

Льохарт Д. О.,
аспірантка кафедри української літератури
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

МИСТЕЦТВО-ЯК-SACRUM У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК

Анотація. Статтю присвячено дослідженню взаємозв'язків та взаємовпливів мистецтва і сакрального та представлення сакрального як мистецького простору та мистецтва як виявів *sacrum*-у поезії Віри Вовк. Важливим виявом категорії сакрального у поетичному світі Віри Вовк є мистецтво. Сакральне в її віршах проявляється не тільки в українській національній традиції чи у християнській перспективі, а й у міфологічно-ритуальних образах, концептах та концепціях. Проаналізовано поетичні концепції мистецтва Віри Вовк як проявів сакрального у порівнянні із концепціями її хрещеного батька – митрополита Андрея Шептицького.

Важливе значення у поезії письменниці набувають *ікони і фрески*, які в теологічній традиції розглядаються як особливі медіатори світу між світами священного та світського («Любовних листах княжни Вероніки до кардинала Джованібатісти», «Ассізі», «Ікономазі»).

У поетичній практиці поєднання сакрального та мистецтва, їх взаємного проникання, в поезії Віри Вовк вагоме місце відводиться образу Грааля. Пошук Грааля у поетичному світі Віри Вовк стає мандрівкою крізь життя в екзотичних краях, у пошуках власної досконалості.

Спробою створення особливої художньої амальгами літератури та сакрального світовідчуження, вираження через літературу релігійних поривів і устремлінь *homo religiosus* – людини релігійної – є художнє освоєння середньовічних легенд у поезії Віри Вовк. Це підтверджують поезії «Свята Єлизавета», «Єлизавета Тюрінгська», «Єлизавета Католицька» із збірки «Жіночі маски». Експерименти поєднання сакрального з мистецтвом простежено у «Триптиху до циліндрових картин Юрія Соловія», який складається із трьох частин (як і три великі полотна мистця Соловія): Падучі ангели, Розп'яття і Страшний суд.

Доведено, що твори мистецтва, архітектури, малярства, краса природи у її поезії – усе стає художніми об'єктами, пов'язаними із світом сакрального, проявами мистецтва-як-сакрального.

Ключові слова: мистецтво, сакральне, образ, Віра Вовк, поезія, творчий метод.

Постановка проблеми. Одним із проявів категорії *sacrum* у поетосфері Віри Вовк є мистецтво. Сакральне в її поезії може проявлятися не тільки в українському національному контексті чи у християнській традиції, а й у міфологічно-ритуальному світовідчуженні. Художніми об'єктами, пов'язаними із світом сакрального, проявами мистецтва-як-сакрального стають у її поезії витвори мистецтва, архітектури, краси природи.

Одним із проявів сакрального є мистецтво – як матеріальні, так і нематеріальні пам'ятки. У поетосфері Віри Вовк різні прояви й вияви мистецтва стають декларацією належності до світу *sacrum*. Ми спробуємо продемонструвати, як категорія сакрального проявляється в контексті мистецтва, як мистецькі

концепти й образи наповнюються у її поезії релігійним, містичним смислом. Сама письменниця в одній із своїх повістей написала: «Мистецтво було мені священством. Може, навіть католицьким священством з целібатом. Я була переконана, що людина – завжди сама в останньому, хіба що стоїть перед обличчям свого Бога» [1, с. 143].

Термін «мистецтво-як-*sacrum*» увів у літературознавство Ігор Набитович, аналізуючи у такому ракурсі творчість Германа Гессе. У такому контексті він розглядає «взаємини людини, культури й релігії, її світовідчуження та балансування на межі між реальністю фізичного світу, який прямує до профанної втрати будь-яких ідеалів, і реаліями внутрішнього світу окремої людини-мистця, котра покликана врятувати цей світ від хаосу й, у метафоричному значенні, розпаду – розпаду, сказати б, цілісного ядра культури й релігії, розпаду, який породжує величезну енергію руйнації людської спільноти, духового й духовного світу сучасної людини...» [2, с. 171].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поетична творчість Віри Вовк в контексті релігійних проблем уже була об'єктом розгляду літературознавців Ю. Григорчук, Н. Грицик, Т. Карабовича, Б. Рубчака, О. Степаненко, О. Смольницької. Ці публікації, присвячені рецепції релігійних мотивів, образів, символів у творчості поетеси. Однак, окрім окремих аспектів взаємин релігії та культури, концепція мистецтва-як-*sacrum* у цих публікаціях не ставилася й не розглядалася.

Мета статті – розглянути взаємозв'язки та взаємовпливи мистецтва і сакрального та представлення сакрального як мистецького простору та мистецтва як виявів *sacrum*-у у поезії Віри Вовк, а її основні завдання – показати ідейно-естетичні погляди, задекларовані у її поетичній творчості, які стосуються взаємин культури та релігії; виокремити основні елементи сакрального як мистецтва, проявів мистецтва яке увиразнює священне у мирському просторі у поетосфері мисткині.

Виклад основного матеріалу. Михайлина Коцюбинська наголошує, що «поетичний світ Віри Вовк географічно, історично, мистецьки багатий і розмаїтий. Насичений, напоєний голосами, назвами, іменами, реаліями, пейзажами різних країн, різних історичних епох, у сплетінні реального з легендарним, міфологічним, “земного” з релігійними – чуттями, переживаннями, персонажами, моральними постулатами, символікою. Твориться єдиний загальнолюдський історико-мистецький, міфологічно-релігійний контекст» [3, с. 6]. Власне йдеться про поєднання і взаємовпливи двох світів – реального, земного, світу *profanum*, та світу *sacrum*, священного. Водночас тут же вирізняється й важлива характерна риса ідіопоетики мисткині: зображати світ мистецтва як відсвіт світу сакрального, як відлуння – чи то Платонівського світу досконалих ідей, чи то проявлення в мистецьких творах – картинах, архітектурі,

рукометах – божественної краси й досконалості. Мистецтво може стати безпосереднім поштовхом до релігійного навернення: «Хтось навернувся перед картиною. / Дивляться в вічність вітражі соборів» [4, с. 5].

Сакральне в поетичних творах Віри Вовк може виявлятися не тільки в українському національному контексті чи у християнській традиції. Мистецького звучання в художній палітрі поезії Віри Вовк набуває особлива амальгама, що твориться екзотизмами у її поезії. Поетеса «естетично виокремлює таку екзотику з кожного середовища, в якому обертається, яке відтворює і мистецьки кристалізує. Це вирішальна передумова погляду на життя, як на мистецтво. Характерний пейзаж, картина художника або навіть якийсь її елемент, колоритна деталь побуту, архітектурний витвір, яскравий історичний епізод або персонаж – все для поета дороге, все вабить як мистецький матеріал. Зупинити цей момент, це враження, цю деталь, поглянути на них збоку, сфокусувати увагу, взяти в мистецьку рамку... Причому ці окремі елементи, ці враження, до якої субкультури чи країни вони не належали, взаємоперегукуються, творячи мистецьку мозаїку всесвіту» [3, с. 11].

Широке поле літературного світогляду Віри Вовк зумовлює багатозаровість її поетичної картини світу. Богдан Рубчак зауважує (на прикладі збірки «Меандри»), що мисткиня «сворідно “опоетизовує” каталог предметів, що вже самі в собі належать до сфери мистецтва. До речі, в цій “мистецькості” вичислених предметів спостерігаємо ще один засіб “підіймання” дійсності: хоч образи в збірці основані на конкретних явищах, часто-густо ці явища як такі надихані духом поетичного чи навіть специфічно романтичного, легенько забарвлюючи авторів безпосередній погляд на світ фільтрами культури» [5, с. 39]. Дослідник твердить, що «в образності Віри Вовк менш плодоносний момент, власне, зв'язаний з тими “культурними фільтрами”, що про них я згадав угорі. Я назвав би його естетизацією життєвого досвіду, що завжди буває явищем діаметрально протилежним (хоч позірною подібним) до символізації чи навіть поетизації дійсності» [5, с. 39].

У вірші-молитві «Дарунок» лірична героїня шукає власного способу молитовного вираження: «Чи може молитися мені, як у Середньовіччі, / Коли віруючих молитви / Ставали трояндами, ризами, коронами / Для Марії і малого Ісуса [6, с. 92]. Таким чином відбувається особливе поєднання моління й людської творчості, спроба своєю жертвою чи й власною творчою працею возвеличити Діву й Дитя, обдарувавши їх витворами мистецтва й тим самим виражаючи свою віру.

Серце поетеси, її пам'ять повертається до минулого. Вірш «Капличка» з «Писаних кахлів» власне виражає таку тугу за тим, що не повернеться ніколи: «Я знаю капличку на закруті вулиці, / Де щоночі моє серце прилітає», «Припадає до вітвара Богородиці». Можливо, що під російською комуністичною окупацією «з вітвара вже зробили прилавок» [6, с. 355], однак для ліричної героїні ця капличка залишається сакральним непроминальним локусом. Власне так задекларовано особливий простір пам'яті і спогаду, де сакральне та профанне є однаково важливим і виражається тими образами-враженнями-відчуттями, які стають особливими художніми цеглинами побудови її поетичного світу.

Поділ на світ світського й божистого бачиться ліричній героїні й у протиставленні двох музичних інструментів – органу та скрипки: «В камінних храмах – срібні гурагани /

У вітражах, у миготінні свіч. / Святим суворо промовляють з віч, / Горять господнім голосом: органи» [6, с. 80]. Ефект отожднення з сакральним досягається тут поступовим нагромадженням образів і звуків, які корелюють із священним: храми, вітражі, палання свічок, суворі очі ікон перетворюють «срібні гурагани» на «горіння господнім голосом». Скрипка ж стає уособленням простого людського життя «кожного дня», «в погоду чи сльоту» (вікно тут уособлює мирську людську оселю – на відміну від соборних вітражів): «А десь – вікно; і скрипка м'яко плине, / Немов пряде нам пряжу золоту / І кожен день – в погоду чи сльоту – / Розказує щось голосом людини» [6, с. 80] (курсив мій. – Д. Л.). Звуки музики органу, таким чином є втіленням сакрального («господнім голосом»); звуки скрипки – «голосом людини».

Ікони і фрески, які в теологічній традиції розглядаються як особливі медіатори світу між світами священного та світського, перебувають під пильним оком мисткині. У «Любовних листах княжни Вероніки до кардинала Джованібатісти» лірична героїня відкриває свої релігійні схильності: «Чомусь візантійським святим / Волю звіритися в тайнах, / Вони якісь мовчазніші, / Достойні, розумноокі, / Не те, що наші Мадонни, / Де часто світська усмішка / Нагадує нам графіню, / Меценаток убогих мистців» [6, с. 170]. У вірші «Ассізі» поєднання візуальних і тактильних відчуттів творить особливу авру сакрального-як-мистецтва: «На Джотових фресках / Я бачила небо / Зворушливе: пахло ясином» [6, с. 150].

Поетичні концепції мистецтва Віри Вовк як проявів сакрального можна було б порівнювати із концепціями її хрещеного батька – митрополита Андрея Шептицького. У «Моїх спомини про предмет музейних збірок», він твердив, що «годі сьогодні заперечити те, що майже всі історики мистецтва, та всі ті, що за знавців вважалися, ще донедавна не вважали ікону візантійського стилю за справжній твір мистецтва». Вона бачилася видом ужиткового мистецтва, «l'art appliqué – за щось такого, як писанка, може цікавого, може цінного, але не за образ, не за картину. Думаю, однак, що не тільки я, але й кождий інший відчував і відчуває якийсь чар у всіх цих творах гієратичних [священних. – Д. Л.] мистецтв Сходу». Шептицький був упевнений, що ікона так впливає на «людську природу», що часом, у якусь хвилю, фізичний треміт емоцій «проймають на вид твору-ікони від голови до стіп. Тоді-то дехто міг би навіть приписати даній іконі якусь чудотворну або чарівну силу». На його переконання цей таємничий треміт тіла, ця «фізична емоція організму є хиба вислідом природного вражіння краси, що несвідомо захопила людину». «Насправді, – зауважує І. Набитович, – опис цього відчуття є свідченням емоційного переживання мистецтва-як-sacrum та присутності тут-і-тепер проявів сакрального – страху й захоплення» [7, с. 521]. «...Лікар пояснював би це вражіння [від] мистецького твору, – продовжував Митрополит, – якимсь стисненням чи розширенням серця і порівняв би артистичну емоцію з вражінням відчуття любові. Тому і не дивуюся, що мистецтво можна любити любов'ю серця. Цим і пояснюю трудність, а може сказав би я – неможливість бути знавцем.

Тільки любитель, що всім своїм еством дрижить на вид мистецького твору, може оцінити всі прикмети цього твору. Але тим самим є він неспосібний оцінити прикмети іншого твору – чи іншої школи, що до душі його не промовляє і лишає його рівнодушним» [8, с. 1, 2]. Таким чином, «як до творчої мистецької

праці [обов'язково є] потреба зворушення серця і розбудженого почуття, так до оцінення мистецького твору треба відчувати це тремтіння душі, яке відчував хоч би перед 1000 літами мистець, що в мармур закував дрижання серця власного». Шептицький, як знавець мистецтва, поділяв сакральні твори західних художників на два типи: «...Пам'ятаю, що хоч я і захоплювався красою образів Рафаеля, хоча мені страшенно подобався кольорит Рембранта – та правдивої мистецької емоції я в них не находив. [Тут очевидно йдеться про переживання мистецтва-як-*сасит*. – Д. Л.]. Дізнав я її трохи перед творами Белліні, Джотто, фра Анджелико, всіх великих малярів, що опиралися на примітивній християнській – а тому вчасні на візантійській – мистецькій культурі» [8, с. 2].

У іншій статті («Дві ментальності (православна і католицька)») митрополит Андрей Шептицький порівнював два види релігійного світосприймання в західній та східній культурі, різницю ментальностей між Сходом та Заходом: «... Подібно до західної іконографії, західна релігійність надає святым речам певний реалізм. Таким чином, ставиться святі речі ближче до людства. Ангелів і святих представляється одягнених по-сучасному, відповідно до даної епохи. Принаймні, так риболося у найвизначніших періодах в історії західного мистецтва.

Навпаки, на Сході переважає намагання надати священного і абстрактного характеру особам, які є об'єктами почитання, та це, в свою чергу, створює враження урочистості та честі. *Віддаляється якнайбільше від усякого реалізму...*» [Цит. за: 7, с. 712].

Як видно із цих статей Андрея Шептицького, Віра Вовк у своїй поезії у багатьох проявах ґрунтується на подібних до свого хрещеного батька концепцій сув'язі мистецтва і сакрального, проявів мистецтва-як-сакрального.

Василь Барка зауважив взаємне проникання поезії та інших сфер культури: «В надрах лірики твориться одне з найцікавіших явищ мистецтва: музика переходить у живопис; своєю природою безпросторова, дістає тепер простір через словесну картину вірша – в його видиві. Дає йому свою кров. Без цього чуда немає лірики в її вічних формах і справжній вроді, а тільки гарні “ізотопи”, що ними наповнена, за нечисленними винятками, віршова господарка більшості сучасних різномовних журналів» [9, с. 26]. Подібні тенденції можна зауважити й у поезії Віри Вовк. Вечір і захід сонця стає, до прикладу, метафоричним відображенням середньовічних яскравих мініатюр у давніх манускриптах: «Люмінур заходу вбирає очі / На пергамені вже позовклого вечора, / Коли гортаю тисячорічну Біблію твоєї осені» [6, с. 228].

Поезія «Ікономази» – ніби застереження проти втручання у світ сакрального-як-мистецтва: «Не дотикайтеся старих фресок / Несвятими руками: / Можуть усохнути». Фрески у її художньому світі метафорично занурені у світ флористики: вони ніби квіти, живляться своїм корінням сакральним буттям і можуть бути зруйновані втручанням профанного: «Не перемальовуйте іконостаси / По власній подобі: / Вийде диявол». Ікони є відображенням духовного світу – світу святих і втручання світського у їх буття таїть у собі небезпеку їх перетворення у субстанцію сакрального-як-нечистого, осквернення [6, с. 358].

У картині-спогаді бомбардування Дрездена («Горів Дрезден») звучить апокаліптичний мікротив смерті культурної

спадщини міста від демонічних сил війни: «І смерть, і демон топчуть без сумління / Святі картини, скорчені в огні» [6, с. 46]. Так сакральне-як-свiate нищиться сакральним-як-нечистим.

Можливо баварський чи баден-вюртенберзький пейзаж у вірші «Де в синяві хмари...» манить ліричну героїню туди, «де Альпи на обрії небо тримають», в яких сакральне має мистецький, ремісничий характер: «Незнані церкви і чудесні Марії / Цвяховані двері й мальовані хори» [6, с. 54]. Сакральне тут вплітається й у пейзаж: «вже дзвін молитву селом голосити» [6, с. 557]. В урбаністичному пейзажі, «в містечку повно гамору і сміху», «і тільки там, де лави постарілі / дрімотно молитви свої скрипочуть / там статуя чудесної Марії / над сином Божим гірко, гірко плаче» («Вересень») [6, с. 61]. У цій поезії з'являється особлива протиставна межа між світським і сакральним. Нею є людська емоція: сміх (гамірного містечка) та сум, виражений плачем Богоматері.

У поетичній практиці поєднання сакрального та мистецтва, їх взаємного проникання, в поезії Віри Вовк вагоме місце відводиться окремим образам, насамперед – образів Граалю. В елегії «Лицарі Граалю» ті, хто називає себе лицарями Святого Граалю, знають, як важко знайти замок, де зберігається священна чаша: «...Там де сузір'я схилилось / На незапліднені межі, / Високо підносять башти святої твердині» [6, с. 116].

Пошук Граалю стає у поетичному світі Віри Вовк мандрівкою крізь життя в екзотичних краях, в пошуках власної досконалості. І в дорозі до невідомого замку з Граалем

...не один з нас впаде, стомлений пригодами,

Та й шепотітиме терпкими губами «Святий Граалю...» [6, с. 116].

Пошук Граалю, як і людське самоудосконалення, є процесом нескінченним (як твердиться в циклі «Київ»): «вічно шукати Граалю, хоч кабала сповістила, / Що знайти його неможливо» [6, с. 227].

Детально проблеми функціонування образу Граалю (як у прозі, так і в поезії) в українській та європейській літературах проаналізував уже Ігор Набитович [10, с. 491–509]. Він зокрема зауважує, що трактування Граалю як священної чаші породило «цілий цикл середньовічних романів, де він стає Святим Граалем, а одночасно вплинув на потужну хвилю представлення цього образу в європейських літературах (у яких він залишатиметься у певних межах семантичного кола, окресленого в циклі романів про лицарів Круглого столу) – від Романтизму до Модернізму (в українській літературі образ Граалю формується саме в річищі цієї традиції). Одночасно, наприклад у творчості Наталени Королевої, відбувається тяжіння до співпадання семіотико-семантичних характеристик образу Святого Граалю з чашею пресвятої Євхаристії». Другий підхід (який особливо виразно проявляє себе у постмодернізмі) розгортає «можливість обернено-метафоричного трактування Граалю – як посуду, в якому зберігається кров Ісуса. Саме тут також може бути прихована й метафорико-символічна зернина, яка дала можливість Денові Брауну (“Код да Вінчі”) представити Грааль у вигляді фізіологічної метафори – як лоно Марії Магдалини, однак це трактування не відкидає в нього присутності чаші Граалю при Таємній вечері – але не у вигляді євхаристійної чаші, а як самої Марії з Магдали» [10, с. 502]. У поетичній інтерпретації Віри Вовк загалом цей образ функціонує у річищі першого типу традиції.

У вступі до «Смерті Артура» Томаса Мелорі Максим Стріха пише про «пошуки Святого Граалю – цієї таємничої реліквії, що

бентежила уяву середньовічного лицарства»: у цьому творі – це «чаша з краплинами крові Спасителя, привезена Йосифом Ариматейським до Британії. Причому в романі йдеться не про здобуття, а саме про осягнення Грааля (можливість його бачити й причаститися його благодаті) через сувору добродішність життя, постійні самообмеження й молитви. Але це осягнення вже саме по собі вже настільки дивовижне, що для тих, хто його сподобився, подальше земне життя втрачає сенс – сер Галахад сам просить у молитві якнайшвидше долучити його до споглядання Творця» [11, с. 11].

Томас Мелорі описує появу чаші Грааля серед лицарів Круглого столу, після якої вони вирішили піти на його пошуки: «...Король із усім його почтом повернувся додому в Камелот, і вирушили вона вечірню до великого храму [...]. І відразу ж почули вони тріск і гуркіт такий, що здалося їм, наче мури розколюються, і негайно в те місце вдарив промінь, у сім разів ясніший, аніж від денного саява, і на всіх них зійшла благодать Святого Духа. І стали всі лицарі роззиратися на їхнє товариство й бачили один одного гарнішими, аніж до того, але довший час ніхто з них не міг промовити ані слова, отож у німоті споглядали вони один одного. Тоді з'явився в залі Святий Грааль під білою парчею, і хоч ніхто не зміг побачити ані чаші, ані хто її вніс, уся зала сповнилася пахощами [...]. І пронесено було Святий Грааль крізь усю залу, а тоді священна чаша раптово зникла, й ніхто не зміг зрозуміти, куди вона поділася» [11, с. 542]. Після того лицарі Круглого столу вирушили на пошуки цієї таємничої чаші.

У Віри Вовк шукачі християнських чеснот теж почувуються християнськими лицарями і вирушають у дорогу: «Ми шукаємо Грааля; / – не дивіться / На наш убір...» [6, с. 116]. «У “Смішному святому” знаходимо типові елементи перетворення, метаморфози й сюрреалізму. Тут також черпання й переплітання церковних ритуальних пісень разом із фольклорними елементами. А засадничо – це парсіфальський міт. Тло монастиря – це ніби ізольований світ від щоденних спокус, але реальність наростає навіть шляхом уяви. Тут таки присутні вічнолюдські спокуси, іронічні ситуації недобачання справді чистих душ. Тут парсіфальсько-фавстівське ставлення життєвих питань, шукання шляху до важної життєвої тайни – знову ж із закраскою Більдунгерману» [12, с. 22].

Мотив Грааля з'являється і в інших контекстах творчості мисткині. Під час трапези у монастирі (драматична поема «Смішний святий») один із ченців читає своїм співбратам замість Святого Письма історію Парсіфала – один із найвідоміших мотивів легенд про лицарів короля Артура. «Парсіфальським є також і дещо у використанні ритуальної музики й пісень. Наприклад, коли у Вагнеровому переданні міту включено великоп'ятницьку музику, Віра Вовк включає пісню в стилі травневих церковних відправ-молебнів. Вона вживає також дзвін, та в двох площинах – як предмет уживання і як тло. У Смішному святому Віра Вовк рівно ж використовує багато церковно-християнських елементів, як і елементів з українського фольклору, чи й з літератури (наприклад, три опришки-дияволи – це немов три Шевченківські ворони у Великому льоху)» [12, с. 23].

У «Смішному святому» чернець оповідає дванадцять іншим монахам й історію короля-Рибалки. Його замок Монсальват, де зберігається Грааль, недоступний для смертних. Лише вибрані можуть знайти до них стежки: «Замок на скелях стояв, / І не було стежки до нього / Крізь заворожений бір. / Тільки покликаний

міг протоптати / Плай до кільчатих воріт» [13, с. 546]. Король-Рибалка, володар Монсальвату, давно вже хворіє і його силу підтримує тільки Грааль: «Хворого короля / Гнітила корона. / Важко носити обруч / На виннім чолі, / Із часі святого Грааля / Пити причасний вогонь / Несвятими устами» [13, с. 546].

Король-Рибалка очікує того лицаря, який зможе посісти його місце – він має бути «лицарем божої ласки, / Що перейняв би на себе / Королівський тягар» [13, с. 546]. Але коли цей лицар Парсіфаль нарешті прибуває до Монсальвату, король наказує відправити цього «кумедного юнака», бо його «одяг – з латок строкатих; / Стріпи його довгозубі / Бряжчали зубами, / Сміх на лиці розцвітав...» [13, с. 547]. У Парсіфалі, цьому ще одному «смішному святому», ні король, ні його лицарі не впізнають обранця божественного провидіння. Лише напис, який з'явиться на Граалі, підтвердить, що цей лицар може стати (але не стане) володарем Монсальвату: «Парсіфаль, з Божої ласки / Замкові пан і владика» [13, с. 547].

У «Смішному святому», прообразом ще одного зі «смішних святих», – отця Йоана – буде власне і Парсіфаль, який не стане володарем Монсальвату, бо не спроможеться задати питання, якого всі від нього чекатимуть. Отець Йоан теж не стане святим для самого себе, бо шукатиме, як лицарі короля Артура, шляху святості, але вважатиме, що не знайшов його. У драматичній поемі Віри Вовк набуває художнього розвитку тема «парсіфальського пізнання світу і шукання шляху до перфектності. Різні спокуси і перешкоди – це перевірки для поборювання їх» [14, с. 8]. При цьому «тло монастиря тільки підсилює всеприсутність спокус для людини: від кроку відмови від божественної любови задля земної (Марія тут змальована і як примара, і як жива жінка-звабниця), аж до звороту від неї і через неї знову до шукання божественного...» [14, с. 8].

У «Смішному святому» монастир як сакральне місце стає особливим вираженням *різноманітності* сакрального. Для отця Григорія, який малює в монастирській робітні ілюмінації у книжках, саме ця праця є сакральною діяльністю. Навіть не надто рівні рядки у манускрипті порівнюються із візією Якова: «Рядки біжать ще до неба, / не треба й драбини Якова» [13, с. 541]. Отець Йоан і є власне одним із «смішних святих», який поводить досить дивно. Але: «Можна собі уявити / Обличчя отця Йоана / На рамені в Христа» [13, с. 541].

У монастир прибився якимось поранений чужинець і перед смертю залишив «звій картин на шкурі». Ігуменя передає ці картини Йоанові: «Ви – іконописець, добре розгляньте картини [...] Картини – світські, не для чернечого ока, – / Коли не вміє на них дивитися» [13, с. 544]. Претендента на святого – отця Йоана – мучитиме питання про те, чим є сакральне мистецтво, як йому служити. Світське мистецтво спокушатиме його картинами, які залишив у монастирі невідомий чужинець.

Для брата Мелетія світ сакрального насамперед лучиться із його городчиком: «...мої помідори / Сновида спустошив, / Нижніх п'ять огірків / Його підшва розчавила, / Повиривала горохові вуса [...] Нехрист, без серця для гладіолусів, Для молодої петрушки...» [13, с. 545]. виявиться, що тим «сновидою-злочинцем», що толочить зелень у городчику, є брат Яків. Він рве квіти й носить їх у ліс до закинутої каплички Богородиці. І в такому його «злочині» – схиляння перед Божою Матір'ю, бо ж це «Слово святе “Богородиця”» [13, с. 543].

Подібні експерименти поєднання сакрального з мистецтвом – у «Триптиху до циліндрових картин Юрія Соло-

вія» поетеси. Це «містерійне дійство з поєднанням зоревого медіуму і плянованого музичного. Наміреним на ораторію твір не названий драмою, хоч він має виразні драматичні унапрямлення, певні форми й саму гістріонічність дії. Складається він із трьох частин (як і три великі полотна мистця Соловія), яких можна вважати діями: Падучі ангели, Розп'яття і Страшний суд. У кожному з них є по сім віршів-сцен. Очевидно, своєю формою – мінімалістичні дії в розмовах, монологів-діалогів, поруч із хоровими коментарями. Охоплюючи велике число персонажів – без головних героїв, тільки численні протагоністи й антагоністи на тлі приблизно одного місця й сучасного часу дії в Україні, хоча це може бути вселюдське примінення також» [12, с. 23].

«Триптих» структурно складається із достатньо незалежних дій-фресок, назви яких є біблійно акцентовані: «Падучі ангели», «Розп'яття» і «Страшний Суд»: «Пов'язання саме тих трьох біблійних подій надає тону піднесеної атмосфери емоційного заангажування і співчуття українським дисидентам, які протиставляються тим “упалим”, колишнім ангелам» [14, с. 10].

Драматичні поеми і римовані діалоги Віри Вовк лучаться із категоріями мистецтва та сакрального через обрання форми художнього висловлювання: «Вибір форми також до певної міри натхнений темою, бо ж, за дефініцією, драматична поема має до діла або з духовними, вищими прикметами та вартостями, або з історичним тлом, яке також буде висвітлювати повищі прикмети. Вони є частиною того збірного світу, який поет переживає, цінує чи й обожнює» [14, с. 6].

Художнє освоєння середньовічних легенд у поезії Віри Вовк є одним із проявів поєднання мистецтва і релігійного світогляду, спроби створення особливої художньої амальгами літератури та сакрального світовідчуження, вираження через красне письменство релігійних поривів і устремлень *homo religiosus* – людини релігійної.

У поезії «Свята Єлизавета» поєднано легенду про Єлизавету Тюрінгську, святу, «що роздає троянди / Убогим, для кожного по одній», з історією кохання до неї ліричного героя, який, отримавши найкращу троянду з її рук печалиться, чому «не можу простягнути руки за долею твоєю, / як за трояндою?» [6, с. 117].

Свята Єлизавета жила в першій половині XIII століття й насправді була «принцесою Угорщини й Русі», нащадком князів Володимира Мономаха та Ярослава Мудрого. У легенді трансформовано реальну історію про її харитативну діяльність. Згідно з цією легендою вона, проти волі свого чоловіка, роздавала убогим хліб. Якось вона несподівано зустріла свого мужа – князя Тюрінгського, що повернувся з дороги і вимагав відкрити кошук. Хліб у кошику перетворився на троянди. Алюзійно цю елегію можна співвіднести й із середньовічним «Романом про троянду» й, таким чином, додати в поезії Віри Вовк поєднання сакрального поняття про *agape* (божественну любов) та профанного – про *eros*, любов земну (можливо йдеться про мотив лицарського служіння дамі): «Ти – ікона...»; «...Твій темний голос / Наповнив твою келію, переминив на каплицю. / А коло мене лиш твоя блакитна троянда / Похилила голівку і зів'яла під вечір» [6, с. 117]. Доповненням цього образу і його художнім розширенням є «маска» «Єлизавета Тюрінгська» із збірки «Жіночі маски». У цій поезії сюжетна структура, на відміну від «Святої Єлизавети», стиснена лише до показу сюжету легенди, пуантом якої є перетворення хліба на

троянди: «я несуч хліб у згортках шат / для голодних». І розв'язка: «я розгортаю плащ / у ньому лише – троянда» [6, с. 293]. У цій трансформації можна додати художню паралель до євангельського перетворення і помноження п'яти хлібин Ісусом. Так мистецька переміна стає художньою паралеллю до євангельського нарративу, вписується у контекст сакрального.

Символіка «маски» «Єлизавета Католицька» передана візією королеви Ізабелли Кастильської, для якої відкриття Нового Світу, де «нові світи виблискують на сонці», потрібне «не для корони що мені важка»: спорядивши експедицію каравел Христофора Колумба, ця володарка твердить: «Я присягаю на Письмі Святому / Нові архіпелаги здобувати / Царству Божому» [6, с. 295].

Аналізуючи поему Віри Вовк «Гріх святости» Надія Гаврилюк наголошує: «Чиста творчість душі – надзвичайно емний образ. Бо він говорить про творення власної душі, про її будівництво у чистоті і святості. Щоб душа була невіддільна зазіханням пекельних пожеж ворога людського роду. В світлі ж уточнення про історичний підтекст антагоністами стають дві землі: Земля Іскриста (Україна) і, образно мовлячи, Земля Пожеж (Росія). Якщо пожежа має виразно негативну конотацію стихійного лиха і руйнування, то іскра наділена позитивною семантикою будівництва, бо ж співвідноситься з іскрою таланту, даного Богом. Земля Іскриста – земля талановитих людей» [15, с. 116–117].

Олександр Астаф'єв, розглядаючи вираження сакрального світорозуміння в поезії Віри Вовк, наводить ідеї Миколи Бердяєва із книжки «Смисл творчості. Досвід есхатологічної метафізики» про ідею теургічності в художній креативі: «Творчість художника в межах своїх – теургічне діяння. Теургія є творчість вільна, звільнена від нав'язливих норм цього світу. Але в глибині теургічної дії розкривається релігійно-онтологічний, релігійний смисл сутнього. Теургія – межа внутрішнього устремління художника, його діяння в світі... Теургія є діяння вище, ніж магія, бо воно – діяння разом із Богом, продовження творення разом із Богом» [Цит. за: 16, с. 121]. Водночас літературознавець ставить питання, яке є одним із найважливіших, засадничим у дослідженні художнього світу Віри Вовк: «Чи можна назвати поезію Віри Вовк релігійною? Чи доцільно реставрувати сьогодні релігійне мистецтво, навіть після його останніх великих досягнень, як католицька проза Барбе д'Оревільї, Огюста Вільє де Ліль-Адана, Жоріса-Карла Гюїсмана, Леона Блюа чи нашої Наталени Королеви? Звісно, релігійна тенденція завдає шкоди мистецтву, так само, як тенденція суспільна або моральна, бо художній твір не може бути навмисне, заздальгід релігійним. Класично прекрасного мистецтва вже немає, воно сьогодні неможливе. І душі згадуваних письменників-католиків стоять на грані двох світів, у них тріпоче майбутнє, та вони безсилі творити нове життя. Тому поезія Віри Вовк не релігійна, а, сказати би словами Миколи Бердяєва, теургічна; вона творить не культуру, а нове буття, інше життя, красу як суще» [16, с. 121]. Теургію, наголошує дослідник, «як давно “субстанціональну єдність творчості, забарвленої містикою”, осмислював Володимир Соловйов, указуючи на єдність земного й небесного начал у сакральному мистецтві. Його послідовником можна назвати Михайла Ореста, пославшись на поему “Книги міст”» [16, с. 121]. Загалом поетична творчість Віри Вовк, на його переконання, є особливим творінням прекрасного-як-сакрального, творення «краси як сущого» [16, с. 121].

Висновки. У поетичній концепції художнього світу Віри Вовк концепти культури і *sacrum* є у край важливими засобами пізнання світу, творення його власної мистецької концепції. Образи, мотиви і символи, які лучаться з культурною спадщиною людства тісно переплітаються в її поетичних творах із релігійними мотивами та сакральною образною системою. Таким чином у її художньому світі креується амальгамне світобачення культури-як-сакрального та сакрального-як-мистецтва.

Література:

1. Вовк Віра. Духи й дєрвіші. Віра Вовк. *Проза*. Київ : Родовід, 2001. С. 59–158.
2. Набитович І. Дискурс мистецтва-як-*sacrum* у романі Германа Гессе “Степовий вовк”. *Studia Methodologica*. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 171–177.
3. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк: [передмова]. Віра Вовк. *Поезії*. Київ : Родовід, 2000. С. 5–32.
4. Вовк Віра. Вітражі. Роман. Ріо-де-Жанейро – Мюнхен, 1961. 48 с.
5. Рубчак Б. Меандрами Віри Вовк. *Сучасність*. 1981. № 1. С. 32–49.
6. Вовк Віра. *Поезії*. Київ : Родовід, 2000. 422 с.
7. Набитович І. Сага мистецької родини: Александер Фредро, Софія Шептицька, митрополит Андрей Шептицький. К. : Дух і Літера, 2022. 792 с. (Серія «Постаті культури»).
8. Шептицький Андрей, митрополит Галицький. Мої спомини про предмет музейних збірок. Двадцять’ятьліття Національного Музею у Львові. Львів, 1930. С. 1–3.
9. Барка Василь. Земля садівничих: есеї. Б. м.: Сучасність, 1977. 190 с.
10. Набитович І. Універсум *sacrum* у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). Дрогобич-Люблін : Просвіт, 2008. 598 с.
11. Мелорі Т. Смерть Артура / Пер. із середньоангл. М. Стріхи. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан. 800 с.
12. Залеська-Онишкевич Л. Різні світи Віри Вовк. *Сучасність*. 1987. Ч. 9. С. 16–26.
13. Вовк Віра. Смішний святий. Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / екладач Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич. Київ – Львів : Час, 1997. С. 539–571.
14. Залеська-Онишкевич Л. Від вертепу до крилатої скрипки: Драматичні твори Віри Вовк. Вовк В. Театр. К. : Родовід, 2002. С. 5–19.
15. Гаврилюк Н. Під плахтою неба: поезія Віри Вовк. Дрогобич : Коло, 2019. 168 с.
16. Астаф’єв О. Нова книжка про поезію Віри Вовк. *Слово і Час*. 2020. № 2 (710). С. 116–122.

Lokhart D. Art as sacrum in the poetry by Vira Vovk

Summary. This article investigates the interconnection between art and the sacred. It also focuses on the representation of the sacred as an artistic space and the art as the manifestation of the *sacrum* in Vira Vovk’s poetry. Art is an important manifestation of the sacred category in Vera Vovk’s poetic works. The sacred in her poems is manifested not only in the Ukrainian national tradition or in the Christian perspective, but also in mythological and ritual images, concepts and conceptions. The author analyzes poetic concepts of Vera Vovk’s art as manifestations of the sacred in comparison with the concepts of her godfather – Metropolitan Andrei Sheptytskyi.

Icons and frescoes, which in the theological tradition are viewed as special mediators of the world between the sacred and secular worlds, are of great importance in the writer’s poetry (as in “Love letters of Princess Veronica to Cardinal Giovanni Battista”, “Assisa”, “Iconomases”).

In Vera Vovk’s poetry, an important place is given to the image of the Grail as the combination of the sacred and art, their mutual penetration. The search for the Grail in the poetic world created by Vera Vovk becomes a journey through life in exotic lands, in search of one’s own perfection.

An attempt to create a special artistic amalgam of literature and sacred worldview, expressing religious impulses and aspirations of homo *religiosus* – a religious person – through literature is an artistic development of medieval legends in Vira Vovk’s poetry. The poems “Saint Elizabeth”, “Elizabeth the Thuringian”, and “Elizabeth the Catholic” from the collection “Women’s Masks” prove this argument. The creative experiments of combining the sacred with art can be traced in the “Triptych to cylinder paintings by Yuriy Solovii”, which consists of three parts (as well as the artist’s three large canvases): Falling angels, Crucifixion and Last Judgment.

The author has proved that works of art, architecture, painting and the beauty of nature in Vira Vovk’s poetry transform into artistic objects connected with the world of the sacred, manifestations of art-*as-sacrum*.

Key words: art, sacred, image, Vira Vovk, poetry, artistic method.