



ДИСКУРС БАРОКО У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА

Злам ХІХ–ХХ ст. — це період формування барокового дискурсу в західноєвропейських та слов'янських культурах. Найвідоміші постаті, явища, художні моделі та принципи ввійшли в складний і багатоплановий простір модерної культури ХХ ст. Відстеження точок дотику модерністського тексту з бароковим — це один із шляхів розкриття метафори українського модернізму, "метафори нашого часу, всього ХХ століття" [1, 23].

Одним із тих, хто долучився до творення метафори минулого століття, був непересічний учений-гуманітарій і письменник В. Петров-Домонтович. Він належав до нової генерації мислителів другого десятиліття ХХ ст., яку виштовхнула в інтелектуальний простір модерна антипозитивістська доба. Творчість поетів-митців кінця ХІХ — першого десятиліття ХХ ст., яких ми називаємо ранніми модерністами, змінилася поколінням професорів-романістів, поетів-дослідників, котрі пройшли серйозний вишкіл тогочасної університетської освіти, намагалися поєднати науку з поезією, ототожнювали літературу з літературознавством, робили поезію об'єктом фахових досліджень [2, 268]. Вони шліфували свій науковий клас у семінаріях відомих вчених, одним з яких був Володимир Перетц, прихильник власне літературознавчого дослідження історико-літературного матеріалу, розробник свого "філологічного" методу, в якому акцент переноситься з *що* на *як* (курсив — *В. Д.*), зосереджуючись на формі, тобто, питаннях еволюції поетичної мови та стилю, текстуального аналізу тощо. Такі засади можуть сигналізувати як про початки особливого формалістичного мислення, так і про філологічну ретельність, компетентність, як це припускає Г. Грабович [3, 77]. Семінар В. Перетца протягом двадцяти років був професійним гартуванням і науковим трампліном для багатьох відомих в майбутньому вчених, письменників, громадських діячів, серед яких зразу ж згадуються І. Огієнко, О. Білецький, В. Адріанова-Перетц, С. Маслов, І. Єрьомін, М. Драй-Хмара, М. Зеров, П. Филипович, В. Петров. Про останньо-

го у цьому переліку згадує його "друг", письменник Віктор Домонтович [2, 268]. Читач "Болотяної Лукрози" дізнається, що В. Петров у семінарі С. Маслова, учня В. Перетца, виголошував доповідь про "Форму вірша в українському письменстві кінця 17 ст." Дослідження поетичної форми XVII–XVIII, як впливає зі спогадів письменника, було явищем поширеним в 1910–1920-тих роках у філологічній спільноті, об'єднаній авторитетом В. Перетца. Молоді вчені, як про це згадує В. Домонтович, "складали словники рим, досліджували структуру ямба, оперували конструкціями хоря, вивчали перебої ямба, пірихії, рахували зміни" [2, 268], тобто починали з кропіткої, скрупульозної праці. Допомогати в цьому їм повинні були глибокі фахові знання та широка загально гуманітарна ерудиція. Науковець, за В. Перетцем, зобов'язаний був звертатись до допоміжних наукових дисциплін: бібліографії, палеографії, текстології, джерелознавства, історії церкви тощо. Вінцем подібного підходу до аналізу літературних явищ В. Петров-Домонтович називає доцентську лекцію Івана Огієнка, що відбулася імовірно 1915 року (бо саме тоді він зайняв посаду приват-доцента в Київському університеті, а в 1917 — посів посаду професора), і присвячувалась доведенню того, що наголос у слові музика в поемі Ол. Пушкіна "Полтава" ("Молчит музыка боевая") повинен бути на другому складі. Бо, як вважав Іван Огієнко, це було сталою літературною традицією, "неодмінною приналежністю мови *барокового письменства*" (курсив наш — Н. П.) [2, 267]. Тут варто наголосити, що у 1915 році ще не вживався термін бароко щодо літератури XVII–XVIII ст. Це вже інтерпретація автора "Болотяної лукрози" 1940-их років, після введення в широкий літературознавчий вжиток цього поняття Д. Чижевським. Повертаючись до лекції Івана Огієнка, зазначимо, що письменник з неприхованою м'якою іронією говорить про виступ викладача, котрий сколихнув студентську аудиторію бездоганною ерудицією, та показав як ретельний вчений "дотиком чарівної палички з дрібної теми здібний створити казковий палац" [2, 267]. Але зосередження на строго формальних речах вело, на думку В. Петрова-Домонтовича, до звуження наукових перспектив, до певної ілюзорної ізольованості науки [2, 267]. Сам же В. Петров попрабував себе і в ролі "приміткового науковця": його праця на шістсот сторінок "Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки" мала бібліографічний масив такий же за обсягом, як і основний текст, а ще більше було джерельного матеріалу [4, 117]. Та поступово він відходить від такого типу досліджень. Послаблення ж інтересу до примітковості не вплинуло на рівень науковості В. Пет-

рова, як зазначав Ю. Шерех. Особливістю В. Петрова як науковця Ю. Шерех називає певну міждисциплінарність, тобто, дослідження не в системі однієї якоїсь гуманітарної дисципліни, а освоєння певного кола проблем, вибраних із різних сфер своєї діяльності [4, 117]: філософії, етнології, літературознавства тощо. Майже теж саме говорить М. Брайчевський, зазначаючи, що В. Петров був істориком в широкому розумінні цього слова, який не ставив собі "жодних меж чи обмежень щодо залучення джерел, сміливо долав "відомчі рамки" наукової парафіяльності" [5, 14] Вузько формалістичні рамки долали Д. Чижевський, неокласики (М. Зеров, П. Филипович, а також найпослідовніший учень В. Перетца М. Драй-Хмара) та близький до них В. Петров. Вони не сприймали "механістичної концепції літературного твору" і чіткого, навіть суворого розмежування з позатекстуальними явищами [6, 69], бо будучи знайомими з різноманітними культурологічними і філософськими контекстами, цінували "естетичну досконалість довершеного, саме те, що ніколи не було властиве ні Перетцові, ані "перціанцям" [2, 274]. Тут ми стикаємося з досить цікавим фактом: вчені, чий доробок в сучасних літературознавчих дослідженнях в тій чи тій мірі пов'язується з актуальним і мало вивченим питанням українського формалізму, не повністю підтримували чисто "філологічний" аналіз тексту за версією В. Перетца, вплив якого на утвердження формалістичного мислення важко переоцінити. Питання українського формалізму, його генези і розвитку, є достатньо складним, відкритим і неоднозначним, над вирішенням якого працюють сучасні дослідники [7]. Ми лише можемо констатувати, що український варіант формалізму, який виник на перетині німецької, російської та французької версій, був помітним явищем в науковому просторі 1920-их років, контекст котрого створили праці Д. Чижевського, О. Білецького, С. Маслова, Б. Якубського, В. Державина, неокласиків, В. Петрова та інших. Стверджувати при цьому домінантність формалістичного мислення у когось із українських вчених досить важко і непродуктивно, а для української літератури та літературознавства взагалі нехарактерна стильова і методологічна чистота. У наше поле зору згадані дослідники потрапляють тому, що причетні своїми працями до процесу "відживлення" культури бароко в добу модернізму [8, 496]. Цьому сприяли як загальноєвропейський естетичний рух, спрямований на творення нового мистецтва, відмінного від реалістичного, альтернативного йому, так і специфічно українські процеси, що супроводжували коливання культурного маятника

в бік ірраціонального. Однією з таких особливостей можна вважати мистецьку та наукову інтерпретацію барокового тексту.

Коло молодих вчених і митців 1910–1920-их рр., орієнтоване на зміну культурного коду, йшло в напрямку пізнання української культури XVII–XVIII ст. Так, студент класичного відділення М. Зеров свою дипломну роботу присвятив козацьким літописам XVIII ст., продемонструвавши "внутрішню послідовність" прагнення поєднати класичний філологізм з українським традиціоналізмом, "студії античності з'єднати з замилюванням в українському бароко" [2, 272]. Відомо, що в цей період існував мистецький гурток, членами якого були Г. Нарбут, П. Тичина, М. Семенко, П. Зайцев, М. Зеров, Ф. Ернст, Л. Курбас. Вони мали досить амбітні плани щодо прокладання нових шляхів розвитку культури, а їхні творчі експерименти дуже часто орієнтувалися на барокову мову. В. Петров-Домонтович так і називає цю громаду зацікавлених митців "бароковим гуртком Нарбута" [2, 278], члени якого, окрім спільних стратегічних планів, мали й подібні об'єкти наукових досліджень і літературно-мистецьких інтерпретацій, як, наприклад, особа Григорія Сковороди. Можливо, що наукове осмислення творчості Сковороди, яке почалося з 90-х років XIX ст., і сягнуло своєї найвищої точки саме в 1920-их роках [9, 30], якоюсь мірою спровокувало зацікавлення постаттю філософа XVIII ст. у мистецьких колах початку XX ст. Об'єктивними поштовхами до наукових досліджень та художнього переосмислення спадщини Г. Сковороди стали дві ювілейні дати: сота річниця з дня його смерті (1894) та двохста з дня народження (1922). В. Петров також звертався до постаті українського філософа. У В. Петрова був власний погляд на спадщину мислителя, який він розгортав, зосереджуючись на найскладніших питаннях його вчення, як, наприклад, на проблемі співвідношення матерії і форми. В. Петров, полемізуючи з Д. Багалієм, Ф. Кудринським, В. Ерном, пропонує свою інтерпретацію цих категорій в світогляді Г. Сковороди. Дослідник не схильний зараховувати до якоїсь філософської системи вчення Сковороди про матерію, яку Бог формує, але не творить, бо вона вічна [9, 33]. Сковорода характеризує матерію як, те, що набуває форм [9, 33], як небуття, як місце, де з'являються ідеї, здійснюється процес буття, в котрому ідея (істинне) поєднується з пустим, неістинним [9, 34]. В. Петров наголошує на тому, що Сковорода визначає матерію негативно, як пустоту і порожнечу, як необмеженість без форми і без якості, без міри і числа [9, 36–37], що оформлюється ідеєю, котра привносить

форму в хаос [9, 36]. Матерія необхідна, бо робить невидиме видимим, вона є зовнішній знак, що свідчить про існування вищого реального буття [9, 37], нагадує вчений ХХ ст. тези Г. Сковороди. Відштовхуючись від положень античних філософів, український мислитель об'єднує платонівське уявлення про матерію як про "пусте" та визначення Аристотеля, стоїків чи Оригена про матерію як речовину, матеріал і виводить свою формулу "пустого вещества". Вчення про вічність матерії, на думку В. Петрова, як наближає філософію Сковороди до матеріалістичних систем, так і єднає з платонічним ученням про матерію, як ірреальне [9, 33]. Але це не є "ухилом", "збоченням", "браком певної системи", доводить В. Петров, але "витриманим і послідовним методологічним принципом, органічно переведеною вимогою: з'єднувати протилежності" [9, 33], бо все в світі, за Сковородою, є поєднання антитез та сполучення протилежностей [9, 42]. В. Петров називає барокового мислителя яскравим представником антиномічного світорозуміння [9, 42], що найбільше імпонувало науковцям і митцям ХХ ст., як і відповідність життя філософії.

Вчений-гуманітарій ХХ ст. у своїй великій праці "Особа Сковороди (1722–1922)" [10, 11, 12] прагне зрозуміти значення Сковороди для української культури XVIII і пізніших століть. В. Петров, дискутуючи з Т. Данилевським, О. Ефіменко, Ф. Зеленогорським, В. Ерном, у деякій мірі з Д. Багалієм, не вважає філософа попри його неординарність не відповідним своєму часові, а представників української еліти нездатними адекватно сприйняти його філософські погляди. На користь протилежній думці говорить факт, викладений І. Срезневським, про те як молодий франт, котрий нещодавно повернувся із столиці, радісно і з пафосом вітав Г. Сковороду, який тоді гостював в одній родині. Побачення з "великим співвітчизником" трактується молодого людиною як досягнення щастя, котрого так "довго і безрезультатно ждав". То вже інша справа, що Сковороду неприємно вразила його напористість і нетактовність [цит. 13, 108]. Нас же цікавить саме те, що ім'я українського мислителя наприкінці XVIII ст. було "на слуху" в ученої громади. В. Петров полемізує і з М. Сумцовим, який "зробив спробу зв'язати Сковороду з українським народом, з традиціями українського письменства" [10, 200], висунув ґрунтовну тезу і план наступних досліджень, але "перегнув свою безперечну думку на другий бік", "провінціалізуючи" відомого українця [10, 200]. Філософська система

Сковороди бачиться вченим зіпертою як на український, так і на західноєвропейський ґрунт [10, 200].

В. Петров переконаний, що основою для формування світогляду Сковороди були насамперед традиції викладання в Києво-Могилянській академії, професори якої намагалися бути в "курсі нових течій у філософії" [10, 202], а також закордонна мандрівка, котра допомогла безпосередньо познайомитися з духовно-естетичними запитами Західної Європи. Дослідник послідовно наголошує на тому, що погляди Сковороди відповідали загальним тенденціям епохи [10, 203], а "еллінізм", нахил до класиків, "літературні "знайомства" філософа лежали в площині "неокласицизму XVIII віку" [10, 203], його містично-платонічній течії. Літературознавці обґрунтовано ставлять у контекст барокової епохи творчість Г. Сковороди, з яким, на думку Д. Чижевського, "літературне бароко не дожеврilo, а догорilo повним полум'ям до кінця та враз згасло" [14, 244]. При цьому завжди акцентується увага на важливій ролі джерел: Біблії, християнської апологетики й патристики, античності у "становленні ідеології сквородинівських літературних текстів" [15, 125]. Сучасний дослідник сквородинівського "богомислія" Л. Ушкалов вважає, що рецепція античності мислителя XVIII ст. віддзеркалює богословські, філософсько-естетичні та власне мистецькі моделі "питомі для пізнього українського літературного бароко" [15, 126]. Але це не можна вважати за велику суперечність з позицією В. Петрова з огляду на декілька обставин. По-перше, у 1930-ті роки термін бароко до літературних явищ активно не вживався, хоча науковий аналіз української літератури XVI–XVIII ст. стартував з початку XX ст. По-друге, у країнах Західної Європи в другій половині XVIII ст. уже сформувався класицистичний канон, філософською основою якого було Просвітництво. Для В. Петрова ж і його колег, київських неокласиків, європейський взірець, особливо орієнтований на античність, був надзвичайно вагомим. По-третє, творчість непересічних постатей "з різким індивідуальним забарвленням" важче піддається стильовій диференціації і створює труднощі "для періодизації та характеристики окремих епох" [14, 28]. Окрім того, західноєвропейські ідеологічно-естетичні рухи такі як ренесанс і класицизм на українському ґрунті майже не прижилися, віддавши частково свої функції бароко та сентименталізму. Вимальовується цікава закономірність: класицистичні стилі менш розвинуті в українській культурі. Так, Д. Чижевський, значення бароко бачить в тому, що ця епоха наклала помітний відбиток на всю по-

дальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на деякий час певні риси в духовності народу [14, 241]. Конструктив цієї культурної системи поглибила, на думку сучасника В. Петрова, саме романтика, "що в багатьох рисах споріднена з бароко" [14, 241]. Підтвердженням всього вище сказаного звучить ще одна характеристика героя в "Особі Сковороди": "типовий преромантик, він, як і кожен романтик, умів підносити умовне на ступінь безумовного, а найнижьке вважати за найвище й особливо значне" [11, 180]. Тобто В. Петров відзначав у творчій манері Сковороди риси не зовсім притаманні класицистичній системі. Очевидно, що хронологічне, філософсько-естетичне пограниччя творчості Сковороди і підштовхнуло В. Петрова до "звірвання" його особи та інтелектуальної спадщини із класицистичною домінантою західноєвропейського XVIII ст. В особі Сковороди В. Петров побачив явлену світові "одну з крайнощів культури XVIII ст. — нетрадиційного аскета" [16, 56]. Недарма ж Ю. Шерех говорив, що панівною темою письменницької творчості В. Петрова-Домонтовича є людина на зламі епох [4, 82]. В. Петров все ж таки менше приділяв уваги власне естетичним критеріям, його підхід переважно історіософський. Говорячи про те, що любов Сковороди до класиків з містичним забарвленням "відповідала загальним тенденціям XVIII віку" [10, 203], він також проводить паралель між історичними процесами занепаду давньої Греції, Іудеї, Риму та соціально-національним становищем України XVIII ст. [10, 204]. Дослідник помічає зв'язок між сумними датами української державності та еволюцією світогляду філософа від позитивного ставлення до життя до ідеалу "відмовлення од державності, батьківщини, приватної власності, шлюбу, грошей" [10, 204–205], вибору для себе ролі убогого мандрівника: "Дієва особа в театрі отримує похвалу не за визначну роль, але за видатну гру взагалі. Я довго роздумував про це й по довгим випробуванні себе побачив, що не можу представити в театрі світу ніякої особи вдатно, крім низької, простої безпечної, самотньої" [17, 79–80]. Відчуття себе мандрівником у цьому світі відповідає ідеям античних і християнських мислителів. В. Петров застерігає за зовнішніми соціальними ознаками не ототожнювати філософа Сковороду з мандрівними дяками, яким, на думку вченого, більше підходить назва пиворізи [12, 203], не враховуючи при цьому того факту, що корені українського барокового "мандрівництва" треба шукати в християнській середньовічній традиції та народному світогляді. Якраз життя і філософія Сковороди і є тією кульмінаційною

точкою в історії українського барокового мандрівництва. Протиставляючи "пиворізів" мислителю, дослідник розмірковує над тим, що мандрівник в народі вважається чоловіком Божим, а ходіння землею визнається і справою спасительною і богоугодною [12, 196], яка перетворюється в своєрідний "літургійний акт", стає обов'язковим священним обрядом, умовою, "без якої людина не може йти шляхом морального удосконалення" [12, 196]. Для злиття з вищим існуванням, для виявлення своєї душі [10, 209] Сковорода здійснив "уход" "із Городу в Пустиню" [12, 192], його ідеалом стає "повне відмовлення, тікання од землі" [10, 206]. В. Петров говорить про добровільну відмову від "раціонального життя в емпіричній дійсності" заради чистоти духовного [12, 197–198], про безземність і принципову недовіру до світу [12, 198]. Нестабільність матеріальної сфери, плинність всього земного, яка корелювалася з усвідомленням марності цього світу, "надавали людському існуванню особливої динаміки" [18, 75]. Саме в епоху бароко й утверджується погляд на людину як пілігрима, мандрівника, стороннього перехожого, випадкового гостя у цьому світі, а її земне життя як "повсякчасну мандрівку" [18, 75]. Рух видимий, фізичний (прощі, подорожі, перехід від одного вікового проміжку до іншого, від життя до смерті, зміни соціального статусу та майнового стану) а особливо мисленевий (психо-емоційні коливання, таємниця спілкування з Богом, випробовування чеснот і посоромлення вад, "постійна битва між гріхами і добродійствами" [19, 183] тощо) стають предметом мистецьких творів XVII–XVIII ст. А образи "мандрівки", "мандрівника", "дороги", "подорожі" та інших входять до "іконосфери" українського літературного бароко [18, 75]. Отож, ідеї Сковорода, що стосуються прагнення "нероботи" у грішному світі, відсторонення від практичної діяльності для "внутрішнього життя чистої душі" [10, 211], були частково зрозумілі на українському культурному і духовному просторі. Але тільки Сковорода, пропагуючи відсторонення від земної марноти, справді не схотів бути ані єпископом, ані урядовцем, не вчив "громадським добродійностям" і не входив ні в які таємні товариства [10, 211], "не дбав про маєтки й не мав свого кутка" [10, 207]. В. Петров перейнявся думкою про те, що "життя Сковорода було його філософією й філософія — його життям". А між його ідеологією і біографією не було розриву [10, 191].

Не оминув і актуального на той час питання любові духовної та тілесної в житті Сковорода, темі, що "не дає спокою" вже кільком

поколінням вчених та письменників, які обирали його філософію і життя предметом своїх досліджень. Вчений впевнений у тому, що стосунки Г. Сковороди та М. Ковалинського, які розвивалися в контексті його захоплення філософією Платона, Сократа та інших античних мислителів, а також "всіх витонченостей куртуазного кохання, вигаданих добою рококо" [12, 228], треба розглядати в площині духовних потреб особистості, а не сексуальної орієнтації. Він навпаки хоче зняти всі підозри й двозначності, щоб "утвердити можливість вищих, платонічних, чисто чуттєвих міжчоловічих взаємин без бруду фізичного співжиття" [16, 57]. Погоджується дослідник з визначенням В. Ерна у тому, що між Ковалинським і Г. Сковородою зародився "своєрідний духовний роман, повний філософського пафосу й чулої поезії" [12, 228]. Коханню до Ковалинського Сковорода віддав всього себе, бо за твердженням Плотина, еротика, музика й філософія є тією дорогою, якою наша душа сходить у вічний світлий світ [12, 233]. На коханні як способі самопізнання акцентує увагу дослідник, стверджуючи, що в об'єкті свого кохання, в Ковалинському, Сковорода знайшов себе, а подивившись на себе через другого, зрозумів і пізнав себе [12, 233]. Згадується в праці й відома історія з одруженням філософа-мандрівника з дочкою хutorянина-пасічника, яке планувалося, але не могло ніколи бути реалізованим. Кохання (до жінки також) мислиться Сковородою, "як кохання до далекого" [12, 219], бо віддаленість не "зменшує насолоди кохання, а навпаки — її прибільшує" [16, 59], бо розлука є умовою кохання, а шлюб — його зрадою. До речі, дуже схожу думку про сім'ю як *побутове*, а любов як *буттєве* (курсив — Н. П.) на початку ХХ ст. висловить російський християнський філософ з українськими коренями М. Бердяєв у праці зі "сковородинівською" назвою "Самопізнання" [20, 69]. Єднання між людьми, за Сковородою, повинно відбуватися не в тілесній близькості, спільному дахові над головою, не в віковій, майновій, національній та іншій рівності, а тільки в серцях тих, хто любить [12, 220]. Тут зразу ж виникають асоціації з героями творів В. Петрова-Домонтовича. Сміливі й цікаві інтерпретації В. Петровим складного і одночасно логічно вибудованого світу Г. Сковороди також стають предметом сучасних досліджень.

Доробок непересічного інтелектуала ХХ ст. підтверджує той факт, що в 1920–1930-их роках була зроблена потужна спроба осмислити постать українського філософа та письменника ХVIII ст. Григорія Сковороди. Вагомішою причиною такого інтелектуального

ажіотажу можна вважати те, що епоха бароко була одним із тих весел, які скеровували український човен до загальноєвропейської естетичної платформи. В. Петров згадував, що "сковородинська тема ставала наскрізною темою української інтелігенції в першій половині 20-их років" [2, 290], поступившись пізніше М. Гоголю, П. Кулішеві, М. Вовчкові. Тобто інтелектуалів приваблювали поста-ті, з якими пов'язана, як зазначає В. Агеева, естетична альтернатива українському реалізмові, "домашньовжитковості" [21, 341]. Антина-туралістичність В. Петров трактує як головну ознаку сучасного мистецтва [22, 117]. "Банальний реалізм", за визначенням героя роману "Без ґрунту" Ростислава Михайловича, програмує митця зображувати тільки те, що він бачить, не враховуючи того, що він знає і що має намір передати, пояснити тощо. Поєднання трьох складових *бачу, хочу і знаю* (курсив наш — *Н. П.*) утворює фо-рмулу новітнього мистецтва, підсумовує герой В. Петрова-Домон-товича [23, 202–203]. При цьому апологет модернізму Ростислав Михайлович все ж розуміє, що реалізм це "явище більш складне й глибоке, ніж здається на перший погляд, дещо поверховий по-гляд" [23, 202], бо воно ж не механічний відбиток дійсності, а мистецька парадигма раціонального типу. Одним із принципів, яке відрізняє модерне мистецтво від реалістичного є настанова на силь-не враження, що не ототожнюється з ідеально-прекрасним, про-порційним і максимально відповідним якомусь зразку. Це ствер-джується і в згаданому романі, коли герої вивчають настінні розпи-си пивниці, де зустрічаються як малюнки на побутові теми, так і відомі від доби бароко символічні зображення козака Мамає, вико-нані за принципами нереалістичного мистецтва. Відштовхуючись від реалізму, модерністи, якими були й герої В. Домонтовича, шукали подібні практики в минулому і, таким чином виходили на попередні знаково близькі культури романтизму, бароко і пізнього Середньо-віччя. В. Петров висуває бароко як аргумент проти "позаісторичної" концепції народників в літературознавстві, а перехід на барокові по-зиції вважає початком процесу переоцінки цінностей [24, 21], реін-терпретації історії української літератури. Виконання цієї місії й по-кладалося на нове покоління інтелектуалів, які орієнтувалися б не на ідеологічні засади, а на естетичні процеси.

Частково це були слухачі семінарію В. Перетца, які не всі стали знаними дослідниками давньої української літератури, але одержали потужний імпульс для подальшої діяльності в різних галузях гума-нітаристики. Так само, очевидно, був якийсь поштовх до зацікавлен-

ня молодих інтелектуалів студіями з медієвістики. Але з чого розвинувся цей інтерес? У цьому питанні привідкриває завісу знову таки твір В. Домонтовича, де констатується той факт, що 1910-ті роки пройшли під знаком захоплення мистецтвом бароко, переважно "великомісною" архітектурою, архітектурою як абстрагованою формою [2, 292–293], через яку відбувалося сприйняття всієї культури бароко. У романі "Доктор Серафікус" натрапляємо на роздуми представниці саме тієї нової генерації: "Захоплення бароко входило як обов'язковий складовий елемент у світогляд Вер та її приятелів. Весняна прогулянка в теплий березневий день оберталась в паломницьку мандрівку до барокових пам'яток Києва XVII–XVIII віків" [25, 73].

Знаходимо в "Болотяній Лукрозі" і підтвердження того, що вплив теорії швейцарського мистецтвознавця Г. Вельфліна на українських вчених був доволі значним, бо саме через вельфлінівські розвідки, за В. Домонтовичем [2, 293], приходило розуміння бароко як стилю епохи. Г. Вельфлін своєю працею "Ренесанс і бароко. Дослідження про сутність і походження стилю бароко в Італії" 1888 [26] року (в російському перекладі вийшла 1913 року, про що згадує письменник) на архітектурному матеріалі висунув ідею про існування двох типів культури, які чергуються: лінійного й мальовничого, та започаткував формальну парадигму вивчення мистецьких стилів, зокрема ренесансу й бароко. Г. Вельфлін, не заперечуючи історичний контекст, досліджував бароко як стиль епохи і доводив, що всі форми духовно-практичних виявів доби XVII ст. говорять однією мовою [27, 71–81]. Подібний погляд на епоху бароко, атмосфера котрої була глибоко позначена стилем свого часу, зустрічаємо і у "Номо Ludens" Й. Гейзінги. Автор відомої праці бачить вияви стилю у всіх сферах філософії, культури, побуту, називаючи барокові форми штучними, підкреслено естетичними, із сильно вираженим ігровим моментом [28, 207]. Ортега-і-Гасет в 1931 році говорив про інтуїтивне притягування до барокового стилю як до альтернативи реалізму. При цьому іспанський філософ також зауважує, що хронологічно раніше виник інтерес саме до бароко в пластичних мистецтвах [29]. Ці всі факти підтверджують думку В. Петрова про те, що ідея епохи з початку XX ст. уже носилася в повітрі [24, 22].

Теорію Г. Вельфліна адаптували до словесного мистецтва в перших десятиліттях XX ст. визначні дослідники слов'янських літератур Ю. Кшижановський, Д. Чижевський і значно пізніше Д. Лихачов. В. Петров дуже високо цінував внесок Д. Чижевського в процес

осмислення доби бароко, її реабілітації від народницької негачії [24, 21], в запровадженні нових підходів до вивчення української літератури XVII–XVIII ст. і культури в цілому. Розуміючи, що поняття епохи — це центр методології Д. Чижевського [24, 22], В. Петрову імponує погляд на стиль бароко як епохальний. Плідним вважає В. Петров і циклічну й антитетичну теорію розвитку стилів Д. Чижевського, вбачаючи в цьому вихід на простір загальносвітової проблематики [24, 23]. Схожі погляди на епоху, зміну літературних стилів мали й літературознавці, котрі "як письменники були об'єднані в гурток неокласиків" [24, 22]. В. Петров називає академіка Ф. І. Шмідта першим, хто підніс ідею "циклів" або "епох" в українському мистецтвознавстві, а виголошену ним в 1919 році у Київському Науковому Товаристві лекцію, де підносилася ідея циклічності епох, такою, що вплинула на формування гуманітаріїв кола неокласиків. Підкреслюється також той факт, що свої думки київський вчений сформулював незалежно й одночасно з О. Шпенглером, автором епохальної книги "Занепад Європи" [22, 113; 24, 22], однієї з підвалин модерністського світогляду. Пізніше в 1940-их роках ідеї дискретності розвитку і культурних циклів О. Шпенглера знайшли своє втілення в історіософських теоріях В. Петрова [22, 113].

З'ясувати механізм, "методологію" [30, 9] зміни історичних епох прагнув В. П. Петров (Домонтович, Бер), інтелектуальним підґрунтям методології якого можна вважати філософсько-естетичні системи О. Шпенглера, М. Бердяєва, А. Тойнбі, Г. Вельфліна. Головною методологічною засадою археологічної спадщини В. Петрова називають також епоху, хоча зміст епохи як філософської категорії в "етногенетичних розвідках" вчений не розкриває [31, 17]. У цьому питанні допомагають історіософські праці вченого, де він наголошує, що жодне явище не існує відірвано від іншого, що треба починати мислити в аспекті епох [32, 9], кожна з яких має свої складові, тобто комплекс суспільних, соціальних, господарських, ідеологічних, мистецьких чинників [30, 8]. З цього приводу Ю. Шерех згадував, що скрізь його цікавила проблема епохи і надепохального, що історизм вважався В. Петровим "пережитком", бо сьогодення людина не різниться нічим від печерної, вона змінює світ навколо себе, але не себе [33, 116]. В історіософській концепції В. Петрова наша увага фокусується на ідеї антитетичності та змінності епох.

Інтерес В. Петрова до означених проблем цілком вписується в контекст філософсько-естетичної та історичної думки першої поло-

вини ХХ ст. "Історіософічні етюди", які були надруковані в збірнику Мистецького Українського Руху (МУР) 1947 року, сприймаються в українській гуманітарній свідомості зараз як певний місток між інтелектуальними спорудами формалістів і структуралістів. Уявлення про циклічний і стадіальний розвиток літературних форм поступово змінювався поняттям епістемологічного руху, розробленого у працях французьких семіотиків і структуралістів [34, 26], зокрема М. Фуко, який введенням терміна "епістема" наголошував на певній регулярності розвитку різних форм знання у якийсь конкретний момент часу [35, 145]. Твердження про те, що мистецьку форму найкраще розглядати як епістемологічну метафору належить сучасному філософу У. Еко [36, 417].

В. Петров історичний процес бачить не "безперервним потоком бування", який розчленовується на певні часові відтинки історії, на самодостатні ступеневі послідовності [30, 7], поняття "епоха" засновує не на ідеї історично-часової безперервності, а на ідеї перервності, повторюваності, уявленні "повторюваних початків і кінців" [30, 7]. У першій частині "Історіософічних етюдів" на прикладі Середньовіччя і Ренесансу (Нового часу) доводить думку про те, що ідеологія кожної нової епохи вибудовується з негачії попередньої [30, 10], з її заперечення, а "при зміні двох епох світогляд нової епохи витворюється...в боротьбі проти світогляду попередньої" [30, 13], структуру ж нової ідеології "визначала структуру ідеології попередньої доби [30, 10]. Проте, жодна теза не обертається зразу ж на свою антитезу — цей процес відбувається поетапно [30, 14]. Акцентується увага на тому, що при переході від однієї доби до іншої, заперечення, скероване проти однієї якоїсь ланки в системі епохи, позначається все рівно на інших складових, на цілому комплексі. При цьому в концепції В. Петрова існують надепохальні категорії, як, наприклад, етнічні, бо "буття етносу звичайно ширше за межі хронологічної тривалості доби" [32, 9].

І. Фізер у статті "Український Фуко чи французький Петров? Різниця схожість двох історіософів", як уже зрозуміло з назви, порівнює погляди В. Петрова та М. Фуко на зміни історичних епох, які вони обоє вважали часовими відтинками, закритими в собі відповідно ідеологією чи епістемологічним кодом [37, 43]. Якщо М. Фуко розрізняє чотири епохи "епістемологічної послідовності": перша — з пізнього середньовіччя до кінця XVI ст.; друга — з XVII по кінець XVIII ст., третя з 1795 р. до початку ХХ ст., остання, четверта — нині триває. В. Петров визначає три епохи від Се-

редніх віків до ХХ ст.: Середньовіччя, Новий час та Наш час. Як історик і філософ В. Петров більше уваги приділяє "не мистецьким напрямам, а напрямам доктрин" [32, 8]. У його наукових працях яскравіший завжди історіософський план. Вчений не виділяє окремо післяренесансні стильові епохи (бароко, романтизм, реалізм), хоча досить часто апелює до літератури романтизму. В. Петров духовно пов'язує Наш час з ірраціоналізмом романтики, говорячи, що його покоління виросло з неї. Але яке місце бароко, романтизму в цій схемі? Очевидно, що В. Петров не ставив собі за мету розташувати всі естетичні рухи в типологічній схемі, як це зробив Д. Чижевський, він задав лише напрям руху. Якщо ми маємо дві опозиційні епохи та третю, Наш час (І пол. ХХ ст.), що тяжіє до Середньовіччя, то чи не є концепція В. Петрова тією ж циклічною теорією? Середньовіччя і Ренесанс як два протилежні культурно-історичні типи можуть видозмінюватися, а Наш час — це доба модернізму, яку в близькій перспективі важко описати, хоча можна побачити домінуючі риси, що тяжіють до ірраціональності. Щось подібне відбувається зараз з постмодернізмом. Індивідуальні, що переходять в колективні, ухили в ірраціональність, на думку Ю. Шереха, приходять хвилями і хвилями відходять. Домонтович, говорить його сучасник, називає такі хвилі епохами [4, 88], кожна з яких "приносить свої моди не лише в пошитті одязі й черевиків, а й у способах мислення й поведінки" [4, 88]. Ця думка Ю. Шереха підсилює переконання в тому, що ірраціональність є тим чинником, який формує відповідний тип культурної епохи (бароко, романтизм, модернізм), більш успішний на українському просторі. Згадаймо, що ані ренесанс, ані класицизм як стилі раціонального типу не проросли на українському ґрунті, а реалізм цікавий зараз переважно в історичній перспективі.

Також не треба забувати, що історіософські "епохоцентричні" погляди В. Петрова є складовою теоретичного дискурсу 1950-их років, творцями якого були мислителі, чий науковий світогляд формувалася в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. Філософська думка цієї доби спиралася на ірраціоналізм, песимізм, антиісторизм, інтуїцію, що отримало вираження в працях А. Шопенгауера, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, й пізніше в глобальному "Дослідженні історії" Дж. Тойнбі. Ідеї онтологічного та естетичного дуалізму, циклічності, запропоновані Ф. Ніцше ("Народження трагедії"), знайшли своє відображення в естетично-філософських концепціях пер-

ших десятиліть минулого століття, завершене втілення яких знаходимо в "Занепаді Європи" О. Шпенглера.

Концепція "культурних хвиль" Д. Чижевського почала формуватися на початку тридцятих років ХХ ст. У популярних "Нарисах з історії філософії на Україні" (Прага, 1931 р.) вчений констатує філософський дуалізм, одне крило котрого це раціоналізм, а протилежне йому — романтизм [38,5]. В історико-теоретичній праці, що виходила друком у Празі протягом 1941–1944 рр. у 3 частинах [39] Д. Чижевський постійно наголошує на типологічній подібності літератури середньовіччя, бароко, романтизму тощо. У викінченому вигляді теоретична схема Д. Чижевського, яку І. Чернов вважає "генетично залежною" від схеми польського літературознавця Ю. Кшижановського [40, 125], з'явилася у невеликій програмній праці "Культурно-історичні епохи" у 1948 р. (Авсгбург, 1948), а згодом у "Нарисі порівняльного вивчення слов'янських літератур" [41]. Тобто, через 10 років після виходу статті "Бароко на фоні романтичних епох" Ю. Кшижановського. До речі, у тому ж 1948 році вийшло друком дослідження Е. Р. Курціуса [42], де в основу покладена ідея про стале чергування класицистичних і антикласицистичних тенденцій в розвитку західноєвропейських літератур. Концепція Е. Р. Курціуса типологічно близька до ідей згаданих слов'янських дослідників. Маньєризм означав кризу ренесансно-класицистичного, раціонально-об'єктивного бачення світу і утвердження нової барокової суб'єктивної картини світу. Якщо Ю. Кшижановський і Д. Чижевський зберегли вельфлінівську типологію (ренесансно-класицистичний і бароково-романтичний типи культури), то Е. Р. Курціус, пропонує антикласицистичне означити не терміном "бароко", а "маньєризм", розглядаючи його як константу європейського літературного процесу.

Концепція розвитку історичних епох В. Петрова має спільні точки дотику з теорією культурних циклів. Подібність ідей В. Петрова і Д. Чижевського в деяких позиціях просто очевидна. Об'єднує їх погляд на культурно-історичну добу як на цілість, світогляд котрої суцільно "внутрішньо пов'язаний у кожній своїй окремій ланці" [30, 11–12], як на систему рухів та змін, що мають усі якийсь спільний напрям [43, 613]. У праці В. Петрова "Історіософічні етюди", що підписана справжнім прізвищем автора, та в студіях, які вийшли під псевдонімом В. Бер — "Наш час, як він є", "Засади історії", "Проблема епохи", "Засади естетики", "Сучасний образ світу. Криза класичної фізики", "Християнство і сучасність" С. Павличко визначає три головні аспекти: дискретність часу і закритість, осібність

епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і відмова від ідеї безперервного руху [1, 326]. Д.Чижевський також говорить про ідею прогресу як гальмівну для культурософських досліджень [43, 613]. Культурно-історична доба за думкою сучасника В. Петрова так само постає із заперечення попередньої, але епохи одного стильового типу мають здатність до "комунікації". Д. Чижевський виділив вісім опозиційних стильових пар, перелік яких можна доповнювати; концепція В. Петрова базується на розгляді трьох епох, фактично двох основних, третя є похідною від Середньовіччя. В. Петров, говорячи про замкнутість епох, все ж підводить до думки про чергування епох певного типу світобачення: теологізм був доктриною Середньовіччя; доктриною Ренесансу, а на наступному етапі — Нового часу в протилежність середньовічному теологізму став новочасний гуманізм [30, 11], уламки якого людина "нашого часу" хоче зібрати до купи і збудувати з них ще якусь будівлю. Тобто, принципової різниці в ідеях двох українських вчених не спостерігається. Теорія Д. Чижевського формувалася в системі естетичних категорій, тоді як концепція В. Петрова переважно у філософсько-історичному ключі. Теорія "культурних хвиль" Д. Чижевського, яка почала формуватися з кінця 1930-их років, від 1947 року постає як цілість і завершеність, як певний методологічний інструментарій. Ідеї ж В. Петрова видаються часом суперечливими і не повністю сформованими, його численні історіософські праці: як зауважує С. Павличко, відобразили "не завершену систему поглядів, а концепцію в процесі становлення" [44, 326]. Ю. Шерех припускав, що В. Петров-Домонтович "бився над подвійним розумінням епохи як історичної тривалості і як періодичної моди", не дійшовши термінологічної ясності в цьому розрізненні [4, 89]. Хоча ці тексти, в яких автор постійно уточнював, доповнював, розкривав сказане ним раніше, не увійшли до ймовірного ґрунтового дослідження В. Петрова, вони дають можливість простежити за процесом формування філософської думки середини ХХ ст. та доповнити, розширити парадигму культурних хвиль. Акцент на дуальності культурного буття можна простежити в наукових концепціях пізнішого часу.

Таким чином, історіософська концепція В. Петрова є складовою європейської естетичної думки першої половини ХХ ст., що утверджує дуалізм та циклічність як основу змін культурно-історичних епох. Ідеї В. Петрова здаються більш універсальними та глобальними, але попри блискучі і влучні моменти залишилися ще не про-

писаними до найменших деталей. Попри це вчений мав свою наукову мову, в якій багато підтексту, прихованого змісту, в його працях "деякі ідеї формулювалися прямо і чітко, інші — виявлялися в певній системі натяків, аналогій, що давали втаємниченим код, ключ до розуміння всього комплексу авторових ідей" [22, 112–113].

Цікавими видаються деякі спостереження і висновки дослідника про історію німецької літератури, періоди духовного піднесення й занепаду якої в світовому контексті не залежать від політичних, адміністративних, ідеологічних чинників, бо їх вплив на мистецькі процеси ніколи не буває вирішальним. Етапи підйомів і спадів в розвитку національних літератур більше коригується з іманентними мистецькими законами. Підсумовуючи можна сказати, що злети будь-якої національної літератури відбуваються під час "панування" стилю певного типу, естетична програма якого краще узгоджується з національною специфікою. Так, німецька передромантична і романтична література є фактом світового письменства, на відміну від реалістичної, яка залишилася маргінальним явищем тощо. Іншими словами, кожна національна література має свої "зіркові" етапи, не пов'язані з політичним, соціально-економічним розвитком країни. Отже, використовуючи категорії В. Петрова, можна сказати, що культура кожної нації розвивається плідніше на тій чи іншій лінії буття. Дослідження історичних реалій з позицій соціального прогресу-регресу не приводить до вичерпного висновку, а частіше навіть заводить у глухий кут, що й констатує вчений. Історичні епохи В. Петров розташовує на висхідній чи низхідній лінії буття. Так, Середньовіччя — низхідна лінія, Новий час — висхідна; Середньовіччя говорило про регрес, Новий час про поступ. "Наш час" знову, на думку вченого, виявляє інтерес до регресивно-низхідної лінії буття людства [30, 17], тобто, тяжіє до Середньовіччя. Тут знову бачимо натяки на дуалізм концепції В. Петрова.

Головною ознакою сучасної епохи В. Петров назвав кризу в широкому контексті філософії і природничих наук [22, 115]. Лейтмотивними, визначальними для більшості статей В. Бера (Петрова) С. Павличко називає такі мотиви: криза технічної епохи, деградація механістичного поступу, розчарування п'ятсотлітнім процесом технічного розвитку, криза новочасного гуманізму як найголовніша ознака філософії ХХ ст. [22, 114]. Але ці самі думки відчитуються і в художніх текстах В. Домонтовича, бо літературознавець, етнограф, мовознавець, фольклорист, археолог, антропо-

лог, філософ Віктор Петров-Бер не міг утриматися від спокуси передати свої погляди В. Домонтовичеві — авторові інтелектуальної прози — та його персонажам [6, 70]. За переконаннях письменника, людина зреклася релігійних переживань, слова святий і святість для неї втратили свій благовісний сенс, ситість цінується нею вище за духовне очищення посту [45, 253]. Людство потребує воскресіння [46, 260], йому необхідно відчувати велич "єдиного Творця землі й неба" [45, 253]. Роздумам про духовну кризу сучасної доби, що постала як результат ренесансного проголошення людини творцем всього суцього, присвячений нарис "Мої великодні". Тобто, 1947 року, паралельно з "Історіософічними етюдами" опозиція Середньовіччя-Ренесанс з'явилася на сторінках художніх текстів. Але кризовість світовідчуття є характерною рисою всіх культурних епох нереалістичного типу, що виявляється в наступних моментах духовного життя індивіда та соціуму: заперечення раціоналізму; посилення інтересу до релігійних вірувань і обрядів; різкі хитання між вірою і запереченням Бога; передчуття Апокаліпсису; сприйняття світу як сакрального кола, де все поєднане і незбагненне; відчуття безмежності і обмеженості перспектив одночасно; гостре усвідомлення конечності людського цьогосвітнього існування; посилення індивідуалізму; сильний потяг до експериментування; прагнення яскравого, сильного враження, що йде не тільки від ідеалу краси; надання емоціям, почуттям, відчуттям гносеологічних можливостей; самоідентифікація за різними ознаками. Отож, знову приходимо до висновку про те, що В. Петров надзвичайно тонко відчував свою добу та зумів передати головні її ознаки як в наукових, так і художніх текстах.

В. Петров в "Історіософічних етюдах" не згадує епохи бароко, хоча вводить мистецтвознавчі характеристики, реалії середньовічної культури, Ренесансу та бароко у свої художні тексти, зокрема роман "Без ґрунту" (1948). Тут В. Домонтович розвиває думки про опозиційність та епохальність мислення повоєнної людини, особливо інтелектуала, який звик мислити, "розмежовуючи світи і протиставляючи епохи" [23, 246]. Але ідея "творення нового світу, в його непримиренній протилежності всьому, що було досі" [23, 246], на думку автора, вже стала в 50-их роках ХХ ст. майже хрестоматійною, а на початку століття — подібні погляди були здобутком окремих осіб [23, 246], таких як Степан Линник, модерніст в європейському значенні цього слова [22, 122], хоча й не названий так у романі. Озброївшись романною характеристикою Линника,

С. Павличко виділила риси, що переконливо свідчать про модерність мислення героя В. Домонтовича [22, 122]. Линника приваблювало у середньовічному мистецтві абсолютність істини та ієрархічність художніх образів, які він переосмислював і втілював у Нашому часі, протиставляючи ренесансним засадам. У мистецтві Середньовіччя для нього важили не стиль і не форма, а принцип централізованого призначення мистця й мистецтва [23, 251]. Середньовіччя мислилося ним не як мета, а скоріше напрям руху; мистецтво прийдешнього він не бачив копіюванням давнього, художник прагнув творити нове, з негачії всього того, "чим досі жило мистецтво протягом останніх п'ятисот років" [23, 252], тобто Нового часу. Але окрім середньовічного універсалізму приваблюють Линника ще й апокаліптичні мотиви, сцени страшного суду. Як у науковій студії В. Петрова, так і на сторінках роману з'являється ангел, що згортає дописаний сувій неба, відомий з фресок Кирилівської церкви, символ апокаліптичності середньовічного світогляду. На картинах Линника ренесансне світло поглинається пітьмою, яку художник зробив проблемою, щоб показати, "як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу" [23, 253]. Своє мистецтво Линник "звів на ступінь теоретичної проблеми" [23, 255], а найзначніші етапи історії української духовності: Середньовіччя X–XI ст. та бароко підводив до опозиції у зв'язку з поглядами і творчими манерами сучасників. Опозиційність цих епох впливає з естетичних засад, так Д. Чижевський розрізняв Середньовіччя XI ст., називаючи його епохою монументалізму, та Середньовіччя XII–XIII ст., добою орнаменталізму [14, 29]. Пізні Середньовіччя, яке можна продовжити до XV ст., тяжіє до барокових світоглядних і формальних характеристик, вступаючи з бароко в парадигматичні відношення. Линник не сприймав творчості художників орієнтованих на барокове мистецтво, апологетами якого у романі виступають Ростислав Михайлович і Юрій Нарбут, творча манера останнього називається Линником стилізаторством. Це мотивується тим, що митець виходить із стильової даності, а не заданості, котру Линник трактує як те чого немає, що буде, що повинно бути, що треба створити. До речі, в історіософічних етюдах В. Петрова, саме для Середньовіччя характерна гносеологічна даність, а для Ренесансу — заданість [30, 13]. Нарбут і Линник в романі "Без ґрунту" виступають репрезентантами різних стильових манер, але об'єднує їх, за визначенням автора, те, що вони перемогли "як в собі особисто, так і в своїй творчості народницькі традиції пейзажного етнографіза-

му, спертого на почуття, на сентиментально чуле ставлення до українського народу й природи" [23, 241]. Тобто, вони обоє причетні до становлення мистецького модернізму, в межах якого розвивалися різні стильові течії, в тому числі й орієнтовані на класицистичну естетику. В. Петров-Домонтович, будучи причетним до українського літературного неокласицизму, мабуть, хотів підкреслити істинну модерність саме цього напрямку. Якщо для героя В. Домонтовича художник Юрій (Георгій) Нарбут — опонент, то для В. Петрова-літературознавця — митець, творчість якого була "яскравим фактом" [24, 21] відродження бароко в українській культурі. А причетність до "культу бароко", за переконанням В. Петрова, означала звільнення "від ланцюгів народницьких літературних і літературознавчих схем" [24, 21]. Він навіть пропонує оцінити літературно-критичну спадщину М. Зерова, метра неокласиків, в аспекті "нарбутівських" зв'язків, з погляду її бароковості [24, 21].

В. Домонтович ідеї, роздуми, гіпотези вплітав у тканину своїх художніх текстів, сторінки яких часто повторюють майже дослівно наукові концепції В. Петрова-В. Бера. Ці вставні блискучі інтелектуальні начерки інколи видаються пришитими "до канви оповіді білими нитками" [47, 11]. Спадщину В. Петрова: критичні статті з історії літератури, праці з антропології, філософії, інтелектуальну прозу — С. Павличко називає унікальним в історії української культури дискурсом [44, 323], оригінальність якого полягає не в певних ідеях, а в "послідовності і цілісності всієї інтелектуальної парадигми" [44, 323]. А одним із елементів такої мислиневої конструкції можна вважати бароковий текст.

Література:

1. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1997. — 360 с.
2. Домонтович В. Болотяна Лукроза // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. — К.: Критика, 2000. — С. 261–300.
3. Грабович Г. Апорія українського формалізму // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Лекція на пошану Соломії Павличко, 2002 — Л.: Літопис, 2004. — С. 73–90.
4. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. — К.: Час, 1998. — С. 77–114.
5. Брайчевський М. В. П. Петров-учений-універсал // Слово і час. — 2002. — № 10. — С. 13–17.

6. *Гірняк М.* До проблеми "взаємин" формалізму і В. Петрова-Домонтовича // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст. Лекція на пошану Соломії Павличко, 2002 — Львів: Літопис, 2004. — С. 69–71.
7. *Матвієнко С.* Дискурс формалізму: український контекст. Лекція на пошану Соломії Павличко, 2002. — Львів: Літопис, 2004. — 144 с.
8. *Лавріненко Ю.* До поєднання модернізму і традиції в необароко // Слово. — Збірник 3. — Об'єднання українських письменників в Екзилі: Нью-Йорк, 1968. — С. 493–501.
9. *Петров В.* До характеристики філософського світогляду Сковороди // Ювілейний збірник на пошану академіка Д. Й. Багалія з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності. Записки історично-філологічного відділу / Гол. ред А. Кримський. — Кн. XIII–XIV. — К., 1927. — С. 30–43.
10. *Петров В.* Особа Сковороди // Філософська і соціологічна думка. — 1995. — № 1–2. — С. 191–211.
11. *Петров В.* Особа Сковороди // Філософська і соціологічна думка. — 1995. — № 3–4. — С. 169–188.
12. *Петров В.* Особа Сковороди // Філософська і соціологічна думка. — 1995. — № 5–6. — С. 183–234.
13. *Костецький І.* Стефан Георге: особистість, доба, спадщина // Вибраний Стефан Георге по українському та іншими, передусім слов'янськими мовами. — Штутгарт: На горі, 1971. — С. 98–188.
14. *Чижевський Д.* Історія української літератури від початків до доби реалізму. — Тернопіль, 1994.
15. *Ушкалов Л.* Григорій Сковорода і антична культура. — Х., 1997. — 179 с.
16. *Матвієнко С.* Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його особа Сковороди" // Слово і час. — 2002. — № 10. — С. 54–60.
17. *Возняк М.* Історія української літератури: у 2 кн. — 2-ге вид., випр. — Л.: Світ, 1994. — Кн. 2. — 560 с.
18. *Ушкалов Л.* З історії української літератури XVII–XVIII століть. — Х.: Акта, 1999. — 216 с.
19. *Криса Б.* Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть. — Л.: Свічадо, 1997. — 214 с.
20. *Бердяев Н.* Самопознание. — М: ДЭМ, 1990. — 335 с.
21. *Агєєва В.* Гоголь і формалісти // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя / Упор. В. Агєєва. — К.: Факт, 2003. — С. 337–348.
22. *Павличко С.* На зворотньому боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946–1948) // Сучасність. — 1993. — № 5. — С. 111–125.
23. *Домонтович В.* Без ґрунту // Доктор Сера фікус. Без ґрунту. — К.: Критика, 1999. — С. 163–380.
24. *Петров В.* Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945) // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: У 3 кн. — К.: Рось, 1994. — Кн. 1. — С. 14–24.

25. Домонтович В. Доктор Серафікус // Доктор Серафікус. Без ґрунту. — К.: Критика, 1999. — С. 17–161.
26. *Wolflin H. Renaissance und Barok.* — Munchen, 1888; Вельфлін Г. Ренесанс и барокко: исследования о сущности и происхождения стиля барокко в Италии. — С.Пб., 1913.
27. Вельфлін Г. Ренесанс и барокко: исследования о сущности и происхождения стиля барокко в Италии. — С.Пб., 1913.
28. Гейзінга Й. Homo ludens. — К.: Основи, 1994. — 260 с.
29. *Ортега-и-Гассет Х.* Воля к барокко // <http://lib.bigmir.net/read.php?e=1501>
30. Петров В. Історіософічні етюди. — Ч. 1 // МУР. Мистецький український рух. Збірники літературно-мистецької проблематики. — Регенсбург: Українське слово, 1947. — Збірник II. — С. 7–18.
31. Корпусова В. В. Петров (Домонтович): етнологіка як свобода самовиявлення // Слово і час. — 2002. — № 10. — С. 17–25.
32. Петров В. Історіософічні етюди. — Ч. 2 // МУР. Мистецький український рух. Збірники літературно-мистецької проблематики. — Регенсбург: Українське слово, 1947. — Збірник III. — С. 7–10.
33. Петров В. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок. — К.: Час, 1998. — С. 115–124.
34. Заярная И. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. — К.: ВПЦ Київський університет, 2004. — 405 с.
35. *Енциклопедія постмодернізму.* — К.: В-во Соломії Павличко "Основи", 2003. — 503 с.
36. Еко У. Поетика відкритого твору // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1997. — С. 405–419.
37. Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів // Наукові записки Національного університету "Києво-Могилянської академії. — К.: Стилос, 1999. — Т. 17. Філологія. — С. 42–44.
38. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — К.: Оріє, 1992. — 230 с.
39. Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси. — Прага, 1941. — Т. 1, Т.2. — 1942. — Т. 3. — 1944.
40. Чернов И. Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко. Литература. — Тарту, 1976. — 185 с.
41. *Cizevsky Dmitry.* Outline of Comparative Slavic literatures // Survey of Slavic Civilization. — Boston, 1952. — Vol. 1.
42. *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalters. — Bern, 1948.
43. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. — К.: Рось, 1994. — Кн. 3. — С. 609–620.
44. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
45. Домонтович В. Мої Великодні // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. — К.: Критика, 2000. — С. 249–255.

46. *Домонтович В.* Перед великодніс // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. — К.: Критика, 2000. — С. 256–260.
47. *Павличко С.* Роман як інтелектуальна провокація // Доктор Серафікус. Без ґрунту. — К.: Критика, 1999. — С. 3–16.