

Янголи й поети: репрезентації середньовічної епістем в романізованих біографіях Франсуа Війона та святого Франциска Ассізького Віктора Домонтовича

Український історик, філософ і романіст Віктор Петров одним із перших серед європейських мислителів наголосив на епістемологічних розривах («мертвих точках» [Петров 20136, 816]) між закритими й самодостатніми епохами, що дало підстави Івану Фізеру говорити про нього як попередника Мішеля Фуко [Фізер 1999, 42]. У своїх історіософських нарисах Петров виокремив три періоди, що змінювалися за принципом антитези: античність – середньовіччя – Новий час. Четвертим був «наш час», себто епоха, в яку людство входило в ХХ столітті і яка ще не мала імені.

Попри різку подібність того, що в поняття «епохи» як спільного знаменника, до якого можна звести усю сукупність практик людської діяльності, усталеної в певний відтинок часу, вкладав Петров, і того, що Фуко називав реактуалізованим поняттям з античної філософії *episteme* (ἐπιστήμη – «знання»), не слід забувати, що український мислитель – на відміну від французького – не вповні відкидав попередні теорії культурних змін. Йому був не чужий ані Георг Вільгельм Фрідріх Гегель з його принципом спростування через заперечення, ані ідеї Фрідріха Ніцше про вічний коловорот аполлонівських і діонісійських епох, ані концепції

історії культури як історії чергування стилів у Генріха Вельфліна й Дмитра Чижевського, ані Микола Бердяєв та його «нове середньовіччя» [Брюховецький 2013, 27]. Радше Петров визнавав і контекстуальність, і дискретність історичного процесу (за його власними словами: «Я не відкидаю ідею розвитку» [Петров 2013в, 1000]), однак не вірив у безперервність лінійного поступу.

За влучною аналогією В'ячеслава Брюховецького, проза Петрова, підписана іменем Віктор Домонтович, часто постає таким собі «кентавром» Ніцше, балансуючи на межі літератури й філософії, художнього твору й наукової розвідки [Брюховецький 2013, 41]. Особливо цікавим з цього погляду видається чималий доробок романізованих біографій.

Саме на початок XX століття припадає зростання в західноєвропейській культурі інтересу до художніх біографій [Агеєва 2014, 5], що не слабне й донині. Підвалини жанру закладаються у Франції з появою *Аріеля, або Життя Шеллі* Андре Моруа в 1923 році, а також життєписів Фрідріха Гельдерліна й Генріха фон Кляйста, які у 20-х же роках XX століття написав австрієць Стефан Цвайг. В Україні першим автором романізованих біографій став Петров-Домонтович.

Що спонукало Петрова постійно повертатися до жанру, в якому, здавалося б, усі факти вже дані наперед і авторові залишаються хіба спосіб компонування матеріалу та стиль викладу? По-перше, як зазначає Віра Агеєва, пошук живої мистецької традиції був однією з найважливіших тенденцій української літератури XX століття. Творячи актуальний канон, модерністи переосмислювали традиційні уявлення про роль митця в суспільстві та історії [Агеєва 2014, 4]. По-друге, є суттєві відмінності між романізованими біографіями митців Віктора Домонтовича і, наприклад, радянською серією *Життя знаменитих людей* (*Жизнь замечательных людей*) чи галереєю *Постаті культури* – сучасним проектом видавництва «Дух і літера». Бо хоч автор романізованих біографій нічого не вигадує ex nihilo, визначити співвідношення позатекстової і текстової (художньої) правди в його письмі не так легко. Дослідники творчости Петрова-Домонтовича неодноразово вказували на перегуки між *Романами Куліша* (1930) і монографією *Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість* (1929), студіями над творчістю Тараса Шевченка й *Мовчущим божеством* (1949), повістю про Марка Вовчка [Брюховецький 2013, 39]. Це свідчить, що інтертекстуальні відгомони творів митців, про яких пише Домонтович, часто подаються як історичні факти, натомість окремі реальні факти з біографій зумисне мітологізуються

або замовчуються. Спробуймо простежити ці тенденції на матеріалі *Святого Франціска з Ассізі (1182–1226) (1948)*.

Святий Франціск з Ассізі: реактуалізація житія святих чи роздум про природу середньовічних образів і знаків

Оповідання, присвячене святому Франциску, засновнику ордену міноритів, канонізованому 1228 року, як спостерегла Мар'яна Гірняк, побудоване за схемою середньовічного жанру житія святого [Гірняк 2007, 233]. Чітко простежуються складники агіографічної матриці, які доцільно звести до шести компонентів: енкомія (похвала) святому Франциску, наголос на його винятковій побожності в дитинстві, конфлікт з батьком-крамарем, чудо в церкві святого Даміана, самозречення Франціска і його шлях *imitatio Christi*.

Для репрезентації середньовічної епохи (чи то пак – задля уникнення двозначності – епістеми, бо ж ми говоримо не про хронологічний відтинок, а про стиль мислення певної доби та її трансдискурсивні закономірності!) складно підібрати більш наочний образ. Як писав сам Петров у праці *Наш час, як він є (1946)*:

За Середньовіччя ідеалом людини був чернець. Довершеності людського Середньовіччя шукано в зреченні людського і тим самим святості. Новий Час релігійно-етичному ідеалові святости протиставив раціональний ідеал пізнання. Потойбічному світу цей світ. Божому – людське. Технічно інтелектуальна людина Нового Часу відтиснула етичну людину Середньовіччя на задній план. Між технікою й етикою, технікою й антропологією повстала прірва [Петров 2013б, 819].

Рівночасно Домонтович намагався осмислити антропологічні умови існування середньовічної людини й у художньому тексті, використовуючи подібні словесні формули:

Ідеальною постаттю людини середньовіччя був святий чернець. Аскет. Людина, що зреклася земного задля небесного й тимчасового задля вічного.

Коли Бернарда Клервоського питали, що треба зробити, щоб вступити до заснованого ним монастиря в Клерво, він відповідав:

Якщо ви хочете ввійти сюди й жити тут, ви повинні залишити своє тіло назовні! Сюди входять лише безтілесні істоти. Душі! Прийняти чернечий сан це й значило уподібнитись янголові. Янголи – це безтілесні істоти. Це – душі.

Ідеальна людина середньовіччя прагнула зректися свого тіла, щоб – у самозреченні – вже тут, на землі, почати жити небесним життям душі. Досконалим життям янголів.

Такий був святий Франціск Ассізький [Домонтович 1948, 12].

Перед нами *locus communis* кожного життя – класична похвала святому.

Образ оповідача, я-наратор, не лише влітає у текст фрагменти власних роздумів про середньовіччя та вказує на власну точку спостереження, а й нібито відділяє своє слово від чужого: «житійна легенда виразно фіксує...», «легенда розповідає». Він наголошує свою епістемологічну віддаленість від часу й місця подій. Недарма в нарисі Петрова *Сучасний образ світу. Криза класичної фізики* (1947) цей підхід – вбивство гомогенного часу, неперервності й каузальності – визнано за одну з основних рис сучасної наукової картини світу після відкриттів Ернеста Резерфорда, Макса Планка, Альберта Айнштейна тощо [Петров 2013г, 946–947]. Кількома десятиріччями пізніше грузинський філософ Мераб Мамардашвілі дійде схожих висновків: у класичній фізиці, базованій на безперервності часу й простору, експеримент міг бути відтворений будь-ким у будь-якій точці поля. У некласичній важливим є око того, хто спостерігає [Мамардашвили 2010]. Отже, цей, здавалося б, суто формальний аспект сюжетотворення теж може виражати історіософські погляди Петрова.

Текст інкрустований точною довідкою про роки життя святого і рядками з Францискових *Kvimis* (*Fioretti di San Francesco*) (1327–1340). Запозичено ключові метафори та образи з *Гімну братові Сонцю*. «Брате вітре!» – звертається Франциск до вітру; «“Брат осел”, – казав він про своє тіло».

На позір маємо абсолютне оголення прийому, та чи справді автор намагався триматися першоджерел? І так, і ні.

По-перше, у легенді¹ йдеться про навернення Франциска вже в зрілому віці після поневірянь у полоні та в'язниці Перуджі. Натомість

¹ Корпус агіографічних текстів, присвячених засновнику ордену міноритів. Уклав Тома Челанський. Утім, автором першого *Життя і чудес святого*

у юності Франциск полюбляв гучні веселощі, марив лицарськими звиятами й не вирізнявся побожністю.

У Домонтовича ж подибуємо радше опис святого, якому властива вроджена чистота:

Хлопця не приваблювали крамарські справи. Раз-у-раз він тікав із хати. Довгими годинами простоював десь насамоті в полі, в гаї або коло ріки, нерухомий, одірваний од усього, сповнений подиву, заглиблений у споглядання світла, фарб, звуків. У променях соняшного саява він бачив янголів, що сходили з неба на землю, у зоряній тиші нічного неба чув мелодію небесних сфер. Йому вчувалися голоси.

Його розшукували й приводили додому. Коли його питали, де він був, що робив, він відповідав нерішуче й непевно: “Не знаю!”. Абож, замислившись, після деяких вагань додавав: “Я молився Богові!” [Домонтович 1948, 12].

Згадаймо принагідно подібні пасажі в оригінальній пам’ятці давньої літератури – *Житті Феодосія Печерського* (1080) Нестора:

Зростаючи ж, тілом і душею тягнувся до Божої любові, щодня ходив до Божої церкви і слухав Святе Письмо з величезною увагою. До дітей, що гралися, не наближався, як це властиво юним, та й цурався їхніх ігор. Вбрання його було полатане, а коли батьки примушували його гарно одягтися і гратися з дітьми, він їх у цьому не слухав, а волів бути як один із убогих. До того ж прохав своїх батьків віддати його до одного з учителів вивчати божественні книги, що вони й зробили. І дуже скоро він вивчив Святе Письмо так, що всі дивувалися з премудрості й розуму юнака і зі спритності в навчанні. А хто висловить його покору й послух, які виявив у своєму навчанні не лише до свого вчителя, а й до всіх своїх співучнів? [Києво-Печерський патерик 2010, 28].

Франциска Ассізького (*Vie et miracles de saint François d'Assise*) був святий Бонавентура де Баньореджо (бл. 1217–1274), прозваний католицькою церквою *Doctor Seraphicus*. Беручи до уваги достовірність факту, що Петров вивчав *Legenda maior* Бонавентури, написану в 1260-х роках, не варто виключати цей текст із переліку імовірних імпліцитних підтекстів роману Домонтовича *Доктор Серафікус* (1947).

Обидва описи єднає підпорядкування індивідуального загальному, індуктивного – дедуктивному. Жанр і агіографічна топіка життя преподобного цілковито підпорядковують собі образи протагоністів.

Другий момент стосується розбіжностей у змалюванні чуда в церкві святого Даміана 24 лютого 1209 року. Коли Франциск Домонтовича, «знеможений спекою, поглинений владою тиші», проходив повз церкву святого Даміана, то почув голос святого, що наказував йому поновити церкву. Потайки взяв він із батькової крамниці сувій сукна й відніс на базар. Розлючений батько «шукає сина, щоб жорстоко покарати його за вчинену шкоду»: «скупий крамар не знати що готовий був зробити в цю мить: забити, розчавити власними руками, задушити сина». Та «в останню мить сталося чудо: стіна розступилась, утворивши нішу; охоронений Божою ласкою зник у ній святий Злодій» [Домонтович 1948, 12].

В оригінальній легенді від батькового гніву Франциска рятує аж ніяк не милосердна кам'яна ніша, а плащ єпископа. У тексті на це є своє історіософське пояснення самого Домонтовича:

Серце людини, що дбає за прибуток, твердіше, ніж камінь!.. Для нас це метафора, словесний образ. Та чи не треба кожному метафору сприймати буквально й кожен образ тлумачити як слово, втілене в безпосередню реальність дії? Це ми розчленовуємо матеріальне й нематеріальне, але не середньовіччя.

Легенда розповідає, що камінь був м'якший, податливіший до жалю; що мурована стіна була милосердніша, ніж суворе серце крамаря, прив'язаного до земних благ і засліпленого жадобою [Домонтович 1948, 12].

Отже, образ милосердної стіни, поданий читачеві як давній і автентичний, себто ретрансльований з легенди святого, насправді є вигадкою самого Петрова-Домонтовича, покликаною унаочнити матеріальну природу середньовічного образу, «слова, втіленого в безпосередню реальність дії» [Домонтович 1948, 12]. Не варто забувати, що в євангельській системі символів камінь (*πέτρος*) насамперед є алегорією віри, віри в те, що Слово може стати Тілом². Аналогічний мотив каменя віри автор використовує у притчі *Апостоли* (1946), де в парадоксальний

² Пор. у Біблії: «Ти – Петро (скеля), і що я на цій скелі збудую мою Церкву й що пекельні ворота її не подолають» (Мт. 16:18).

спосіб порівнюються дві алегорії віри – Хоми, що сидить на пласкому камені [Домонтович 2000, 47] й весь час питає себе, чи «може люди-на одночасно мати дві віри? Чи можна вірити і не вірити разом?» [Домонтович 2000, 48], та твердого й незламного як скеля Петра. Утім, саме Петро, а не Хома зрадить Христа. «Та чи не треба кожную метафору сприймати буквально?» [Домонтович 1948, 12], – спитає Домонтович, і це питання стане ключем розуміння до обох текстів.

Тож у прозі Домонтовича читачам пропонувано самим обирати, що є топосом / біблійною алюзією / елементом наукового роздуму, замаскованими під життєву деталь, а що – життєтекстом, підлаштованим під сюжет зі Святого Письма.

Закономірно виникає питання: чим саме зацікавила Петрова постать Франциска? За спостереженням Юрія Шереха, Віктора Домонтовича завжди хвилювала тема людини в історичному процесі, людини на зламі епох [Шерех 1998, 82]. У самому проповідуванні добровільної бідності «за Євангелієм» було чимало «людського, надто людського», досі невідомого середньовічному способу мислення. Уже перші дослідники європейського Відродження – чи то Жуль Мішле з його славновісною формулою «відкриття світу й людини», чи то Якоб Буркгардт з його *Культурою Ренесансу в Італії* (1878) – вбачають у XIII столітті перші пломі Ренесансу, які охопили всі сфери суспільного життя; у цей час у красному письменстві й малярстві значно посилюється суб'єктивне начало. Так засновник ордену міноритів починає претендувати на звання «першої людини Ренесансу», а його час – на статус переходової доби.

Франсуа Війон: роль поета в конфлікті середніх віків і Нового часу

В *Історіософічних етюдах* (1946–1947) Петров дав характеристику людині зламу часів:

Функція людини за однієї доби одна, за іншої – інша [...]. Жаден з нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтинкам епох, які круто відрізняються один від одного [...]. Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уламками уявлень різних діб, тоді як вони належать новій, іншій, якої вони ще не уявляють собі [Петров 2013а, 915].

Я пропоную поглянути, як у «фрагментах повісти» про Франсуа Війона Віктора Домонтовича концептуалізовано ці та інші ключові історіософські ідеї Петрова, зокрема й мотив приходу Ренесансу внаслідок заперечення ключових світоглядних категорій епохи-попередниці.

Війон (справжнє прізвище де Монкорб'є; роки життя 1431 – між 1463 і 1491) – найвідоміший французький поет пізнього середньовіччя. Вповні засвоївши техніку високої лірики свого часу, а також народну міську карнавальну культуру й поезику вагантів, Війон намагався узгодити ці жанри з власним життєписом, однак, як писав про нього Домонтович: «Він розірвав з минулим, але він ще не знає, що таке нове» [Домонтович 2014, 17]. Отже, перед нами не лише персонаж, що живе в часи змін, але й класичний «безгрунтянський герой». У *Баладі прикмет* (1854) Війон перерахує усі радощі та болючі середньовічної людини і резюмує: «Я знаю все й не знаю лиш себе» [Війон 1973, 143]. У цьому рядку – виразна риса ренесансного світовідчуття.

Повість складається з п'яти розділів: *Янголи і поети*, *Яблука і пурпур*, *Шляхи падінь і піднесень*, *Повстання*, *Путі й перепуття*. У першому з них подано стислу картину застиглого й впорядкованого світу середньовічної людини:

Земля була пласка. Вона була нерухома й містилася в центрі Всесвіту [...]. Найдосконалішою з геометричних фігур було коло. Рух небесних тіл відбувався за колами [...]. Ніщо не існувало само по собі і само через себе. Ніщо не було відокремлене від цілого. Одне було всім, і все було одне, але не в площинній однозначності єдиного й часткового, але в розчленованості цілого на окремі ієрархічно взаємопідпорядковані сфери [Домонтович 2014, 11–13].

І ось «Нова епоха протиставила небесному людське, Богові – природу, богопізнання – пізнання речей і природи, вірі – самодостатність розуму» [Домонтович 2014, 14]. Змінюється і роль поета: «Досі [...] безплотні янголи сходили з неба, щоб тут на землі стати поетами» [Домонтович 2014, 16]. Тепер же «Поет забув про свою добірність; він забув про своє покликання стати янголом. Він тинявся по шинках і тавернах. Пиячив. Щоб пиячити й жити, крав [...]. Кохав [...]. Мерз» [Домонтович 2014, 17]. Таким є портрет Війона, що входить у Новий час, де «Зневажені янголи, затулюючи обличчя крилами, засоромлено відходили на задній плян» [Домонтович 2014, 15].

У життєписі Війона Домонтовича дійсність XV століття описана майже тими самими словами, що й реальна повоєнна дійсність XX століття у статтях *Наш час, як він є, Сучасні духові течії Європи* (1946) та *Християнство, Новий час і сучасність* (1949) Петрова. Спершу погляньмо на художній текст: «XV століття було початком нової епохи. XX – її кінцем. В XV столітті людство ствердило себе. У XX столітті воно повстало проти себе» [Домонтович 2014, 16]. Люди на зламі епох «Йшли в незнане. За обрієм перед ними могли відкритись пишні сади Гесперид з золотими яблуками, вже тут на землі здійснене царство Боже, або ж... чорне провалля в німе ніщо» [Домонтович 2014, 16]. У *Християнстві, Новому часі і сучасності* читаємо, як після жахів двох світових воєн «людство прагне світоглядної цілісності», і тому «голосує проти нового часу. Воно воліє розірвати з добою, що обіцяла людині особисте щастя тут на землі, перетворити цей світ в земний рай і не здійснила жадної з обіцянок» [Петров 2013д, 1658]. Хіліастична мрія про здійснене царство Боже на землі живилася новочасною ідеєю безперервного поступу.

У *Сучасному образі світу* мислитель постулював, що «Немає сумніву, наш час має багато спільного з середньовіччям. Наш час реабілітує те, що дискредитував і зневажив новий гуманістичний вік. Але все ж таки я б рішуче уникав говорити про синтезу» [Петров 2013г, 957]. У художній біографії Війона зразковий читач Домонтовича упізнає цю концепцію «нового середньовіччя» Петрова:

XV ст., як і наш теперішній час, стояло на зламі двох епох. Бурхлива й непевна доба. Людство задихалося од бігу. Те, чим воно жило досі, загубило свою вартість; нове, що народжувалося, ще не виявило себе. Усе було невлаштоване. Люди жили на уламках старого, в руїнах хаосу століть, в хаосі повторюваних катастроф. Кризи стали ознакою часу [Домонтович 2014, 16].

«Ми живемо в руїнах. Руїнах міст і ідеологій» [Петров 2013г, 863], – дослівно лейтмотивом читаємо в *Історіософських етюдах* про XX століття. Отже, потреба центру, швидкі зміни, невлаштованість, почуття колективної провини – такими були константи, що визначали портрети двох епох, і цим пояснюється увага Петрова до XV століття. Домонтович підсумовує: «Ідея провини втратила свій індивідуальний характер». Останнє речення дуже добре характеризує стан як повоєнної історичної свідомості XX століття, так і середньовічної.

Петров за кілька десятиріч до теоретика (мета)історії Гайдена Вайта наголошував, що в сфері культури риторичні детермінанти історичної репрезентації неунікно впливають і на світосприйняття людей, належних до певної епохи, і на всі слова й речі, що вони продукують [White 1980, 24–27]. Отже, історія кожної епохи/епістеми може бути прочитана як певний впізнаваний літературний чи міфологічний сюжет. Як стверджував Вайт [White 1980, 27], а згодом і американський літературознавець Девід Перкінс [2005, 22], – коли минуле зусиллями митця врешті представлене читачу в дискурсивній формі, читач має розуміти: сама специфіка наукової репрезентації полягає в тому, що вона послуговується тими самими оповідними й риторичними патернами, що й художній текст, а тому імпліцитно містить у собі якусь упізнавану сюжетну матрицю – казку, героїчний міт тощо. Наприклад, Петров вважав, що «за Середньовіччя історія була історією гріхопадіння й викупу Богом людини» [Петров 2013б, 814]. Себто йдеться про «наративну історію літератури» [Перкінс 2005, 28], до написання якої український мислитель підійшов впритул. Отож, я пропоную прочитати *Франсуа Війона* саме як історію гріхопадіння Адама та його викупу Новим Адамом.

Знайомство читача з протагоністом відбувається в другому розділі, коли малого Франсуа віддано на науку до дядька Гільйома. Опис саду метра неможливо декодувати поза ієрархією символів середньовічної культури:

Доглядаючи за трояндами й ліліями, вирощуючи плоди, людина, немов би вже тут, на землі, поверталася до того блаженного становища, коли вона ще перед своїм гріхопадінням жила в чудовому саду щасливим і безтурботним життям в чистоті безневинної душі, не знаючи піклувань, заздрощів, нападів подагри, старечої немочі й похмурих нерадісних думок про неминучість смерті [Домонтович 2014, 20].

За твердженням Юрія Лотмана, середньовічні реальні земні ландшафти часто набували «містичного характеру, адже сама подорож ними мислилася як рух вертикальною шкалою релігійно-моральних вартостей, верхня позначка якої перебуває на небі, а нижня – у пеклі» [Лотман 2000, 298; переклад мій. – О. П.]. Скажімо, монастирський сад планували за моделлю Едемського; подорож до Єрусалиму набувала ознак мандрівки до раю; стояння пастви у храмі під час літургії обличчям до сходу теж є виявом ностальгії за раєм. За логікою тогочасної

семіотики простору, сад дядька Війона і є Едемським садом, християнським «золотим віком», розташованим у реальному часі та просторі.

Усі біографи солідарні, що справжній батько французького поета загинув, коли хлопцеві було близько восьми років. Гійом (Гільйом) Війон був родичем матері Франсуа, що згодився взяти хлопця на науку й виховання до себе. Тут бачимо першу містифікацію Домонтовича: у його повісті метр Гільйом виявляється батьком хлопця. Цю таємницю йому нібито відкриває Колен Койє, персонаж цілком історичний. Був страчений 1460 року як ініціатор пограбування Наваррського коледжу [Війон 1973, 181]; в афері брав участь і сам Війон. Поет присвятив другу баладу *Добра рада пропащим діткам*:

Пропаші дітки, знайте; вдруге
Найкращій квітці не цвісти [...]
Не ждїть помилювання здуру,
Тїєї ж прагнучи мети,
Колен Кайє там втратив шкуру [Війон 1973, 116].

Характерно, що з Колоном Франсуа знайомиться біля кузнї, що у творі має виразні ознаки земного пекла (її вогонь був «не янгольський і не Божий, а швидше диявольський. В уяві Франсуа повставав образ демонів і пекла. Жадна травинка, жадне деревце не росли тут, довкола чорних рядів кузень» [Домонтович 2014, 24]).

Саме Колен «дав йому покуштувати плодів від дерева пізнання добра і зла» [Домонтович 2014, 26]:

Невже ти гадаєш, що метр Гільйом – твій дядько?.. Ха-ха-ха! Ну й дивак же ти, Франсуа! Він твій батько. Він піп, а попи, вони безсоромні. Вони лишилися неодружені, щоб мати десяток жінок [...]. Він живе як поважний пан, а твою матір примушує голодувати. Вони всі такі [Домонтович 2014, 26–27].

Згадка про дерево пізнання добра і зла виконує в модерністському тексті функцію «біблійного тематичного ключа» (термін Рікардо Піккіо [Піккіо 2003, 437]), що давав змогу будь-яку земну подію вписати у священну історію, підбираючи до неї відповідний сюжет зі Святого Письма й створюючи тим самим мерехтіння смислів. Невдовзі після отримання забороненого знання упорядкований світ середньовіччя, до якого звик Франсуа, захитався; юнак починає красти в дядька. Зрештою

назріває неминучий конфлікт: «Хтось мусів перемогти і хтось мусів бути переможений в цей момент. Батько й син. Два покоління. Два часи, дві ери» [Домонтович 2014, 28].

Уже стало загальним місцем у літературознавстві, що персонажі прози Домонтовича – це виразники абстрактно-логічних понять, алегоричні фігури, персоніфікації. Чи не з потреби показати конфлікт алегоричних персонажів пішов Домонтович на містифікацію? Згадаймо основну тезу історіософської концепції автора: історія – «не як безперервний потік бування, а чергування перервностей [...] зміна епох, що в своїй особистості заступають одна одну» [Петров 2013б, 816]. Метафори конфлікту батька й сина дуже доречні для концепції зміни епох через заперечення. На мою думку, *Франсуа Війон* може бути прочитаний як конфронтація антропоморфізованих середніх віків і Ренесансу. Тоді після сварки з сином метр занедає не лише свій сад – надходять і сутінки епохи. Якщо твір (або ж наративну історію літератури) відкривають картини впорядкованого й квітучого земного раю, фіналом є рядки «І Колен потяг його [Франсуа] за собою в темряву...» Це низхідний рух священної історії середніх віків; життя святого, прочитане навспак.

Наступна містифікація Домонтовича тонко поєднує дві події з життя Франсуа Війона, перша з яких задокументована, а друга походить із життєпису Війона як літературного персонажа. Йдеться про ворожнечу Франсуа зі священником Філіппом Сермуазом. Домонтовичева повість обривається, коли Сермуаз накинувся з ножом на Війона, але той завдав смертельного удару у відповідь. Це трапилося 5 червня 1455 року. Причина ворожнечі невідома; біографи підозрюють, що йдеться про якусь даму [Первомайський 1973, 11–12].

Що робить автор? Він звертається до поезій Війона, і саме звідти «кличе» Катерину, робить її коханкою Сермуаза, а відтак і призвідницею конфлікту. Образ Катерини ми подибуємо в *Подвійній баладі про кохання*, де Війон подає галерею нещасних коханців давнини (від Соломона до Александра Македонського), першим із яких є Орфей, що «спускається до Тартару сумного». «Щасливий той, хто не кохає» [Війон 1973, 63], – робить висновок поет і згадує власні негаразди:

Не криюся, й мене самого,
Як хустя пряником, наказ
Був бити, голого й слабого,
Від Катерини я в той раз,
Від де Воссель зазнав образ [Війон 1973, 63].

Та навіть у цій строфі складно визначити, де говорить «я» Війона, а де – літературний штамп мандрівного школяра.

Як бачимо, любовні походеньки Війона – ще одна площина для історіософських розмірковувань Петрова. Спершу я-наратор окреслює всюдисущість середньовічного символізму: «жінка була Дівкою або Матір'ю» [Домонтович 2014, 14]. Куртуазна голограма Прекрасної дами завжди споріднена з образом Мадонни. Франсуа на початках називає Катерину *Stella Mariae* та, щоб завоювати її серце, зрештою зважується вкрасти коштовності в храмі. У питанні «Хіба злидар не сміє взяти в Мадонни те, що належить найпрекраснішій з Дам?» [Домонтович 2014, 55] – відчувається перемога земного й матеріального над небесним. Щодо інших жінок у повісті, то товста Марго запозичена з Війонової *Балади про гладуху Марго* [Війон 1973, 112–115]. Вважається, вона є типовим карнавальним персонажем «дурненьких віршиків», жанру середньовічної вуличної поезії.

Коли Війон приходить до свого заповіту (*Балада остання*), він жертвує райськими яблуками задля пурпуру (недарма другий розділ Домонтовичевої повісті називається *Яблука й пурпур!*) – символу земного кохання:

Скінчився тестамент Війона –
Життя порвалось, наче нить.
На цвинтарі зачувши дзвони,
На похорон його прийдіть, –
Червоні шати одягніть,
Бо він був страдником кохання [Війон 1973, 134].

Так земне перемагає небесне, людське – божественне.

Ще однією щемкою сюжетною лінією – описом стосунків малого й дорослого Франсуа з матір'ю – Домонтович завдячує двом поемам Війона. Перша з них, *Балада, писана старофранцузькою мовою* (1461), може сприйматися як типовий для середньовіччя роздум на тему швидкоплинної краси й *memento mori*:

О боже, що робити нам?
Краса минула – вік минає.
Господь мовчить, бо він і сам,
Що відповісти їм, – не знає [Війон 1973, 52].

Домонтович переосмислив цей мотив так:

Постійно схилювшись над коритом в вогкій хаті з стінами вкритими цвільлю поглинена хмарою пари, вона являла для Франсуа картину життя, на яку засуджувано грішників і злочинців, тоді, як вона, його мати, була свята.

За що її так покарано? [Домонтович 2014, 26].

Це екзистенційне питання підважує досконалість середньовічного космосу, впорядкованого й апріорі справедливого. Сам же образ матері, праведної бідної жінки, навіяний зворушливою *Баладою-молитвою* (1461), яку Війон склав для своєї матері, щоб молилася Богородиці, «у котрій рими всі на “ар”» (від французького *mère*, «матір»):

Я, бідна жінка, недолуга й сива,
Ні літер, ні письма не розбираю.
В каплиці, де молюсь, є дивне диво:
Рай на стіні – святі на арфі грають,
На іншій – в пеклі грішників карають.
Тут – тихе світло, там – пільма й страждання.
Богине, зглянься на моє благання,
Я тут, перед тобою розпростерта,
Молюсь тобі від рання до смеркання, –
В цій вірі хочу жити і померти [Війон 1973, 74].

Ліричний герой підсумовує свій епіфоричний вірш ще однією вказівкою на адресата, якій «Я цю баладу посилаю, // У котрій рими всі на “ар”» [Війон 1973, 77], та питанням, на яке ані посланець синового вірша до матері, ані середньовічна свідомість не могли дати відповіді: «Кому несеш ти свій товар // І з ким сьогодні будеш спати?» [Війон 1973, 76].

Замість висновків

Підсумовуючи, хочу насамперед наголосити, що літературний та історичний дискурси є рівноцінними джерелами для романізованих біографій Віктора Домонтовича, і на це завжди слід зважати ідеальному читачеві його творів, не забуваючи про неунікність герменевтики підозри.

Хронотоп *Франсуа Війона* і *Святого Франціска з Ассізі* – це час розпаду світоглядних монолітів і соціокультурної кризи, що зближує його з атмосферою повоєнної Європи ХХ століття. Обидва протагоністи є не тільки репрезентативними постатями свого часу, але й людьми переходнової доби, що мислять уявленнями з різних епох. У обох творах використано агіографічну матрицю з епістемологічним і ціннісним дистанціюванням від архітексту. Отже, переосмислений жанр життя святого для Віктора Петрова-Домонтовича був не лише способом репрезентації середньовіччя, а й конструювання власної культурної ідентичності митця, змушеного жити в перехідну добу, коли «кризи стали ознакою часу».

Чи не кожен художній текст Петрова-Домонтовича імпліцитно містить власну теорію культури й пов'язаний з естетичними стандартами попередніх культурних епох. Як і в фукіанському розумінні епістемі, тут ідеться не про певний «дух епохи», а про сукупність потенційних зв'язків, які існують у межах кожної доби між секторами й визначають її дискурсивні закономірності. Як узагальнював свої погляди сам історіософ: «Там, де історики бачили досі лише хронологічну послідовність часу, ми бачимо структурну цілісність епохи: план, єдність, взаємозаступлювану оберненість категорій, політичних, ідеологічних, економічних, соціальних» [Петров 2013б, 817].

Інкорпорація в прозу Домонтовича чужорідних його власній культурно-історичній епосі сюжетів, мотивів, образів (а за їхнього посередництва й жанрів) є процесом, аналогічним до появи фольклорного слова в літературному тексті. Бахтінівське «чуже слово» – середньовічний жанр життя святих або конкретні балади Війона – стають важливим способом кодування текстів Домонтовича, утворюючи складну внутрішню ієрархію смислів.

Литовський літературознавець Вітаутас Кубілюс виокремлював три рівні засвоєння фольклору літературним текстом: стилізація, рецепція окремих образів, сюжетів, мотивів і цілісне освоєння фольклору як системи етичних і естетичних правил [Кубілюс 1976, 53]. Якщо поглянути на характер діалогу між модерністськими творами Віктора Домонтовича й середньовічною поетикою, побачимо, що йдеться не про використання окремих образів чи стилізацію давніх жанрів, а про органічне засвоєння й відтворення епохи середньовіччя як цілісної морально-естетичної системи, спільної для «янголів і поетів». При цьому чужі слова, епістемологічно й ціннісно дистанційовані, стають важливим способом кодування романізованих біографій.

Насамкінець хотілось би підкреслити нагальність перегляду меж дослідницького поля літературної медієвістики. Адже досить часто інтелектуальна проза ХХ століття, оперта на середньовічних і барокових претекстах, потребує розробки алгоритмів якісної ідентифікації й вивчення форм діалогу не лише між давніми і модерними текстами, але й між епохами/епістемами та усім комплексом етичних і естетичних криптограм епох. Отже, доцільно говорити про такий інтерпретаційний напрямок, як *епістемна критика*, що може об'єднати дослідників літератури ХХ століття (зокрема Петрова-Домонтовича) та домодерного письменства.

Література

- Агеева, В. (2014). Поет як іміджмейкер: Шевченкові вуса, манжети Костомарова і перламутрові гудзики Семенка. У В. Домонтович, Ю. Косач, В. Шевчук. *Запрошення на Цитеру. Белетризовані біографії* (В. Агеева, упоряд.) (с. 3–10). Київ: Комора.
- Брюховецький, В. (2013). Знедійснення дійсности, або «Via Dolorosa» навспак. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 1, с. 6–91). Київ: Темпора.
- Війон, Ф. (1973). *Великий Тестамент та інші поезії* (Л. Первомайський, перекл.). Київ: Дніпро.
- Гірняк, М. (2007). Жанрова парадигма прози В. Петрова-Домонтовича в контексті проблеми авторської самоартикуляції. *Studia methodologica*, 19, 226–236.
- Домонтович, В. (1948). Святий Франціск із Ассізі (1182–1226). *Пу-гу. Універсальний тижневий журнал*, 29, 12–13.
- Домонтович, В. (2000). Апостоли. У В. Домонтович. *Без ґрунту: повісті* (В. Шевчук, упоряд.) (с. 41–52). Київ: Гелікон.
- Домонтович, В. (2014). Франсуа Війон: фрагмент повісті. У В. Домонтович, Ю. Косач, В. Шевчук. *Запрошення на Цитеру. Белетризовані біографії* (В. Агеева, упоряд.) (с. 11–61). Київ: Комора.
- Києво-Печерський патерик* (2010). (М. Кашуба, Н. Пікулик, перекл.). Львів: Свічадо.
- Кубиліус В. (1976). Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация? *Вопросы литературы*, 8, 21–56.

- Лотман, Ю. (2000). *Семиосфера*. Санкт-Петербург: Искусство.
- Мамардашвили, М. (2010). *Классический и неклассический идеалы рациональности*. Азбука. <https://www.mamardashvili.com/ru/work/published-by-others/klassicheskij-i-neklassicheskij-idealy-racionalnosti1>.
- Первомайський, Л. (1973). Вступна стаття Леоніда Первомайського. У Ф. Вйон. *Великий Тестамент та інші поезії* (Л. Первомайський, перекл.) (с. 5–28). Київ: Дніпро.
- Перкінс, Д. (2005). *Чи можлива історія літератури?* Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Петров, В. (2013а). Історіософічні етуди. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 914–935). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013б). Наш час, як він є (З приводу статті Нормана Казнса «Несучасність сучасної людини». – *The Saturday Review of Literature*. New York. Neue Auslese V. 1946). У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 810–824). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013в). Проблема епохи. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 992–1000). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013г). Сучасний образ світу. Криза класичної фізики. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 946–958). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013г). Сучасні духові течії Європи. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 862–867). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013д). Християнство, Новий час і сучасність. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 3, с. 1647–1658). Київ: Темпора.
- Пиккио, Р. (2003). *Slavia Orthodoxa: Литература и язык*. Москва: Знак.
- Фізер, І. (1999). Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. *Наукові записки НаУКМА. Філологія*, 17, 42–44.
- Шерех, Ю. (1998). Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. У Ю. Шерех. *Поза книжками і з книжок* (В. Шевчук, упоряд.) (с. 77–114). Київ: Час.
- White, H. (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*, 7, 5–27.