

ІГОР НАБИТОВИЧ

МОДЕРНІСТИЧНЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ *SACRUM*'У  
В ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ ДМИТРА МЕРЕЖКОВСЬКОГО  
(*СМЕРТЬ БОГІВ (ЮЛІАН-ВІДСТУПНИК)*); *ВОСКРЕСЛИ БОГИ*  
(*ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ*))

Одне з найважливіших визначень людини (Людини!) – *animal symbolicum*. Вона сприймає, пізнає світ через його концептуалізацію в образах і символах, творить нові символи і духово живе в цьому світі символів. *Universum* символики *sacrum* можна метафорично означати як своєрідний Космос, Усесвіт, в якому різні галактики й сонячні системи символів перебувають у певних взаєминах і взаємозалежностях; вони притаманні певним соціокультурними середовищам – як у сучасності, так і в триванні від минулого в майбутнє. Якщо суспільство Середньовіччя було недиференційованим щодо символізму матеріального й духового, релігійної символики зокрема, то в епоху Модернізму та Постмодернізму така диференціація стає повсюдним і закономірним явищем. Ця диференціація дає можливість спостерегти в модернізмі не тільки *sacrum*-як-священне, але й *sacrum*-як-нечисте (те, що в давньому Римі означалося як *sacre*), а в наративних стратегіях постмодернізму побачити руйнацію семантико-естетичного та ідейного ландшафту *sacrum*'у, творення на його руїнах нової естетичної та ідейної реальності (чи *quasi*-реальності).

Священні символи, – зазначає Кліфорд Гірц – „пов'язують онтологію та космологію з естетикою та моральністю: їх особлива сила походить від їх гаданої здатності ототожнювати факт із цінністю на найглибшому рівні, надавати тому, що за інших обставин є лише проявом реальності, всеосяжного нормативного змісту”.

При цьому кількість таких синтезуючих символів

обмежена в будь-якій культурі, і хоча теоретично можна уявити собі, що якийсь народ вибудовує цілком автономну систему цінностей, незалежну від метафізичного денотата, – етику без онтології, – та насправді ми навряд чи відшукаємо такий народ. Тенденція до синтезування світогляду й етосу на певному рівні якщо не логічно зумовлена, то принаймні емпірично вмотивована; якщо не філософськи виправдана, то принаймні прагматично універсальна<sup>1</sup>.

Метафоричні ландшафти художньої прози від Модернізму до Постмодернізму творяться, дуже часто, на трансформаціях та трансмутаціях сакральної символіки, зазнаючи ідейно-естетичних, аксіологічних, поетикальних всеохопних змін. Відбуваються деформації усталених традиційних форм представлення *sacrum*'у, релігійного світосприймання та світовідображення. Якщо для традиційних релігійних світобачень

святі речі – це ті речі, що їх заборони захищають і ізолюють, мирські речі – це ті, до яких ці заборони застосовуються і які повинні залишатися на відстані від перших. Релігійні вірування – це уявлення, які виражають сутність святих речей і стосунків, що їх вони підтримують чи то одні з одними, чи то з мирськими речами. Нарешті, ритуали – це правила поведінки, які приписують, як людина має поводитися зі святими речами<sup>2</sup>,

то в наративних стратегіях від модернізму до постмодернізму вони релятивізуються й втрачають свої константні прикмети, інколи набуваючи цілком нових, аксіологічних та семіотико-семантичних ознак. Разом з тим у цей період інколи відбуваються й зворотні процеси – повернення до традиційних, канонічних форм представлення тих чи інших інгредієнтів сакрального.

У своїй останній роботі Міхаїл Бахтін висловив ідею про нескінченність і безмежність просторів художньої творчості:

Немає ні першого, ні останнього слова і немає меж діалогічному контексту (він іде у безмежне минуле й безмежне майбутнє). Навіть *минулі*, тобто народжені в діялозі минулих віків смисли, ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, закінченими) – вони завжди будуть, оновлюючись, змінюватися у процесі наступного (*последующего*), майбутнього розвитку діалогу. В будь-який

<sup>1</sup> К. Г і р ц, *Інтерпретація культур. Вибрані ессе*, перев. з англ. Н. Комарової, Київ: Дух і Літера 2001, с. 152.

<sup>2</sup> Е. Д ю р к г а й м, *Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії*, перев. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисик, Київ: Юніверс 2002, с. 40.

момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але у певні моменти подальшого розвитку діалогу, у його процесі вони знову згадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження. Проблема *великого часу*<sup>3</sup>.

Динаміку, занепади й відродження таких смислів сакрального, їх явну й латентну присутність у художніх текстах, діяхронічну траєкторію їх становлення й трансформацій слід розглядати, як уже наголошувалося вище, в контексті достатньо великого відрізка часу. Такий часовий континуум, з одного боку, дає можливість ідентифікувати, задекларувати й побачити ці зміни, а з іншого – продемонструвати їх динаміку й трансформації, перехід із стану латентності у відкриту присутність – й навпаки, дозволяє здійснити окреслення процесу й градації такого переходу, продемонструвати внутрішні та зовнішні зміни при таких переходах. Знаменита думка Жака Ле Гоффа про «дуже довге Середньовіччя», яке затягнулося до XVIII, а, навіть, до XIX віку, робить – як в онтологічному, так і в епістеміологічному плані – цікавою і продуктивною можливістю пошуку в «лісі символів» від модернізму до постмодернізму реліктів, трансформаційних та трансмутативних утворень одного з найбільших його масивів – категорії *sacrum*.

Плинність і неоднозначність таких художніх процесів в мистецькому освоєнні й представленні раціональних та ірраціональних складових категорії *sacrum* особливо яскраво виражена в творчості Дмитра Мережковського, російського письменника українського походження, претендента на Нобелівську премію – однієї з найцікавіших постатей російського символізму. Мережковський власне і був одним із засновників цієї модерністичної течії. Збірка його поезій, надрукована 1892-го року мала промовисту назву *Символи*; того ж року була опублікована його стаття *Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури*, яка стала своєрідним програмним маніфестом російських символістів. Дослідниця творчости Мережковського пише, що на зламі століть він, „у той період своєї творчої біографії інтуїтивно відчував й інтенсивно адсорбував майже всі артистичні й філософські явища, асимілював їх, формулював і виносив на суд громадськості”<sup>4</sup>. Головна зі стратегічних мистецьких цілей, яку ставив у своїй творчости мистець – відхід від позитивістський ідей, перехід до «вищої

<sup>3</sup> М. Бахтин, *К методологии гуманитарных наук*, в: тен же, *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 373.

<sup>4</sup> J. Szędziałorz, *Dymitr Mierieżkowski – zapomniany rosyjski pisarz religijny*, „Roczniki Humanistyczne”, 44(1996), z. 7, s. 9.

ідеальної культури», до нового мистецтва з трьома основними елементами – містичним змістом, символами, художньою вражливістю.

У романах *Смерть богів* (Юліян-Відступник), *Воскреслі боги* (Леонардо да Вінчі) важливе місце посідає конструювання символістського простору твору (така особливість притаманна символістському письменству загалом). І саме категорія *sacrum* тут має вирішальне значення. Релігійні мотиви в творчості Д. Мережковського вже розглядалися літературознавцями, зокрема Семеном Абрамовичем,<sup>5</sup> Анджеєм Дудеком<sup>6</sup>, Олегом Міхайловим<sup>7</sup>, Дмитрієм Панченко<sup>8</sup>, Ядвігою Шендзельж<sup>9</sup>. Однак окремого дослідження представлення категорії *sacrum* у історичній прозі письменника немає. Завданням цієї статті й є розгляд художньої рецепції категорії сакрального, декларація особливостей представлення категорії *sacrum* в історичних творах Д. Мережковського (на матеріалі романів *Смерть богів* (Юліян-Відступник), *Воскреслі боги* (Леонардо да Вінчі) (з трилогії *Христос і Антихрист*)) – як модерністичного проєкту.

Російські символісти, пише Олег Міхайлов, „розглядали свій метод як принципово новий тип художнього та морально-релігійного мислення і з надзвичайною виразністю висловили у своїй творчості кризовий характер епохи, [...] неминучість великих історичних катаклізмів”<sup>10</sup>.

Юрій Клен наголошує на зміні світосприймання в модерністичному мистецтві, яке надихається зміною філософської парадигми. Для XIX віку прикметним є те, що воно концепцію природи спочатку „подає як Романтизм, згодом – як Реалізм, що спирається на визнання об’єктивної даності

<sup>5</sup> С. Абрамович, *Художественная концепция времени в трилогии Мережковского „Христос и Антихрист”*, в: тен же, *В поисках утраченного рая: Духовное самоопределение русского писателя XIX – начала XX ст. Монография*, Київ: Видавничий дім Бураго 2009, с. 163-176; тен же, О. Дикунець, *Метод художньої реконструкції в “Ісусі Невідомому” Д. Мережковського*, в: „Наукові записки Харківського державного педагогічного інституту ім. Г. Сковороди”, Серія: Літературознавство, Випуск 2 (29), Харків, 2001.

<sup>6</sup> A. Dudek, *Okres życia utajonego Jezusa w interpretacji Dymitra Mierieżkowskiego*, w: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 247-257; A. Dudek, *Motyw ziemi w hagiograficznych utworach Dymitra Mierieżkowskiego*, w: *Ziemia w literaturach i myśli filozoficznej słowian*, red. W. Laszczak, i D. Ambroziak, Opole: Uniwersytet Opolski 2008, s. 57-64.

<sup>7</sup> О. Михайлов, *Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах)*, в: Д. Мережковский, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. I, Москва: Огонек 1990, с. 3-22.

<sup>8</sup> Д. Панченко, *Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского*, в: Д. Мережковский, *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*, Москва: Художественная литература 1990, с. 629-639.

<sup>9</sup> Szędzielorz, *Dymitr Mierieżkowski – zapomniany rosyjski pisarz religijny...*, s. 7-19.

<sup>10</sup> Михайлов, *Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах)*..., с. 6.

природного світу”. Відповідником у філософії для цього є позитивізм, у біології – теорія Дарвіна, а мистецтво ставить вимогу „точно відтворювати природу”. Однак у кінці ХІХ-го століття позитивізм змінює релятивізм, в науці панівне становище займає фізика і хемія. Теорія Дарвіна змінюється теорією Пастера-Коха. Тому в мистецтві вимагається „вже не відтворення об’єктивно даної природи, а світу, пізнаного наукою, експериментально дослідженого в лабораторії. Образ світу, втративши свою сталість, стає плинним. Так повстає імпресіонізм”<sup>11</sup>.

Якщо в позитивістському дискурсі природа підлягає верифікації, якщо „її взято під сумнів, то на початку ХХ-го [віку] вона зовсім відкидається. Фізику заступає метафізика”. Світ „стає двоплановим”, розщеплюється на „реальний та надреальний”. Для символізму, який починає займати домінантне становище в мистецтві, природа є лише „відгуком надприродного, віддзеркаленням потойбічного, викривленим і неточним відбитком надреального”<sup>12</sup>.

Вже у драмі Генріка Ібсена *Цезар і Галлесець* (1873) представлено образ Юліяна-Відступника (був імператором у 361-363 рр.), який захоплений минулою красою еллінського світу й те минуле хоче воскресити. Він „відновлює стару поганську релігію, старий культ Діоніса і вакхічні оргії. Але сам він – сміхотворна постать у вінку виноградному, на ослі, у пантерову шкіру одягнутому; не прекрасні вакханки, а повії та блазні складають почет його. Минуле померло, віджило, відійшло, і нічим воскресити його”<sup>13</sup>.

Як пише дослідник драматургії Генріка Ібсена Юрій Клен, „нові часи породили нові ідеали; марно опирається їм Юліян, історія йде своїм можливим шляхом; хто їй опирається, той лише воду ллє на її млин: переслідуючи нову назарейську віру, Юліян лише викликав хвилю протесту й фанатизму”<sup>14</sup>.

Концепція художнього світу, певні образи й символи, деякі сюжетні елементи цієї драми стали своєрідним художнім джерелом для роману *Смерть богів (Юліян-Відступник)* Дмитра Мережковського – і в цьому яскраво виявляється текстологічний рівень художнього мислення цього письменника.

<sup>11</sup> Ю. К л е н, *Бій може початися, у: т е н ж е*, (Освальд Бурггардт), *Вибрані твори*, Дрогобич 2003, с. 521.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> О. Б у р г а р д т, *Генрік Ібсен*, у: К л е н (Освальд Бурггардт), *Вибрані твори...*, с. 334.

<sup>14</sup> Там же, с. 335.

Якщо в романі *Смерть богів (Юліан-Відступник)* одним із головних конфліктів, напружень внутрішнього простору самого *sacrum* є протиставлення / притягування й боротьба між релігійним світовідчуттям еллінів і римлян (язичників) та християн, то, після смерти богів Антику, в епоху Ренесансу, головна лінія протистояння у просторі сакрального проходить на межі християнства та античної *культури-як-диявольського*. Відразу ж у зав'язці кожного з романів з'являється образ, який символізує це протиставлення / притягування (ця опозиційна пара у структурному просторі категорії *sacrum* насправді є дуальною). У романі про Юліана-Відступника – це образ цілющого джерела, біля якого „кам'яна плита з грубо витесаними людськими зображеннями і грецьким написом свідчила, що колись джерело було присвячене братам Діоскурам – Касторові й Поллуксові. Зображення язичницьких богів, які залишилися недоторканими, вважалися зображеннями святих, Козьми і Дем'яна”<sup>15</sup> [тум. – І.Н.]. У романі, присвяченому Леонардові да Вінчі, перший розділ називається *Біла дияволиця* – йдеться про розкопану Венеру, яка пізніше уособлюватиме для одного з героїв одну з іпостасей Антихриста.

Як і в античному Римі, так і в християнському світі *sacrum* влади залишається *незмінним* – навіть уже в мертвого цезаря. „Придворні, єпископи, євнухи, воєначальники вітають імператора [мертвого Константина – І. Н.] як живого; посли перед ним схиляються, дякують йому, дотримуючись пишного чину; сановники проголошують едикти, закони, постанови сенату; питають дозволу у померлого, ніби він може чути [...]. Люди запевняють, що він настільки великий, що, особливою милістю Провидіння, він один царює і після смерти”<sup>16</sup> [тум. – І. Н.].

Традиція сакралізації володаря та його влади народжується й формується уже в ранніх історичних формаціях. Еліаде додає, що, наприклад, „для більшості германських племен походження та характер монархії були сакральними: засновники монархій були потомками богів, перш за все – Одина”<sup>17</sup>.

Жорж Дюбі наголошує на вивершенні в ментальності Середньовіччя *sacrum*'у монарха, який починає яскраво виявлятися вже в період правління Каролінгів: він стає взірцем „цілковитої земної досконалості, королівські фігури вивершуються на всіх ментальних конструкціях, які мали тоді

<sup>15</sup> Д. Мережковський, *Смерть богів (Юліан Отступник)*, в: т е н ж е, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. I, Москва: Огонек 1990, с. 27.

<sup>16</sup> Там же, с. 35.

<sup>17</sup> M. E l i a d e, *Geschichte der religiösen Ideen*, Bd. III, Tl. 1: *Von Mohammed bis zum Beginn der Neuzeit*, Fraiburg–Basel–Wien: Herder 1990, s. 94.

означувати розпорядок видимого всесвіту”<sup>18</sup>. Така сакралізація у християнському *Universum*’і стає можливою через визнання того, що король є *Christus Domini*, «помазаник Божий»: „З того часу харизма володаря вже не виникає з його божественного походження, а з його сакральності (*als Sacrilig angesehen*), яка й робить його помазаником Божим”<sup>19</sup>.

Ернст Канторович у дослідженні *Два тіла короля*, присвяченому «політичній теології» Середньовіччя, аналізує, як теологічна концепція королівської влади до XII віку розгортається навколо антитези *natura / gratia* (природа / милість): оскільки влада Господа належить Йому природно, то королеві – милістю Божою. Таким чином, король виконує Божу місію й усі його дії освячені власне дарованою володареві Божою милістю. Саме в цей період формується теорія короля-священника, а королівські церемоніали набувають літургійних ознак, оскільки володар стає «персоніфікатором Христа». Поступово відбувається трансформація такої ідеї короля-священника й формується нове обґрунтування сакральності королівської влади – юридичне. Нова дуальність королівського образу починає базуватися на «*religio juris*» («релігії права»). Е. Канторович демонструє, як англійські правники XVI віку епохи Тюдорів обґрунтовували *sacrum* королівської влади, цитуючи одного з них:

Король має два тіла: тіло природне та тіло політичне. Його природне тіло, яким є він сам, є тілом смертним, яке піддається усім хворобам [...], як і в будь-якого зі смертних. Але існує його політичне тіло, яке не можна побачити або доторкнутися до нього та яке призначене для керування народом і для здійснення чинів задля суспільного блага. Це тіло позбавлене [...] недоліків і слабкостей, притаманних тілові природному. Оскільки король володіє політичним тілом, все, що він чинить, не може бути визнане недійсним<sup>20</sup>.

Цей *sacrum* володаря існував, отже, у різні епохи: „З часів Людовика Святого зберігалася в народі легенда про лікувальну силу, яку мали королі дому Валуа: доторком руки зцілювали вони шолудивих і прокажених”<sup>21</sup>. На цій сакральній місії наголошує й Жорж Дюбі, який вказує на те, що в історії

<sup>18</sup> Ж. Дюбі, *Доба соборів: Мистецтво та суспільство 980-1420 років*, перев. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк, Київ: Юніверс 2003, с. 16.

<sup>19</sup> Eliade, *Geschichte der religiösen Ideen...*, s. 94-95.

<sup>20</sup> E. Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la Théologie Politique du Moyen Age*, Paris 1989, p. 22.

<sup>21</sup> Д. Мережковський, *Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)*, Москва: Художественная литература 1990, с. 590.

естетичних місій європейського маєстату королівської влади ця легітимація у сфері християнського *sacrum* у повній мірі наступає у середині VIII віку. Король франків, який панує майже над усім католицьким християнством, отримує сакральну владу „прямо від біблійного Бога шляхом сакраментального дійства. Священики помазали його святим елеєм; цей останній просочив його тіло, наповнивши його Господньою силою та всією потойбічною владою”. Такий церемоніал утверджував сакральність династичних зв'язків і вводив володаря у найвищі сфери церковної ієрархії. Він ставав *Rex et sacerdos* (королем і священиком)<sup>22</sup>.

Недосконалість матеріального втілення божистого у *Смерті богів (Юліяні-Відступнику)* знаходить своє вираження у репліці щодо скульптури Зевса, яку розбили християни: усередині „був такий непотріб, що соромно й сказати. На вигляд – поважний, страшний: слоняча кістка, золото, в руках блискавки. А всередині – павутина, щурі, пилюка, іржаві перекладки, блоки, цвяхи, смердючий дьоготь і ще чорт зна, який мотлох. Ось вам і боги!”<sup>23</sup> (тум. – І. Н.). Подібним представленням відносності, заземленості у профанне *sacrum*'у влади, є й образ імператора Констанція: „Нерухомий, як скульптура, [...] він дивився просто перед собою, не повертаючи голови”. Цю закам'янілу нерухомість він вважав „необхідною ознакою божистої величі римських імператорів. У такі хвилини він радше б погодився померти, ніж, виявляючи природу смертного, обтерти піт з обличчя, пчихнути, висякатися чи плюнути. Кривоногий, маленький на зріст, він сам собі здавався велетнем”<sup>24</sup> [тум. – І. Н.]. Однак уже після смерті Констанція його будуть згадувати з усім пієтетом – як величного правителя: „Блаженної пам'яті імператор Констанцій [...] не рівня був Юліянові: зразу, з одягу, з осанки видно було – кесар. А цей, прости Господи, викидень богів, коротконога мавпа, ведмідь клишоногий, волочиться по вулицях, немитий, неголений, з чорнильними плямами на пальцях. Дивитися бридко. Книжки, ученість, філософія!”<sup>25</sup> [тум. – І. Н.].

Зародження християнства у надрах грецького багатобожжя, трансформація від радісного світосприймання до задумливої печалі й страху існування в жорстокому світі – в передчутті Остаточного Суду, перехід від культивування тілесного до занурення у внутрішні сутінки людської душі, є протиставною символікою християнського та олімпійського *sacrum*. Це

<sup>22</sup> Дю бі, *Доба соборів: Мистецтво та суспільство 980-1420 років...*, с. 17.

<sup>23</sup> Мережковський, *Смерть богів (Юлиан Отступник)...*, с. 73.

<sup>24</sup> Там же, с. 124.

<sup>25</sup> Там же, с. 226.



символічне протиставлення перебуває в постійній динаміці, у взаємозмінах і взаємозамінах, енантіодромійних переходах та символічних зміщеннях. Символіка цієї енантіодромійної осциляції всередині спільної для олімпійського пантеону та християнства сакросфери отримує в романній структурі багатогранні та багатопланові символічні вираження. Символічним представленням дороги від *sacrum*'у олімпійських богів до *sacrum*'у християнської влади є скульптура першого імператора-християнина: посеред площі, на високому багрянотому стовпі „блистіла бронзова скульптура Аполлона, витвір Фідія”. Голова давнього бога була відбита і з „варварським несмаком до тулуба еллінського ідола причепили голову християнського імператора Константина Рівноапостольного”<sup>26</sup> [тум. – І. Н.].

Релігія греків – на відміну від християнства – веселий і щасливий світ: у „залитому сонячним світлом” будиночку жерця Олімпідора „все сміялося”, „сміялися нереїди на стінах, богині, що танцюють, тритони, навіть морські, вкриті лускою, коні; сміявся мідний Посейдон на ручці лампади; той же усміх був на обличчях мешканців будинку; вони народились веселими”<sup>27</sup> [тум. – І. Н.]. Контрастом до усієї сім'ї є найменша донька Психея, яка „жила окремим життям залишаючись задуманою, коли всі сміялися, й ніхто не знав, за чим вона печалиться, від чого радіє”. Старша донька жерця Амарилліс, весела й щаслива, уособлює релігію Еллади, її захоплення людським життям, *тілесним*. Психея – символ *людської душі* (її ім'я теж є символічним), християнства. Сім'я жерця – своєрідне уособлення всього античного світу: у радісному світосприйманні якого *наймолодша* (ця деталь теж несе своє символічне навантаження) дитина – зіпсута, на переконання жерця, „чарами своїх одвічних ворогів – галилеян”. Мати ж „з ревнивою пристрасною любила хвору дитину, не розуміючи її внутрішнього життя”<sup>28</sup>. Протиставленням цій сцені є читання юнаком Юліаном в церкві Апокаліпсису („Пронеслися страшні образи Одкровення: блідий кінь в хмарах, ім'я якому Смерть; племена земні печаляться, передчуваючи загибель світу; сонце, похмурило, як волосяниця, місяць став, як кров; люди кажуть горам і камінням: впадять на нас і приховайте нас від лику Того, що Сидить на престолі й від гніву Агнца, бо прийшов великий день гніву Його, і хто може встояти?”) [тум. – І. Н.]. А коли він замовк – „в церкві була тишина; в переляканому натовпі чути були тільки важкі зітхання, удари головою об

<sup>26</sup> Там же, с. 181.

<sup>27</sup> Там же, с. 48.

<sup>28</sup> Там же, с. 50.

плити й дзвякання ланцюгів юродивого...<sup>29</sup>. На зміну радісному світосприйманню приходиться печаль і страх.

У храмі Афродіти юний Юліян переживає сакральну *misterium fascinans* (захоплюючи таємницю) краси цієї богині: „Під відкритим небом стояла посеред храму – щойно народжена з піни, холодна, біла Афродіта-Анадіомена у всіх свої несоромливій наготі. Богиня ніби з посмішкою дивилася на небо і море, дивуючись красі світу – ще не знаючи, що це – її власна краса, відбита в морі й небі, як у вічних дзеркалах”. Афродіта у напівсні бере його у свої «святі обійми». Однак, це переживання – не *erōs*, це – *agapē*, передчуття любові християнської, бо „душа його звільнялась від земного кохання. Це був останній спокій, подібний до амброзійної ночі Гомера, подібний до солодкого подиху смерти”<sup>30</sup> [tłum. – І. Н.].

Образ раннього християнства все ще несе на собі печать погідности й радісного світосприймання *sacrum* Античністю: на одному з барельєфів церкви було вирізьблено „маленьких ніжних Нереїд, пантер, веселих тритонів; а поруч – Мойсей, Йона з китом, Орфей, який приборкує звуками ліри хижаків, оливкова гілка, голуб і риба – простодушні символи дитячої віри; серед них – Пастир Добрий, який ніс вівцю на плечах, заблукалу й віднайдену вівцю – душу грішника. Він був радісний і простий цей бо-соногий юнак – з безбородим, сумирним і лагідним обличчям”. Аріяньський образ Христа – „грізний, темний, схудлий лик в золотому сьйві та діядемі, подібний на діядему візантійських імператорів, майже старечий, з довгим тонким носом і строго стиснутими губами”<sup>31</sup> – вже стає символікою Середньовіччя. В аріяньській же церкві – жахливі картини мук і страждань однієї з святих: на одній кат „схопив голову нещасної і тримав її відкинутою назад, нерухомо; іншою рукою, розтуливши їй рот щипцями, наближав до нього чашу, мабуть, із розплавленим свинцем”; під іншою, де та ж свята „прив’язана до дерева за руки, і кат стругає оруддям катувань” її тіло, був напис: „Кров’ю мучеників, Церква Твоя прикрашається, як багрянницею та віссоном”<sup>32</sup>.

Письменник розвиває соціально-психологічну концепцію повернення Юліяна від християнства до язичництва. Роздвоєння *sacrum*’у в романах Д. Мережковського має в своїй глибинній основі характерні для творчости й внутрішнього світу цього письменника протиріччя. Маленький Юліян

<sup>29</sup> Там же, с. 46.

<sup>30</sup> Там же, с. 53.

<sup>31</sup> Там же, с. 47.

<sup>32</sup> Там же, с. 45.

згадує „великий кипарисовий хрест з емаллю, що зображає Спасителя: внизу, на темній старій деревині видно сліди свіжої крові – заплямований кров'ю вбивці, що тримав хрест”<sup>33</sup>.

Для Д. Мережковського, наголошує О. Міхайлов, „одинаково важливими й дорогими є правда небесна і правда земна, дух і плоть, ареною боротьби яких стає людська душа”<sup>34</sup>.

Наближенням до розуміння *sacrum*'у Античності (й, одночасно, певним чином трансформованого, у Модернізмі) є ідеї філософа Ямвліка (метафори-зований неоплатонізм), які, одночасно, перегукуються з поезією символістів, є маніфестом символістського мислення: природа – німа. Вона

спить і намагається згадати Бога уві сні, крізь сон, але не може, бо пригнічена матерією. Вона споглядає Його нерозбірливо й дрімотно. Всі світи, всі зірки, і море, і земля, і тварини, й рослини, й люди – все це сни природи про Бога. Те, що вона споглядає – народжується й умирає. Вона творить єдино спогляданням, як буває у сні; творить легко, не знаючи ні зусиль, ні перешкод.

Але її „безмовне, невиразне споглядання – тільки образ іншого, яснішого. Природа шукає слова й не знаходить”; лише людина „знайшла слово, яке вона шукала й не знайшла: людська душа – це природа [...], яка прокинулася і готова побачити Бога уже не вві сні, а наяву, лице в лице”<sup>35</sup>. Ці ідеї знаходять прямі паралелі й відгуки у знаменитих *Відповідностях* Шарля Бодлера:

Природа – храм живий, де символів ліси  
Спостерігають нас і наші всі маршрути;  
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути  
Підмурків та колон неясні голоси.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони  
Зливаються в можуть єдиного ества.  
І зрівноважують їх вимір і права  
Взаємного зв'язку невидимі закони...<sup>36</sup>

(Переклад Дмитра Павличка)

<sup>33</sup> Там же, с. 36.

<sup>34</sup> М и х а й л о в, *Пленник культуры (О Д. С. Мережковском и его романах)*..., с. 11.

<sup>35</sup> М е р е ж к о в с к и й, *Смерть богов (Юлиан Отступник)*..., с. 67.

<sup>36</sup> Ш. Б о д л е р, *Поезії*, Київ: Дніпро 1989, с. 40.

Метафорично матеріальна частина *Universum*'у тут уподібнюється до сіті, закинutoї в море. Бог „обіймає всесвіт як вода обіймає сіть; сіть рухається, але не може зупинити воду; світ хоче й не може спіймати Бога. Сіть рухається, але Бог спокійний, як вода, в яку закинули сіть. Якщо б світ не рухався, Бог не створював би нічого, не вийшов би зі спокою, бо навіть куди йому прагнути?” Там, у лоні Світової Душі „приховані Ідеї-Форми всього, що є, і було, й буде: прихований Логос-зародок і коника-стрибунця, і билинки, й олімпійського бога”<sup>37</sup>. Дорога до святости для людини – це її повернення до Бога, „відречення від усього, що є у світі, презирство до земних пристрастей, втеча душі до Бога, яку вона бачить лице в лице”<sup>38</sup>.

Письменник декларує повне протиставлення в уявленнях еллінів і християн щодо предметів сакрального культу протилежної релігії. Пресвітер називає Геліоса ідолом, а імператор Юліян – заперечує християнам, що

нерозумними вважаєте ви нас, стверджуючи, що ми обожнюємо саму речовину – мідь, камінь, дерево. [...] Це – неправда! Ми шануємо [...] дух живої краси в наших кумирах – взірцях найчистішої божественної краси. Не ми ідолопоклонники, а ви [...], які цілуєте гнилі кістки злочинців, страчених за порушення римських законів, ви, які йменуєте братовбивцю Констанція «вічністю», «святістю»! Чи не розумніше обожествляти прекрасне творіння Фідія, ніж схилитися перед двома перекладинами, покладеними хрест-навхрест, – ганебним знаряддям катувань?...<sup>39</sup>

Таким чином дискурси олімпійського та християнського *sacrum* виявляють гострий комунікативний розрив.

Символом смерті олімпійських богів, кінця їхньої сакральної міці є знеосвячений християнами храм Діоніса, де

на дні залізної кадильніці [...] горстка попелу – залишки мирра, спаленого – до перемоги Галилеянина – останнім жерцем під час останнього жертвопринесення. Від усього цього священного мотлоху – непотрібних шматок і потрошеного посуду – віяло запахом смерті, віковою пліснявою і ще якимось ніжним і сумним запахом – фіміямом збезчещених богів<sup>40</sup>.

Одне з пророцтв твердило про можливість приходу того, хто об'єднає ці різнополюсні частини християнського й олімпійського *sacrum*, правду „Скованого Титана з правдою Галилеянина Розіп'ятого”. Він з'явиться „як блискавка з хмари, смертоносний і всеосяжний. Він буде страшним і безстра-

<sup>37</sup> М е р е ж к о в с к и й, *Смерть богів (Юліан Отступник)*..., с. 68.

<sup>38</sup> Там же, с. 69.

<sup>39</sup> Там же, с. 245.

<sup>40</sup> Там же, с. 184.

шним. У ньому зіллється добро та зло, смиренність та гордість, як світло й тінь зливаються в ранкових сутінках. І люди благословлять його не тільки за милосердя, але й за безпошадність: у ній буде сила і краса богоподібна<sup>41</sup>. Бо ж „хіба мудреці Еллади не наближалися до того, про що говорить Він?”<sup>42</sup>. І єдиною надією для тих, хто вірив в олімпійських богів, залишається те, щоб „заховати в попіл останню іскру, щоб наступним поколінням було чим запалити нові свічки. З того, чим ми закінчуємо, почнуть вони. Колись люди відкопають святі кості Еллади, обломки божественного мармуру і знову будуть молитися й плакати над ними”<sup>43</sup>.

У романі *Воскреслі боги* (Леонардо да Вінчі) мистецьке дослідження простору *sacrum* (у протиставленні християнство / язичництво Еллади) знаходить своєрідне розлоге продовження. Як проголошує один із правовірних християн, відбувається повернення давніх богів: „Неправдиві боги, предтечі та слуги Антихриста, виходять із землі [...] щоб спокушати народи”. Нове мистецтво стає для них прихованим поверненням до давніх богів:

Тепер не тільки древніх богів викопують, але й нових творять, на взірць давніх. Нинішні скульптори й маляри служать Молохові, тобто дияволіві. Із церков господніх творять храм Сатани. На іконах, під виглядом мучеників і святих, зображають нечистих богів, яким поклоняються: замість Івана Предтечі – Вакха, замість Матері Божої – блудницю Венеру<sup>44</sup>.

У цьому погляді (звичайно ж, з фанатичним нетерпінням) сформульована головна особливість Ренесансу – розмивання межі між релігійним образом та художньою картиною, взаємопроникненням античного та християнського світоглядів. Одна із найважливіших проблем, яку переосмислює автор, у контексті проявів сакрального та профанного в мистецтві, є можливість і спромога мистця творити речі, що тісно пов'язані з *sacrum*, й, одночасно, звертатися до *profanum* (часто це *sacrum* Античності, який у християнстві віднесено до інфернальних сил), жити в його просторі. Один із учнів Леонардо, якого постійно терзає думка про несумісність сакрального та профанного (його серце „висловлює незадоволення нестерпним протиріччям”), запитує Майстра: як він міг створити цього Колоса і *Таємну вечерю* разом, одночасно, на що той відповідає, що „кращі думки приходять до мене саме тут, коли я працюю над Колосом, і, навпаки, там, в монастирі, я люблю

<sup>41</sup> Там же, с. 223.

<sup>42</sup> Там же, с. 284.

<sup>43</sup> Там же, с. 304.

<sup>44</sup> М е р е ж к о в с к и й, *Воскресшие боги* (Леонардо да Винчи)..., с. 9.

обдумувати пам'ятник. Це – два близнюки...”<sup>45</sup>. Уже перебуваючи у Савонароли, Джіованні (колишній учень Леонардо) в палаці Медічі побачив картину Сандро Ботічеллі – *Народження Венери* („Прекрасне тіло дихало спокусою гріха, а невинні губи, дитячі очі були наповнені святим смутком” [письмівка моя – І. Н.]). Джіованні згадав, що „точнісінько таке ж обличчя, такі ж дитячі очі, ніби заплакані, такі ж невинні губи, з виразом неземної печалі, він бачив на іншій картині Сандро Ботічеллі – у Матері Господа”<sup>46</sup>. Розглядаючи образ Івана Предтечі, король Франциск I плуває його з Вакхом і „ця суміш священного та гріховного здавалася йому святотатством і одночасно подобалась”<sup>47</sup>. Тамара Гундорова, аналізуючи драматичну поему Лесі Українки *Одержима* справедливо узагальнює, що „загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту”<sup>48</sup>.

Гіперболізуючи профанацію сакрального в сприйнятті папи і Римської церкви (зокрема й під впливом повернення до Античності) Д. Мережковський творить в романі *Воскреслі боги (Леонардо да Вінчі)* своєрідну паралель до пародії на євангельський текст, складеної у XIII столітті:

Початок Євангелії від Марка Сріблोलюба: І сказав папа римлянам: „Коли Син Людський прийде до нашого престолу, спершу запитайте Його: «Друже, чого Ти прийшов?» Якщо ж він і далі стукатиме в двері й не дасть вам нічого, то женіть Його геть у одвічну темряву”. І сталося тими днями – прийшов один бідолаха до двору Господа Папи і вигукнув: „Пожалійте мене бодай ви, папська сторожа, бо злидні душать мене. Я нужденний і вбогий; і тому благаю я вас, пособіть мені в моїй скруті”. Почувши такі слова, вони обурилися й сказали: „Друже, пропадай ти зі своєю вбогістю. Відійди, Сатано, бо ти не розумієш тих речей, що їх розуміють гроші. Амінь, амінь, кажу я тобі, ти не ввійдеш у Царство Господа Свого, поки не віддаси свого останнього шеляга”. І бідолаха пішов собі геть і продав свого плаща, свою сорочку і все, що мав, і віддав гроші кардиналам, сторожі та скарбникам. Але вони сказали: „Що нам така дрібничка?” І прогнали його геть і пішов він, гірко плачучи й не знаходячи собі втіхи. Але згодом прийшов до двору багатій гладкий і череватий, на чий совісті було вбивство. Він перше дав сторожеві, потім скарбникові, потім кардиналам. Але їм здалося мало. Коли Господь Папа почув, що його кардинали та служники одержали багаті дарунки, він мало не помер від заздрощів. Але багатій послав йому срібла й золота, і той зразу ожив. Тоді Господь Папа покликав своїх кардиналів та служників і сказав, звертаючись до них: «Братове, хай

<sup>45</sup> Там же, с. 54.

<sup>46</sup> Там же, с. 182.

<sup>47</sup> Там же, с. 594.

<sup>48</sup> Т. Гундорова, *Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів: Літопис 1997, с. 259.

ніхто ніколи не одурить вас порожніми словами. Бо я подав вам приклад: хапайте й ви, як хапаю я»<sup>49</sup>.

Цей документ своєї доби є, очевидно, свідченням складних суспільних процесів, які нуртували у середньовічному суспільстві. Можна б сказати, що маємо тут з одного боку своєрідний середньовічний, виразитися б, постмодернізм, автентичну деконструкцію, яку, безсумнівно, створила людина з інтелектуального середовища – чернечого або університетського, а з іншого – це предтеча сучасної десакралізації, профанації священного. У Мережковського цей текст дещо трансформований, однак його антиклерикальне, антикатолицьке спрямування отримує нові елементи соціальної гостроти:

Пристипили до папи учні його, кардинали, й спитали: що нам робити, щоб спастися? І сказав Александр [папа – І. Н.]: чому питаєте мене? В законі записано, і я кажу вам: любі золото і срібло всім серцем твоїм і всією душею твоєю і любі багатого, як самого себе. Сіє творить і живі будете. І засів папа на престолі своїм і сказав: блаженні імущі, бо вони уздрять лице моє, блаженні ті, хто приносить, бо наречуться синами моїми, блаженні ті, що грядуть в ім'я срібла й золота, бо їх є Курія папська. Горе бідним, що приходять із пустими руками, краще було б їм, якби ви їм повісили жорно на шию і вкинули в море. Кардинали відповіли: сіє виконаємо. І сказав папа: діти, приклад вам подаю, щоб як я грабував, так щоб і ви грабували з живого та мертвого<sup>50</sup>.

Людмила Софронова наголошує, що сфера *sacrum*, реагуючи на світські впливи,

вбирає їх у себе і прилаштовує для власних потреб, що породжує в тому числі й пародії на священні тексти. Елементи світської мови використовуються, щоб розширити сферу цього впливу й добитися від суспільства максимального адекватного сприйняття сакральних цінностей, не забираючи від них властивого їм високого рангу. Сфера *profanum* також намагається привласнити сакральну мову й тоді світські тексти змінюють свій ранг і, окрім того, проявляють здатність до сакралізації. В цьому випадку починають діяти особливі механізми культури – сакральне намагається придушити світське, а світське – сакральне<sup>51</sup>.

У вступній статті до власного перекладу роману Лонга *Дафніс і Хлоя* Дмитро Мережковський писав про здійснену при імператорові Юліяні

<sup>49</sup> Цит. за: Д. Л і н ч, *Середньовічна церква. Коротка історія*, перев. з англ. В. Шовкуна, Київ: Основи 1994, с. 409-410.

<sup>50</sup> Мережковський, *Воскресіше боги (Леонардо да Винчі)*..., с. 437.

<sup>51</sup> Л. А. Софронова, *О сакральном и светском*, в: т а ж, *Культура сквозь призму поэтики*, Москва: Языки славянских культур 2006, с. 31.

спробу відродження еллінського світовідчуження, „гармонійне поєднання древнього олімпійського і нового галилейського начала в одну, ще ніким не бачену й не видану культуру”. Чергова спроба цього „була здійснена в Італії через тисячоліття; при цьому сутність *Rinascimento*<sup>52</sup> залишалась тією ж”. Ця сутність полягала у „найвньому або навмисному співставленні двох першовитоків – християнського та язичницького, Голготи та Олімпу, в пристрасному, хоча й ненаситному бажанні розв’язати це протиріччя, поєднати ці два начала в нову, невідому гармонію”. Письменник вірив, що хоча кватрочентистам це не вдалося, „на межі ХХ століття ми знову стоїмо перед тим же великим протиріччям Олімпу та Голготи, язичництва та християнства, і знову надіємося, знову ждемо нового *Rinascimento*, чие ледь зрозуміле лепетання називають Символізмом”<sup>53</sup>.

Мистецькі практики художньої прози від Модернізму до Постмодернізму демонструють найрізноманітніші форми освоєння *sacrum*’у. У романах Дмитра Мережковського здійснено спробу представлення художнього конструювання символістського простору категорії *sacrum* – на основі мистецько-філософського досвіду межового переходу від Античності до Середньовіччя (*Смерть богів (Юліан-Відступник)*), а потім своєрідного симетрично оберненого повернення від Середньовіччя до Ренесансу (*Воскреслі боги (Леонардо да Вінчі)*), її різноманітних виявів – як у віруваннях еллінів в олімпійських богів, так і у християнстві.

MODERNISTYCZNE PRZEDSTAWIENIE SACRUM W POWIEŚCIACH  
HISTORYCZNYCH DYMITRA MEREŻKOWSKIEGO (*JULIAN APOSTATA: ŚMIERĆ  
BOGÓW*); (*LEONARDO DA VINCI: ZMARTWYCHWSTANIE BOGÓW*)

Streszczenie

W artykule przeanalizowane zostały dwie powieści Dymitra Mereżkowskiego pod kontem konstruowania przez pisarza przestrzeni symbolicznej kategorii *sacrum* – na podstawie doświadczenia filozoficzno-estetycznego przejścia granicznego od świata antycznego do Średniowiecza (*Julian Apostata: Śmierć bogów*), a następnie swoisty

<sup>52</sup> Відродження (італ.).

<sup>53</sup> Цит. за: Д. П а н ч е н к о, *Леонардо и его эпоха в изображении Д. С. Мережковского...*, с. 633.



obrócony symetrycznie powrót od Średniowiecza do Renesansu (*Leonardo da Vinci: Zmartwychwstanie Bogów*), różnorodne przejawy tej kategorii tak w wierzeniach Hellenów, jak i w chrześcijaństwie.

MODERNISTIC PRESENTATION OF THE SACRED IN DMITRIY  
MEREZHKOVSky'S HISTORICAL NOVELS *THE DEATH OF GODS (JULIAN THE  
APOSTATE)*, *RESUSCITATED GODS (LEONARDO DA VINCI)*

S u m m a r y

It's considered in the article how artistic attempt is carried out of showing artistic building of symbolistic space of category the sacred in novels of Dmitriy Merezhkovskiy, and then original symmetrically turned return from the Antique to the Middle Ages (*The Death of Gods (Julian the Apostate)*) and from the Middle Ages to the Renaissance (*Resuscitated Gods (Leonardo da Vinci)*), her various expressions in creed of Olympic Gods in ancient Greeks, and in Christianity.

**Słowa kluczowe:** modernizm, kategoria *sacrum*, przestrzeń symboliczna.

**Ключевые слова:** модернизм, категория *sacrum*, символистическое пространство.

**Key words:** modernism, category the sacred, symbolistic space.