РОЗДІЛ ІІ. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.2-2.09+730
DOI https://doi.org/10.26661/2414-9594-2022-2-9

АРХЕТИПНИЙ ПРИНЦИП COINCIDENTIA OPPOSITORUM У ВІЗУАЛЬНІЙ ПОЕТИЦІ «ВУРКАГАНІВ» (1927) ІВАНА МИКИТЕНКА

Бестюк І. А.
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри української літератури
Рівненський державний гуманітарний університет
вул. Пластова, 31, Рівне, Україна
orcid.org/0000-0003-1765-2534
Lystopad_rivne@ukr.net

Ключові слова: *архетипний принцип coincidentia oppositorum, візуальна поетика, скульптура, живопис, екфразис.*

Візуальна поетика повісті Івана Микитенка «Вуркагани» (1927) зумовлена архетипним принципом coincidentia oppositorum – таємницею цілісності, парадоксальним співіснуванням чи злиттям протилежностей, глибинні мотивації якого, за Мірче Еліаде, «свідчать про ностальгію за втраченим Раєм». Релігієзнавець розглядає інтенційну втечу від антагоністичної напруги профанного буття до повноти sacrum'у як наскрізний мотив, який поєднує найдавніші світові міфології й фольклор із сучасними мистецькими творами. При цьому підкреслює перманентність індійського вчення, у якому реінтегровані полярності, які стають запорукою вищої реальності, «абсолютної свободи, поза добром і злом», характерні для медитативних практик, йоги, ініціальних осяянь.

У фокусі цієї антропологічної формули амбівалентні сенси повістевих скульптур виказують неусвідомлене бажання їхнього творця піднятися над протилежностями. Три ключові статуетки, виготовлені в інтернаті, психлікарні й у дворовій будці на вулиці Уютній, відповідно символізують відносність добра і зла («Мефістофель»), хитку межу між геніальністю й божевіллям («Лаокоон») та ґротеск ситості («Купець Валіаді»).

Візуальну поетику повісті структурують також живописні репліки Михайла Врубеля (1856–1910) й моторошні імплікації Ієроніма Босха (1450–1516). Ситуйований у психлікарні «ярмарок безумства», який бачить скульптор Альоша, щойно прийшовши до тями, відсилає до картини Ієроніма Босха «Корабель дурнів» (1495–1500), яку Мішель Фуко назвав прообразом божевільні.

Архетипний принцип coincidentia oppositorum пояснює одночасну приналежність повістевих скульптур до цьогосвітнього й вічного. Символічний «Мефістофель», алегоричний «Лаокоон» і ґротескний «Купець Валіаді», фіксуючи авангардну ефективність літературно-скульптурних колаборацій, демонструють органічний зв'язок національного мистецтва з європейським культурним дискурсом.

THE ARCHETYPICAL PRINCIPLE OF COINCIDENTIA OPPOSITORUM IN THE VISUAL POETRY OF THE «VURKAGANS» (1927) BY IVAN MYKITENKO

Bestiuk I. A.
Candidate of Philology Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian Literature
Rivne State Humanitarian University
Plastova str., 31, Rivne, Ukraine
orcid.org/0000-0003-1765-2534
Lystopad_rivne@ukr.net

Key words: *archetypal principle of coincidentia oppositorum, visual poetics, sculpture, painting, ekphrasis.*

The visual poetics of Ivan Mykitenko's story "Vurkagans" (1927) is determined by the archetypal principle of coincidentia oppositorum, the secret of integrity, the paradoxical coexistence or fusion of opposites, the deep motivations of which, according to Mircea Eliade, "testify to nostalgia for a lost Paradise". The religious scholar considers the intentional escape from the antagonistic tension of profane existence to the fullness of the sacrum as a through-and-through motif that combines the most ancient world mythologies and folklore with modern works of art. At the same time, he emphasizes the permanence of Indian teaching, in which the reintegrated polarities, which become the guarantee of a higher reality, "absolute freedom, beyond good and evil", are characteristic of meditative practices, yoga, and initial enlightenment.

In the focus of this anthropological formula, the ambivalent meanings of narrative sculptures express the unconscious desire of their creator to rise above opposites. The three key statuettes, made in a boarding school, mental hospital and in a yard booth on Uyutnaya Street, respectively demonstrate the relativity of good and evil ("Mephistopheles"), the shaky line between genius and madness ("Laokoon") and the grotesque of satiety ("Merchant Valiadi"). Therefore, in the article, the author aims to reveal the dramatic duality of the visualized figures.

The visual poetics of the story is structured by Vrubel's lines and Bosch's implications. The eerie "fair of madness" set in a mental hospital, which the sculptor Alyosha sees after regaining consciousness, refers to Michel Foucault's thesis about Hieronymus Bosch's painting "The Ship of Fools" (1495–1500) as a prototype of the mental hospital.

The archetypal principle of coincidentia oppositorum explains the simultaneous belonging of narrative sculptures to this world and the eternal. The symbolic "Mephistopheles", the allegorical "Laokoon" and the grotesque "Merchant Valiadi", recording the avant-garde effectiveness of literary and sculptural collaborations, demonstrate the organic connection of national art with European cultural discourse.

Постановка проблеми. Візуальна поетика повісті Івана Микитенка «Вуркагани» (1927) зумовлена архетипним принципом coincidentia oppositorum – таємницею цілісності, парадоксальним співіснуванням чи злиттям протилежностей, глибинні мотивації якого, за Мірче Еліаде, «свідчать про ностальгію за втраченим Раєм» [2, с. 395]. Релігієзнавець розглядає інтенційну втечу від антагоністичної напруги профанного буття до повноти sacrum'у як наскрізний мотив, який поєднує найдавніші світові міфології й фольклор із сучасними мистецькими творами. При цьому підкреслює перманентність індійського вчення, у якому «добро і зло мають сенс буття лише у світі видимостей, у мирському непросвітленому існуванні. Натомість у трансцендентальній перспективі добро і зло такі ж ілюзорні і відносні, як і всі інші пари протилежностей: тепле – холодне, приємне – неприємне, довге – коротке, видиме – невидиме і т.д.» [2, с. 373]. Реінтегровані полярності, які стають запорукою вищої реальності, «божественної досконалості», «абсолютної сво-

боди, поза добром і злом» [2, с. 362], характерні для медитативних практик, йоги, ініціальних осяянь: «Зусилля, яких докладає людина, щоб вийти за межі протилежностей, врешті приводять до того, що вона покидає свій безпосередній та особистий стан і піднімається до позасуб'єктної перспективи; інакше кажучи, вона досягає метафізичного знання» [2, с. 372].

Мета статті. У фокусі цієї антропологічної формули амбівалентні сенси повістевих скульптур виказують неусвідомлене бажання їхнього творця піднятися над протилежностями. Три ключові статуетки, виготовлені в інтернаті, психлікарні й у дворовій будці на вулиці Уютній, відповідно демонструють відносність добра і зла («Мефістофель»), хитку межу між геніальністю і божевіллям («Лаокоон») та гротеск ситості («Купець Валіаді»). Отже, у статті ставимо за мету розкрити драматичну двоїстість візуалізованих фігур.

Виклад основного матеріалу дослідження.

І. «Мефістофель»: креативність зла. До показових утілень coincidentia oppositorum Мірча Еліаде зараховує симпатії Бога й Мефістофеля у версії Гетевого «Фауста» («Пролог на небі»), витоки якої сягають поширеного у християнському фольклорі сюжету про «єдинокровність представників добра і зла», втілене у братстві Христа і Сатани, бога і диявола [2, с. 363]. Сюжет про самотнього Творця, який отримує винахідливого товариша, слугу, помічника й радника в особі диявола, за допомогою якого і творить світ, поширений у світоглядних концепціях різних етносів. Окрім циганів, східних якутів, алтайців-кижі та українців Буковини [2, с. 365], амбівалентність креативного у форматі «побратимства» бога й арідника вирізняє міфосвіт гуцулів, колорит якого відтворений у повісті «Тінях забутих предків» (1911) Михайла Коцюбинського: «З первовіку не було гір, лише вода… Така вода, гейби море без берегів. Та й бог ходив водою»; «схотів бог землю зробити, а як дістати з дна моря глини – не знає, бо бог знав все на світі, лише нічого не вмів зробити. А арідник мав силу до всього <…>». Арідник не тільки дістав глину, йому належить винахід гір, ним виплюнутих, вівців, скрипки. «Що є на світі – мудрощі, штудернація всяка, – то все від нього, від сотони. Де що лиш є – віз, кінь, музика, млин або хата, – все вигадав він… А бог лиш крав та давав людям» [3, с. 200–201].

«Космогонічне безсилля Бога» [2, с. 365], як і взаємопов'язана із цим мотивом продуктивність зла, структурує міфопоетичну картину світу в повісті Івана Микитенка. Симпатії до Мефістофеля як «батька всіх перешкод» [2, с. 359], духу неспокою і заперечення, що «стимулює людську діяльність» [2, с. 359], концептуалізують творчу самобутність скульптора Альоші, в індивідуації якого атрибутована просторова вертикаль Axis Mundi (архетипна антитеза профанного низу і сакрального верху), ритуалізоване сходження якою символізує духовне зростання. Деміургійну ситуацію увиразнюють і чотири першостихії (вода, вогонь (сонце), земля (глина), вітер). Коли Альоша «опинився на горі», йому відкрились не тільки «казкові обрії» моря, а і скарби необхідного матеріалу, який він узявся діставати з прометеївським завзяттям, не відчуваючи ні втоми, ні палючого сонця. Трофейний матеріал було здобуто надвечір – «гордим переможцем уперся в край скелі» [6, с. 66]. І у цьому нумінозному одкровенні, чи, як сказано у творі, стані «рожевого піднесення» [6, с. 66], його осінила ідея зліпити чорта, у якому одесити згодом упізнають Мефістофеля [6, с. 80]:

«Він зліпить чорта. От! Справжнього чорта. Але щоб він був справжній, то який він мусить бути? Шкода, він не бачив ніколи того чорта. Одначе він знає... Чорт стоятиме на скелі. Вітер... Рве йому одежу, якусь чорну ряднину на гострих плечах. Тут плесо... Нібито в нього під ногами. Плесо... Блищить вода, така густа, чорна, брудна, але блищить. І от стоїть чорт, і вітер роздирає йому одежу. А він стоїть і отак руки йому. Ні, одна отак. Простяг. А друга... отак: ліктем випнулась, отак настовбурчилась, і підборіддям він пішов у груди; а лоб, як ото скеля, твердий і випнутий. Отак стоїть: аж страшно! От! А що! А вони казали... Ну? А ви ще й «хундожник, хундожник». От вам. Чорта...» [6, с. 67].

Дуальність «Мефістофеля» інтенсифікує не тільки креативний потенціал, творчу одержимість, його інфернальна енергія концентрує мотивації тих травматичних подій, які формують інтернатну історію сироти Альоші: викрадення зліпленої скульптурки, поранення Пувички, втрата друга Матроса, самотність і психічний розлад.

ІІ. «Лаокоон»: геніальність божевілля. «Лаокоон» – наступна фігура, яку взявся ліпити Альоша після того, як, переживши нервовий зрив, схожий до епілептичного нападу, потрапив до психіатричної клініки («Під його пальцями народжувались дивовижні голови, сповнені страждання й могутньої скорботи, народжувались груди, в які впиналися жала гадюк» [6, с. 123]).

Боротьба давньогрецького провидця і двох його синів зі зміями, яку Г.Е. Лессінг назвав разючою маніфестацією «страждання, просякнутого відчаєм» [4, с. 84], «Лаокоон» править за алегоричну емблему восьмого розділу повісті, у патопоетиці якої статуарність тілесних мук скульптурної групи символічно ототожнена із ментальними девіаціями психічно хворих, які змагаються із хтонічним злом підсвідомого, яке поглинає свідомість.

Прототекстом в обсервації геніального божевілля слугує особливо популярна на початку ХХ ст. праця Чезаре Ломброзо «Геніальність і божевілля» (1864). Як і в дослідженні італійського автора, в українській повісті діагностована симптоматика іпохондрії (технік Курочка), мегаломанії (Степан Іванович) й ліпеманії (Роман), клінічні прояви яких пов'язані з живописними пароксизмами: «Часто навіть люди, які в нормальному стані ніколи не відчували ніяких здібностей до мистецтва, під час хвороби раптом починають займатися малюванням і особливо наполегливо саме в момент її найбільшого загострення» [5, с. 103]. Судження про кретинів, ідіотів і слабоумних, які постійно креслять різноманітні фігурки чи нав'язливо відтворюють один і той самий малюнок [5, с. 103], задіяне у портретотворенні одного з епізодичних персонажів – дідка, автора «таємних рисунків» [6, с. 120], який, «перейшовши за останні межі свідомості», перекусив горло «високому чоловіку з торбинкою» [6, с. 127], який викрадав ті рисунки.

Спостереження Ч. Ломброзо резонують у художньому моделюванні афектів Степана Івановича, який після кількох гострих нападів писав скарги лікарю, піктографічно їх орнаментуючи. «Його олівець наче прилипав до кожного слова, і він без кінця совав ним на одному місці. Літери роздувалися й пухли, доки олівець нерішуче пересувався на нове місце, щоб часом і на ньому почати ту саму фразу, яку допіру він був уже скінчив. Потому Степан Іванович брав акварель і пензлі й починав оздоблювати свої листи якимись чудними малюнками» [5, с. 122–123].

Використання знаків письма разом із малюнками, символами, ієрогліфами й різного роду емблемами Ч. Ломброзо вважав поширеною особливістю художньої творчості божевільних, зокрема тих, які страждають мегаломанією. Вдаючись до такого атавістичного письма, вони неусвідомлено об'єктивують, а отже, і знімають галюцинаторну напругу: «Така творча суміш дуже схожа з живописом японців, індійців, стародавніми настінними картинами єгиптян і зумовлена у божевільних тими ж причинами, що і у давніх народів, тобто потребою доповнити значення слова або малюнка, які кожне окремо не досить сильні для вираження певної ідеї з бажаною ясністю і повнотою» [5, с. 106].

Вісімнадцятирічний Роман з'явився в клініці тоді, як Альоша працював над третьою фігурою свого «Лаокоона». Блідий юнак, очі якого «блищали журбою, а хвилинами – екзальтовано» [6, с. 123], страждав «тяжким духовним смерканням» [6, с. 124], або, за Ломброзо, ліпеманією («похмуре божевілля»). У творі дотримано тези про те, що жертви цього недугу під час нападів можуть творити геніальні полотна, однак після одужання цей дар зникає [5, с. 103]. У нестямі й забутті, агонізуючи «наче в тумані» [6, с. 124], Роман виконує самобутню картину пожежі, вигаданий екфразис якої відсилає до символізму й експресіонізму, трендових стилів початку ХХ століття. Натомість малюнки, написані при здоровому глузді, постають «безбарвними й шаблоновими» [6, с. 126], а його дар – «ремісницьким», придатний лишень для фарбування парканів, дахів і ринв [6, с. 126].

Таку «нормальність» пацієнта лікар пояснює згасанням «влади підсвідомого» [6, с. 126] і з прикрістю розглядає його перші малюнки, дивуючись «з їхньої сили. Ніби затьмарений геній Врубеля витав над ними, запалюючи самоцвітне каміння фарб темним разючим блиском» [6, с. 126]. Врубелівська алюзія ілюструє відправне твердження Ч. Ломброзо про те, що «між божевільним під час нападу і людиною геніальною, яка обдумує і створює свій твір, існує цілковита подібність» [5, с. 9–10]. Як відомо, художник Михаїл Врубель (1856–1910), автор ангелів і демонів, який у зображеннях очей святих шукав прототипів поміж божевільними («Зішестя Святого Духу на апостолів» (1885), фреска Кирилівської церкви у Києві), змагався з душевними розладами і неодноразово лікувався у відповідних закладах.

Окрім врубелівських реплік, у візуалізації патологічного імпліковані босхівські ремінісценції. Ситуйований у клінічній палаті моторошний «ярмарок безумства», який бачить Альоша, щойно прийшовши до тями, відсилає до картини Ієроніма Босха «Корабель дурнів» (1495–1500), яку Мішель Фуко визнав прообразом божевільні («Із човна він перетворюється на лікарню» [7, с. 61]). «Альоша розплющив *очі*» – і наштовхнувся на непорушні *очі* розп'ятого, який «реготався до нестями», «з двох протилежних кутків на нього дивляться чиїсь стурбовані *очі*, блискаючи загрозливо й тривожно», тут же підвелися й «заспівали ще якісь жовті обличчя, з чудними безглуздими посмішками, з хитро примруженими *очима* й зведеними над мокрим лобом бровами» [6, с. 113] (курсив наш – *І.Б.*). «Помешкання наповнилось людьми, що подібних до них він ніколи не бачив. Вони кружляли перед ним, ніби у страшному сні, сповнювали помешкання лементом, тьмарили його брудом своєї подраної білизни, перекривленими рисами облич, сірим кольором губів, безнадійним бликанням очей. Альоша загубив дідка і чоловіка з торбинкою. Все злилося в нечуваний ярмарок безумства. Засліплений непевними ідеями розум блукав тут страшними манівцями, сіючи навколо підозріння, самохвальство або жах воскової байдужості» [6, с. 114].

Нагадаємо, що на полотні нідерландського живописця зображений корабель, який нікуди не пливе, а його п'яні пасажири, «персонажі балаганного дійства», з однаковими обличчями, які переймаються тільки низькими плотськими потребами, не знають, що корабель стоїть, бо «перебувають у стані абсолютної галюцинації, тобто у них вимкнений розум». Це ду́рні, які нічого не розуміють: «Вони не орієнтуються ні в минулому, ні в майбутньому, ні у своєму теперішньому. Вони живуть галюцинаторно». Емблематизує такий стан свідомості прапор із місяцем, онейричним символом, протилежністю якому є «денна свідомість, логічна, конструктивна, позитивна» [1].

ІІІ. «Купець Валіаді»: гротеск ситості. Уміння ліпити глиняні скульптурки рятує Альошу від голодної смерті. Перезимувавши у божевільні й замешкавши у будці одеського дворика, він створив фігурку колоритного «хазяїна крамнички» і продав йому за «три фунти хліба і фунт ковбаси» [6, с. 141]. Візуалізований образ грека-купця, «пізнього нащадка гордої Еллади», який віртуозно спродував «не дуже свіжу рибу чи ковбасу» [6, с. 140], символізує зустріч митця з дійсністю, на що вказує й етимологія його імені: valiádi, грецькою βαλιάδη – дійсний (а в дещо іншому написанні valiadi, βαλιαδι – лайно). Якщо хитрість і підприємливість стають запорукою компромісу з дійсністю, то засобом її художньої об'єктивації виступає ґротеск, який збалансовує приємне й огидне, симпатичне й відразливе, великодушне й меркантильне, зрештою серйозне і смішне. Водночас іронічно-карикатурна оптика в обсервації дійсності запобігає мистецькій фрустрації, легітимізуючи творче зростання протагоніста. У відкритому фіналі твору домінують хепіендні інтонації: до Альоші повертається його друг Матрос, із яким він їде до столичного Києва, щоб навчатися в «художественному».

Висновки. Архетипний принцип coincidentia oppositorum пояснює одночасне перебування повістевих скульптур «у часі й у Вічності» [2, с. 372]. Символічний «Мефістофель», алегоричний «Лаокоон» і ґротескний «Купець Валіаді», фіксуючи авангардну ефективність літературно-скульптурних колаборацій, демонструють органічну приналежність національного мистецтва до європейського культурного дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкова П. Мост через бездну. Мистики и гуманисты. Москва : АСТ, 2015. 416 с. URL: http://loveread.me/view_global.php?id=55479
2. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ : Основи, 2001. 591 с.
3. Коцюбинський М. Твори в семи томах. Том 3: Оповідання, повісті. Київ : Наукова думка, 1974. 428 с.
4. Лесінг Г.-Е. Лаокоон, або Про межі малярства й поезії / З німецької переклав Є. Попович; Вступна стаття та коментарі Ф.С. Уманцева. Київ : Мистецтво, 1968. 290 с.
5. Ломброзо Ч. Геніальність и божевілля: Паралель між великими людьми і божевільними / Пер. з італ. К. Тетюшинової. Київ : Україна, 1995. XI. 276 с.: іл.
6. Микитенко І. «Вуркагани» та інші твори / Упоряд. текстів, передм. О.І. Микитенко. Харків : Веста : Видавництво «Ранок», 2004. 320 с.
7. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / Перевод И.К. Стаф. Санкт-Петербург, 1997. 576 с. (Книга света).

REFERENCES

1. Volkova, P. (2015). Most cherez bezdnu. Mistiki i gumanisty [Bridge over the abyss. Mystics and humanists]. Moscow: AST. Retrieved from: http://loveread.me/view_global.php?id=55479 [in Russian].
2. Eliade, M. (2001). Svyashhenne i myrske; Mify, snovydinnya i misteriyi; Mefistofel i androgein; Okultyzm, vorozhbytstvo ta kulturni upodobannya [Sacred and mundane; Myths, dreams and mysteries; Mephistopheles and Androgyne; Occultism, divination and cultural preferences]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Kocyubynskyj, M. (1974). Tvory v semy tomah. Tom 3: Opovidannya, povisti [Works in seven volumes. Volume 3: Stories, novels]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Lesing, G.-E. (1968). Laokoon, abo Pro mezhi malyarstva j poeziyi [Laocoon, or About the Limits of Painting and Poetry]. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].
5. Lombrozo, Ch. (1995). Genialnist y bozhevillya: Paralel mizh velykymy lyudmy i bozhevilnymy [Genius and madness: A parallel between great people and madmen]. Kyiv: Ukrayina [in Ukrainian].
6. Mykytenko, I. (2004). «Vurkagany» ta inshi tvory ["Vurkagans" and other works]. Kharkiv: Vesta: Ranok [in Ukrainian].
7. Fuko, M. (1997). Istorija bezumija v klassicheskuju jepohu [History of madness in the classical era]. Sankt-Peterburg [in Russian].