ROCZNIKI HUMANISTYCZNE
Tom LIX, zeszyt 7 – 2011

ІГОР НАБИТОВИЧ

ПАЛІМПСЕСТИ *SACRUM* В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА

Палімпсест[1], як відомо, перґаментний рукопис, на якому вишкрябано чи витерто попереднє письмо й написано новий, цілком інший текст. Часом крізь новий текст проступає текст старий, видаючи й показуючи, що насправді там колись було написано. Метафора палімпсесту стає надзвичайно продуктивною при дослідженні тих художніх творів, у яких наповнюються „старі міхи новим вином". Дуже часто таким палімпсестом, особливо в період від Модерну до Постмодернізму, стає, з одного боку, Святе Письмо, а з іншого – у значно ширшій художній перспективі – *sacrum*, сакральне світобачення *homo religiosus* (*людини релігійної*). Прикладом буквального застосування такої неметафоричної метаморфози є роман нідерландського письменника Яна Ван Акена (Jan van Aken) *Досвіток* (*De valse dageraad*, 2001). Головний герой твору Ґросвітус Ван Вікала (події відбуваються в X-XI столітті) „дев'яносто дев'яти років, який уявляв себе Антихристом і пізнав більше релігій, ніж прожив літ", стирає перґаментний текст Біблії („рядок за рядком відшкрібаю чорнило Євангелій і Заповітів культу мертвих") і „заповнює чисті сторінки" історією свого життя „мандрівника світами і вченого"[2].

В історичних романах білоруського письменника Уладзіміра Караткевіча найчастіше крізь текст проглядає саме та первісна основа, субстрат, на якому будується художній світ цього автора – Біблія та світовідображення *людини релігійної*, перепущене й профільтроване призмою ра-

DR HAB. IHOR NABYTOWYCZ, PROF. UMCS – Zakład Filologii Ukraińskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, adres do korespondencji: Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4 (nowa Humanistyka), 20-031 Lublin, e-mail: nabihor@gmail.pl

[1] Від грецького *palimpseston*: *palin* – знову й *psao* – стираю, вишкрібую.

[2] Я. В а н А к е н, *Досвіток*, Київ: Юніверс 2005, с. 16.

ціоналізму. *Sacrum* починає тут проявляти ознаки *profanum* – і навпаки. Ця дуальна структура набуває прикмет гомоґенности, стає подібною до стрічки Мебіуса. Кожен з історичних творів У. Караткевіча – своєрідний *кайрос* у житті окремих героїв чи цілого народу. Давні греки розрізняли поняття *хронос* („формальний час") і *кайрос* („справжній час"). На відміну від *хроносу* – часу звичайного, *кайрос* – зоряний час, час повноти людського існування, „надзвичайний момент у часовому процесі, коли відбувається вторгнення вічного у минуще, його потрясіння й перетворення, надходження кризи у глибинах людського буття"[3]. *Кайрос* стає, таким чином своєрідним апофеозом у звичайному часовому континуумі, інколи співпадає із вершинними хвилями часу сакрального, часу, коли Історія та Вічність вдивляється в обличчя героя, вимагає вибору й дій.

Така структура творчости У. Караткевіча виникає з контекстуального простору: „во врем'я люте" російського імперського окупаційного режиму, коли, як наголошує Іван Дзюба, у спільній для всіх поневолених народів ситуації „становище письменника білоруського мало свої особливості, й особливості обтяжливі. Під оглядом національно-культурним Білорусія була ще в гіршому становищі, ніж Україна, – тобто гірше вже бути не могло […]. Затиралося національне самоусвідомлення, розмивалася національна ідентичність; білорусам нав'язувалося уявлення, що вони – один народ із росіянами, а їхня мова – незугарний діялект російської"[4]. Саме художня література (й, головно, історична проза) як в умовах Білорусі, так і України стає охоронцем національної ідентичности.

Проблема функціонування сакрального, зокрема й біблійних мотивів у творчости Уладзіміра Караткевіча, уже ставала предметом дослідження літературознавців. Найбільш повним таким підходом є стаття Алєся Вєки[5]. Однак вона присвячена, в основному, релігійним мотивам у Караткевічевій поезії. Певні елементи сакрального аналізуються у дослідженнях Анатоля Вєрабєя[6], Алєни Сцяпанової[7], Валянціни Локун[8], Ганни Сакович[9], Галіни

---

[3] P. T i l l i c h, *Kairois*, у: т е н ж е, *The protestant era*, Chicago 1957, p. 45.

[4] І. Д з ю б а, *Володимир Короткевич*, у: т е н ж е, *idem*, *З криниці літ*, Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія" 2007, т. III, с. 766.

[5] А. В е к а, *„На Беларусі Бог жыве…". Біблейскія сюжэты і матывы ў паэзіі Уладзіміра Караткевіча*, у: *Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: навук. збор.*, рэдкал. А. Мальдзіс (гал. рэд.) і інш., Мінск: Беларускі кнігазбор 2000, с. 156-167.

[6] А. В е р а б е й, *Уладзімір Караткевіч: жыццеё і творчасць*, Мінск: Беларуская навука 2005.

Іщенка[10]. Окремі релігійні мотиви історичної прози Уладзіміра Караткевіча розглядаються й у статті Івана Дзюби[11]. Анатолій Нямцу розглядає роман *Хрыстос прызямліўся ў Гародні* (*Христос приземлився у Городні*) у плані розширення традиційних євангельських сюжетів та їх художню трансформацію[12]. Однак цілісного, комплексного розгляду функціонування категорії *sacrum* в історичній прозі письменника немає.

А. Анціпенка, аналізуючи особливості релігійного світогляду білорусів та декларуючи джерела його формування, вказує на домінантність цієї складової у їх світовідчуванні[13]. У творчости У. Караткевіча предметом художнього осмислення й представлення стають, зокрема, крайні форми білоруського релігійного / арелігійного (чи, точніше – поєднання в ньому християнства та поганства) світогляду. Як наголошує А. Вєка, „визнаючи й прославляючи Боже в людині, Уладзімір Караткевіч не визнає у ньому рабського підпорядкування, а також влади однієї людини над іншою, яка інколи стає більшою за владу Божу”[14].

Категорія *sacrum* є надзвичайно продуктивним об’єктом для літературознавчих досліджень[15]. Під *sacrum*, сакральним будемо розуміти (за означенням Стефана Савіцького) все те, що „в якийсь спосіб переступає реальність і дочасність, вказуючи на існування «надреальної» дійсности, від

---

[7] А. С ц я п а н о в а, *Рысы еўрапейскага постмадэрнізму ў творах Уладзіміра Караткевіча (на матэрыяле рамана Хрыстос прызямліўся ў Гародні)*, у: *Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце*..., с. 58-62.

[8] В. Л о к у н, *У пошуку марального ідэалу. Проза Уладзіміра Караткевіча*, у: *Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце*..., с. 133-155.

[9] Г. С а к о в і ч, *Вобраз галоўнага героя ў романе Уладзіміра Караткевіча „Хрыстос прызямліўся ў Гародні”*, у: *Studia Wschodniosłowiańskie*, т. I, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2001, s. 201-206.

[10] Г. І щ е н к а, *Каласы адродзяцца ў зерні*, Брэст 2002.

[11] І. Д з ю б а, *Володимир Короткевич*…, с. 764-785.

[12] А. Н я м ц у, *Концепт „Мужицкий Равви” в национальном легендарно-литературном континууме*, у: т е н ж е, *Миф, легенда, литература* (*Теоретические аспекты функционирования*), Чернівці: Чернівецький державний університет 2007, с. 277-281.

[13] А. А н ц і п е н к а, *Еўрапейскасць і хрысціянская ідэя беларускасці*, у: *Беларусіка*, кн. 2: *Фарміраванне і развіццё нацыянальнай самасвядомасці беларусаў*, Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск 1992, с. 259-262.

[14] А. В е к а, *”На Беларусі Бог жыве…”. Біблейскія сюжэты і матывы ў паэзіі Уладзіміра Караткевіча*..., с. 163.

[15] Див. про це: І. Н а б и т о в и ч, *Категорія „sacrum” та художня література: дескрипція структури та стратегії досліджень*, у: *Sacrum і Біблія в українській літературі*, ред. Nabytowycz, Lublin: Ingvarr 2008, s. 23-47.

якої людина є узалежнена, яка виводить на яв сенс її існування, тлумачить її трансценденцію. Це все те, що стосується релігії й віри в „надприродне", але одночасно відрізняється від того, що окреслюємо як „магічне" чи „фантастичне"[16].

Р. Каюа, посилаючись на Г. Губерта, наголошує, що сакральне – „це ідея – матір релігії […]. Міти й доґми аналізують на свій манер її зміст, обряди використовують їх властивості, релігійна мораль походить від неї, духовенство втілює її, храми, святі місця, релігійні пам'ятники закріплюють її на ґрунті. Релігія – це завідувач сакрального", і підсумовує: „Не можна влучніше окреслити міру, до якої досвід сакрального оживляє сукупність різноманітних виявів релігійного життя. Він подає себе як суму відносин людини і сакрального. Вірування виявляють і гарантують їх. Ритуали є засобами, які закріплюють їх на практиці"[17]. Сакральне володіє тією метафізичною силою, яка породжує водночас страх і довіру. „Релігія, – пише Роже Каюа, – передбачає визнання цієї сили, з якою людина має рахуватися. Все те, що уявляється її (релігії) вмістилищем, здається їй сакральним, загрозливим, значущим". І навпаки, все, що позбавлене таких якостей є „безсиле і неприваблиле. Профанним можуть лише нехтувати, тоді як сакральне існує, щоб звабити, отримати певний дар зачарування. Воно є заодно й найбільшим бажанням, і найстрашнішою загрозою. Жахливе, воно вимагає обережности; бажане, воно водночас підбурює до дерзання"[18].

У романі *Хрыстос прызямліўся ў Гародні* (*Христос приземлився у Городні*) проявлення *sacrum* є найбільш очевидним. *Кайрос* має всі ознаки *quasi*-сакрального часу, євангельського хронотопу. Щодо жанрових ознак цього твору Іван Дзюба пише, що це „не так історичний роман у звичайному значенні терміна, як ґротескно-фантастична візія, спрямована в минуле", а „підзаголовок *Євангеліє від Юди* мав натякати на апокрифічний характер розповіді (насправді швидше химерний, ніж апокрифічний) […]"[19]. Євангельський дискурс У. Караткевіч перетворює тут на мітологічну структуру й така його актуалізація дає можливість будувати палімпсестні перегуки в наративній структурі твору. Мітологічна структура завжди неоднозначна, плинна й динамічно-змінна. А. Можаєва наголошує,

[16] S. S a w i c k i, *Wartość – Sacrum – Norwid*, Lublin: RW KUL 1994, s. 95.

[17] Р. К а ю а, *Людина та сакральне*, Київ: Ваклер 2003, с. 34.

[18] Там же, с. 36-37.

[19] Д з ю б а, *Володимир Короткевич*…, с. 774.

що „в якости „ідеї" міт володіє унікальною гнучкістю і пластичністю, в смисловому полі міту навіть діяметрально протилежні його інтерпретації можуть співіснувати, доповнюючи один одного"[20].

Криптосакральними є назви підрозділів роману *Христос приземлився у Городні*. Людмила Софронова акцентує на тому, що назви розділів художнього твору є своєрідними рамцями, які, до певної міри, занурені в ці розділи як „малі частини" твору, й є для твору зовнішніми та внутрішніми одночасно. Ці назви „ніби надбудовуються над текстом та обов'язково входять у діялог із ним. У цих взаєминах власне сам текст не обов'язково виходить на перший план"[21]. Дослідниця вказує на певну напруженість між назвою твору та текстом, яку несуть у собі, зокрема, взаємини *sacrum* та *profanum*, оскільки „поміж ними існує сенсовий розрив, специфічна розколина, яка щезає у міру того, як відбувається входження і проникнення в текст. Коли це відбувається, текст розкривається повністю. Він входить із назвою в гармонійні взаємини, через нього підступає до сакрального кола культури, не порушуючи його кордонів". Це відбувається через те, що енергія сенсу сакральної назви надзвичайно потужна. В міру проникнення у світський текст вона „оточується великою кількістю сенсових конотацій і завжди готова підійти до ядра сакральних значень, хоча й текст стримує його. Сакральна назва постійно підживлює твір, виступає як його кульмінаційна точка, як особливий семантичний сигнал. Назва проводить корекцію її семантичної структури, пропонуючи наперед тип прочитання й інтерпретації"[22]. Саме у назві Караткевічевого роману присутнє поєднання сакрального і профанного світів, декларується теофанія – проявлення, вияв божистого: Христос – представник світу *sacrum* через певну дію (дію переходу, перетину певної межі між сакральним і профанним) *при*-земляється / приземляється (варто відмітити, що це слово має подвійне значення: *опустився з небес* / *увійшов* у земне життя). Анатолій Нямцу особливо наголошує на важливій ролі „у створенні асоціятивно-символічного підтексту і розуміння дійсного смислу подієвого плану роману" складної системи епіґрафів до кожного з розділів: „Широта леґендарно-міто-

---

[20] А. М о ж а е в а, *Миф в литературе XX века: структуры и смыслы*, у: *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*, Москва: Институт мировой литературы РАН 2002, с. 306.

[21] Л. А. С о ф р о н о в а, *Сакральные названия и эпиграфы светских произведений*, у: т а ж, *Культура сквозь призму поэтики*, Москва: Языки славянских культур 2006, с. 149.

[22] Там же, с. 150.

логічного та літературного матеріялу – в поєднанні з обширними посторінковими примітками принципово розширює локальний хронотоп нарації, встановлює його різнопланові зв'язки з духовною історією всього людства у її найдраматичніших виявах"[23].

Амбівалентність у ставленні до сакрального реалізується у *Христос приземлився у Городні* й через те, що „сакральне проявляється у сприятливій чи нещасливій дії і одержує протилежні властивості чистого і нечистого, святого і блюзнірського, які визначають у своїх власних межах границі протяжности релігійного світу"[24]. Роже Каюа вбачає у цьому основний рух діялектики *sacrum* – спрямований на дихотомію притягування й відштовхування. Будь-яка сила, яка втілює цей рух „прагне до розкладу: її первісна двозначність розкладається на антагоністичні і взаємодоповняльні елементи, в яких взаємно пов'язуються почуття поваги і відрази, бажання і остраху, які інспіровані її визначальною двозначною природою. Але як тільки ці полюси народилися від послаблення (*distension*) останньої, яке вони викликають кожен із свого боку, оскільки якраз вони містять властивість священного, ці ж самі амбівалентні реакції змушують їх ізолюватися один від одного"[25].

Іманентною складовою сакрального є гра – нематеріяльна, духова категорія. „Гра може підійматися до верховин прекрасного й священного, лишаючи серйозне далеко внизу"[26]. Можна б твердити, що гра – як явище культури в певні моменти починає відігравати функцію ритуалу. „Зіграна одного разу, вона залишається в пам'яті як дорогоцінна знахідка, як новий витвір духу. Гра передається далі, стає стає традицією. Гра може бути повторена в будь-який час, якщо це „дитяча забава" чи шахова партія, або через усталений період, якщо це – культова містерія. Ця повторюваність є однією з найістотніших властивостей гри. Вона характеризує не лише гру в цілому, але й її внутрішню структуру"[27]. Спорідненість священного ритуалу із грою полягає у найважливіших елементах їхньої внутрішньої структури: повторюваність а також обмеженість і ритуалу, й гри у просторі: „Подібно до того, як формально відсутня всяка різниця між грою

---

[23] Н я м ц у, *Концепт „Мужицкий Равви" в национальном легендарно-литературном континууме…*, с. 280.

[24] К а ю а, *Людина та сакральне…*, с. 55.

[25] Там же, с. 56.

[26] Й. Г е й з і н г а, *Homo Ludens*, Київ: Основи 1994, с. 15.

[27] Там же, с. 16-17.

і ритуалом, так і „освячене місце" неможливо відрізнити формально від ігрового простору", тобто це – „відчужені місця, відокремлені, обгороджені, освячені території, де діють особливі, власні правила. Все це ніби тимчасові світи серед світу звичайного, створені для відправлення окремого, замкненого в собі дійства"[28]. Одночасно „усередині ігрового кола перестають діяти закони та звичаї повсякденного життя"[29].

У романному просторі *Христос приземлився у Городні* відбувається контамінація двох різнорідних типологічних структур, кожна з яких має сакральний субстрат. Як відомо, для *homo religiosus* (*людини релігійної*) „простір не є однорідним; він складається з розривів, тріщин", існує „священний простір, він «могутній», значущий, і існують інші простори, не святі […]"; ця „відсутність однорідности простору полягає в усвідомленому протиставленні святого простору, при цьому тільки він є реальним, справді існуючим, і того хаосу, що його оточує, решти світу"[30]. Також для віруючої людини, наголошує далі Мірча Еліаде, „час, як і простір, не є однорідним і безперервним. Існують відрізки священного часу, часу святкувань (здебільшого періодичні); з іншого боку, існує і час мирський, звичайний проміжок часу, в який відбуваються дії, що не мають релігійного значення"[31]. Між профанним, земним часом і часом сакральним „звісно ж, наявний зв'язок безперервности; однак через ритуали віруюча людина може без перешкод «перейти» зі звичайного часу в час священний"[32]. Сюжетно-подієвий наратив представляється як гра, що реалізує євангельські події в театральному просторі (йдеться про містерію, яку представляють мандрівні актори) й поступово трансформується у ритуал Божественної літургії: приймаючи «правила гри» повернення в євангельський час і набуваючи виразних ознак часу сакрального. Актор, як і дитина у грі, „буквально «виходить за межі себе», «заноситься» так далеко, аж майже вірить, ніби й справді є тим чи тим, хоч і не втрачає повністю усвідомлення «повсякденної дійсности»"[33]. У драматичному дійстві настрій – це „діонісійський екстаз, дифірамбічний захват". Актор „відсторонений від

[28] Там же, с. 17.

[29] Там же, с. 19.

[30] М. Еліаде, *Священне і мирське*, у: тен же, *Мефістофель і андрогін*, Київ: Основи 2001, с. 12.

[31] Там же, с. 36.

[32] Там же, с. 36-37.

[33] Гейзінга, *Homo Ludens*…, с. 21.

буденного світу надягненою маскою, почувається перевтіленим в інше «я», яке він не стільки представляє, скільки уособлює і здійснює. Цим своїм станом він захоплює і публіку”[34]. Апостоли Братчика поступово входять у роль апостолів Христа, хоча й не дограють її уповні до кінця. При цьому абсолютно руйнуються ціннісно-поведінкові характеристики Юди, який витворила євангельська традиція та художня література[35]. Він стає позитивним образом. Саме така трансформація – від акторської, театральної гри (яку й актори, й глядачі розуміють як *несправжню*) до гри, яка має всі ознаки ритуалу (як безпосереднього засобу переходу до переживання *sacrum*, як *реальний* і *автентичний* елемент буття homo religiosus) є *першою* з окреслених вище типологічних структур, яка формує сакральну складову художнього простору роману. Одночасно слід звернути увагу на ту особливість, що на неї вказує Анатолій Нямцу: в творі багатопланово реалізується „змістова поліфункціональність прийому зміщення розповідного центру – в поєднанні з елементами театралізації та містифікації” й така багатоплощинна наративна структура дозволяє локальний білоруський хронотоп розпросторити „до рівня загальнолюдської панорами”[36].

Другою з цих типологічних структур з сакральним підложжям є євангельський хронотоп. Накладання цих структур, їх контамінаційне резонування, творить неповторну мистецьку парадиґму реактуалізації священного (євангельського) часу, бо ж „*священний час* за самою своєю природою повторюваний”, він має здатність ставати теперішнім, а „будь-який літургійний час є реактуалізацією священної події в міфічному минулому,

---

[34] Там же, с. 166.

[35] Детальніше про це: В. А н т о ф і й ч у к, *Євангельські образи в українській літературі XX століття*, Чернівці: Рута 2001; т е н ж е, *Образ Іуди Іскаріота в українській літературі*, Чернівці: Рута 1999; V. A n t o f i y c u k, *Subiectul evanghelic al lui Iuda Iscarioteanul si transformarea lui in literature ucraineana a secolui XX*, у: *Colocviul Inernaţional „Omul şi mitul”*, Suceava 2005, p. 49-54; I. N a b y t o v y c h, *Scriptural Themes in Twentieth-Century Ukrainian Prose*, „The Ukrainian Review” [London] 1997, № 1 (spring), p. 64-72; А. Н я м ц у, *Євангельська тема в літературі XX ст. (теоретичний аспект)*, у: *Науковий вісник Чернівецького університету*, Випуск 34, Слов’янська філологія, Чернівці: ЧДУ 1998, с. 15-20; т е н ж е, *Предательство Иуды: философско-психологические трактовки и литературные версии евангельской коллизии*, у: *Біблія і культура*, Збірник наукових статей, Випуск 2, Чернівці: Рута 2001, с. 84-97; B. W e s t p h a l, *Guida Iscariota tra tradimento e milo letterario*, Florence: Le Monnier 2003.

[36] Н я м ц у, *Концепт „Мужицкий Равви” в национальном легендарно-литературном континууме…*, с. 277.

«на початку»”[37]. Євангельські наративні стратеґії, євангельський сакрохронотоп є багатоаспектною матрицею на основі якої твориться нова наративна стратеґія у У. Караткевіча. Разом ці матриці творять своєрідний палімпсест: на перґаменті євангельського тексту проявляється новий текст, зумовлений ідіостилем автора, його поетикою та (що тут теж є надзвичайно сутнісним), панівною ідеологією та історичною епохою, в якій живе цей автор.

На цьому палімпсесті євангельський текст інколи виходить на перший план, маркується й проявляється на різних рівнях тексту: семантико-метафоричному, образному, тематичному. Людмила Софронова наголошує на тому, що „зближення між сакральним і світським ніколи не реалізується у повній мірі й залежить від волі мистця, виступаючи знаком історико-культурної епохи, як, наприклад, Бароко або Романтизм. Інколи активність одного з цих двох первнів послаблюється, й тоді достатнім буває введення окремих мотивів у протилежний їм контекст. Так у світську культуру потрапляють окремі сакральні мотиви. Вони входять у неї на правах цитати, алюзії”[38].

Драматичне дійство повернення у сакральний час акторами, які стають апостолами селянського білоруського Христа, трансформує й видозмінює євангельську нарацію, часто стає художнім переспівом євангельського тексту. Євангельські події та чудá отримують симетричний відгук у романі: вхід і вихід Христа-Братчика із Городні (паралель у євангелії – в’їзд Христа у Єрусалим), взаємини Христа і Маґдалини, проповідування нового вчення, нагодування хлібом і рибою голодних, воскресіння Лазаря, вигання мишей (у євангельському тексті свиней), вигнання торгівців і міняйл з храму, ходіння Христа по водах (Братчик-Христос біжить по воді по прихованих палях, заманюючи татарську орду в пастку),[39] травестіювання Таємної Вечері тощо. Навіть мотив невіри Томи у те, що Христос помер і воскрес отримує паралель у романі: Братчиків Тома ходить

---

[37] Е л і а д е, *Священне і мирське*…, с. 37.

[38] Л. С о ф р о н о в а, *Оппозиция сакральное / светское*, у: т а ж, *Культура сквозь призму поэтики*, Москва: Языки славянских культур 2006, с. 31.

[39] У цьому епізоді можна добачати вплив повісті Івана Франка *Захар Беркут*, у якій представлені події XIII століття в Руси-Україні. Твір оповідає про те, як невелика бойківська громада села Тухля на Сколівщині зупиняє частину монгольської орди, яка прагнула через Карпати потрапити в Европу. Тухольці заманюють монголів у величезну котловину між горами, а потім завалюють величезним каменем прохід. Ріка заливає водами долину й всі монголи топляться.

навколо замку, де закуто Братчика-Христа, й до кінця не вірить, що Христа вдасться врятувати від страти. Городня таким чином стає Єрусалимом, міська влада є паралеллю до влади Риму (бурмістр Юстин, наприклад, отримує роль Пилата), а католицький клір – Синедріоном. Іван Дзюба наголошує, що „картина «хресної дороги» Братчика на місце страти" (як і перед тим «нагірна проповідь») вельми ризикована і виглядає коли не як вульґаризація чи мимовільне пародіювання, то як десакралізація канонічного євангелійного сюжету"[40]. Дослідник каже, що „здається, тут усе-таки більше легковажности в інтерпретації релігійної теми, ніж філософськи наснаженої сатири чи інтелектуального піднесення понад «міфи» (для цього риторика Братчика все-таки вторинна). Це трохи дисонує із схильністю романіста до поважного і солідарного використання біблійної символіки в багатьох інших епізодах"[41].

Однак, як видається, насправді йдеться ні про „десакралізацію", ні про „легковажність в інтерпретації релігійної теми", а про, назвімо це, „деформаційними зміщеннями", які з'являються внаслідок повторення й повернення літургійного часу, його „втілення" в конкретний „історичний час" – XVI вік, час реформаторських бродінь, та постмодерного переживання буття. „Входження" у священний час є одним із елементів поновлення відчуття та *пере*-живання *sacrum*. Поведінка і настроєвість під час таких подій виражаються у тому, що „сакральний акт «святкується» на «святі», себто він входить складовою частиною до загального святкування, яким відзначається святий день. Коли люди в піднесеному настрої сходяться до святилища, вони збираються разом, аби зажити спільної радости. Освячення, жертвоприношення, священні танці, сакральні змагання, вистави, таїнства й містерії – усе це разом складається в акт святкування свята. Ритуали можуть бути кривавими, ініціяційні вироби хлопців – жорстокими, машкари – жахливими, але в сукупности вся подія зберігає святковий характер. Повсякденне життя зупинилось. Бенкетування, учти, різноманітні розваги й веселощі тривають весь час, від початку свята й до його закінчення"[42]. Саме постмодерні елементи твору, карнавалізація буття героїв дають можливість реалізувати таку поведінку й настроєвість у романному світі Уладзіміра Караткевіча.

---

[40] Д з ю б а, *Володимир Короткевич*…, с. 776.

[41] Там же, с. 777.

[42] Г е й з і н ґ а, *Homo Ludens*…, с. 29.

У семіотико-структурному просторі Караткевічевого роману можна виділити кілька важливих структурних компонентів, які є визначальними для акцентуації змістово-ідейних домінант твору. Якщо у наративній структурі твору релігійно марковані концепти часто стають певними сакральними маркерами, які несуть у собі певну культурно-естетичну, ідейну інформацію[43], то такі вузлові структурні компоненти можна б уважати мікро- (а, у певних випадках, і макро-) сюжетними відповідниками релігійно маркованих концептів. Ці структурні компоненти тісно пов'язані з двома окресленими вище типологічними структурами з сакральним субстратом.

Один із перших таких мікросюжетних компонентів, який входить до експозиції, – це сцена, у якій Братчик-Христос уперше з'являється на місці падіння метеорита і „Хлор Мамонтович, шляхтич, потім казав [...] що це він перший про все здогадався [...] Зустрівши *цього* по дорозі у своєму плащі, аж вжахнувся, подумавши, що то Христос. Ніби раптом його осяяло, аж ноги до землі прикипіли..."[44]. Це – яскравий приклад вияву особливого страху, священного жаху-*tremendum*, який є виразом зустрічі із сакральним.

Пуантним сюжетним компонентом, який є вивершенням попередньої трансформації театрального дійства у літургійний ритуал, є читання Братчиком Біблії та усвідомлення себе Христом: „Він – Христос. І звідси він мав черпати норми своєї поведінки. І тут він мав знайти істину, бо невідомість мучила його. Істину, спільну для всіх людей і народів усієї тверді"[45]. При цьому відбувається асимптоматичне наближення образу Христа-Братчика до образу Прометея, який прийшов дати білорусам світло волі національної та конфесійної[46]. Представлення такого *imitatio Christi* (уподібнення Христу) – досить характерне явище для європейських літератур XX століття. У такому плані можна було добачати певні типологічні збіжності, наприклад образу Юрася Братчика з образами героїв Пера Фа-

---

[43] Див. про це: I. N a b y t o w y c z, *Religijnie naznaczone koncepty jako intertekstualne wskaźniniki biblijne w tekście literackim*, у: *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*, Szczecin: Uniwersytet Szczeciński 2006, s. 194-201.

[44] В. К о р о т к е в и ч, *Христос приземлився у Городні*, у: т е н ж е, *Твори*: *В 2-х томах*, т. I, Київ: Дніпро 1991, с. 22.

[45] Там же, с. 153.

[46] У ранньому християнстві існувала широка традиція ототожнення Прометея та Христа. Детально про це: R. T r o u s s o n, *Le Thème de Prométhée dans la literature européenne*, Genève 1964, т. I, p. 57-82; т. II, p. 351-364.

біяна Лаґерквіста (Pär Fabian Lagerkvist): карлика в романі *Карлик* (*Dvärgen*, 1944), та ката – в романі *Кат* (*Bödeln*, 1933)[47], які теж ототожнюють себе з Христом. Таке уподібнення Христу є, кажучи словами Жан-Клода Шмітта, „не дзеркало, але повне уподібнення, справжнє *втілення* в тому найсильнішому значенні, яким християнство наділяє це слово”[48].

У сцені читання Юрасем Братчиком Святого Письма можна добачати, як видається, відгуки та ремінісценції поезії Максима Багдановіча *Книга*. Поет досить точно окреслює дату *Псалтиря*, який у вірші читає його ліричний герой – 1592 рік („як літ сім тисяч сто пройшло з початку днів”), тобто в Багдановіча перегуки з XVI століттям – періодом, представленим у Караткевічевому романі:

Узявши Псалтиря у шкіряній оправі,
сріблясті защіпки я з дзвоном одімкнув,
перечитав рядки кирилиці ласкаві
і воску з ладаном приємний пах почув.

Прегарна псальма ось: „Як олень той шукає
Джерел погожих, так шукаю Бога я”.
Якою свіжістю від слів цих повіває!
Як радісно вперед спішить душа моя!

І бачу я – в кінці нехитра є приписка:
„Щоб скинути важкий тягар гріхів,
Списав цю книгу Йван із міста Вовковиська,
Як літ сім тисяч сто пройшло з початку днів”
(Переклад Михайла Драй-Хмари[49]).

Можна твердити, що певні ремінісценції та алюзії цієї поезії (й, частково, вірша М. Богдановича *Переписувач*[50]) можна виокремити й у *Дикому полюванні короля Стаха* й у *Чорному замку Ольшанському*: у кожному з історичних романів У. Караткевіча Святе Письмо в цілому, або окремі

---

[47] Детальніше про це: І. Н а б и т о в и ч, *Релігійний δίχροος людини Ренесансу в повісті Пера Лаґерквіста „Карлик”*, „Буковинський журнал”, Чернівці 2008, № 2, с. 178-189; т е н ж е, *Двозначність священного: вияви дуальності sacrum у повістях Пера Лаґерквіста „Кат” і „Маріамна”*, „Studia methodologica”, Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка 2007, Випуск 20, с. 96-101.

[48] Ж.-К. Ш м і т т, *Сенс жесту на середньовічному Заході*, Харків: Око 2002, с. 552.

[49] М. Д р а й - Х м а р а, *Вибране*, Київ: Дніпро 1989, с. 300.

[50] Там же, с. 299.

його Книги як сакральний предмет (книга) завжди наснажені високим пієтетом – і у сприйманні героїв минулих століть, і сучасників-героїв самого письменника.

Кульмінаційним сюжетним компонентом є завершення роману, яке має яскраво виражену євангельську символіку й, одночасно, є апофеозом *imitatio Christi* – де сам Братчик-Христос стає містичним Сіячем: „А сівачі піднімались на вершину крутого горба, як на вершину земної кулі. І першим ішов назустріч низькому сонцю Христос, ритмічно розмахуючи руками. І готове до нового життя, падало зерно в теплу, пухку землю.

Вийшов Сівач на ниви свої”[51]. Вийшов, щоб усвідомлено й невтомно нести „Істину, спільну для всіх людей і народів усієї тверді”.

Палімпсестна структура знаходить у цьому творі свої вияви й на стилістичному рівні. Перехід до біблійних стилізацій, як старозаповітних, так і новозаповітних, декларує в Караткевіча інтертекстуальні відгуки до їх першоджерела – до Біблії[52]. Анатоль Вєрабєй пише про те, що Караткевичеве звертання до Святого Письма „певним чином відбилося на стилі”. Мистець „використовує інверсію та старослов’янізми, які надають творові величного та урочистого звучання”[53]. При цьому ці два типи стилізацій інколи, якщо не співіснують, то взаємодіють на одному мікросюжетному рівні тексту. „Воскреслий” Лазар волає до Христа з криниці, наслідуючи старозаповітний стиль пророків: „– Б-б-боже, в-в-возри на мене. В о-о-ополонці сиджу… Те-тем-рява непросвіт-на, скре-скре-скрегіт зубовний”, а потім наративна ініціятива передається квазі-старозаповітним стилістичним формам, імітуючи новозаповітний мікросюжет: „І повів їх Лазар до хати, і вибили денця з бочок, і засмажили вгодованих телят, і врядили бучний бенкет. І сіла Мариля біля ніг Христових, і слухала його. А Марта не сіла […]”[54]. Почуття Юди, який з іншими апостолами іде через голодне білоруське село, теж передаються високим біблійним стилем: „І згадав він усіх полишених напризволяще і голодних, і обурився у серці своїм”. Поруч із іншими мистецькими функціями, ці старозаповітні й новозаповітні стилізації декларують певні експериментальні спроби Караткевіча-сти-

---

[51] К о р о т к е в и ч, *Христос приземлився у Городні*…, с. 426.

[52] Про біблійні стилізації в художній прозі див.: І. Н а б и т о в и ч, *Біблійні стилізації як стилетворчий засіб в українській прозі XX віку*, у: *Sacrum і Біблія в українській літературі*, ред. I. Nabytowycz, Lublin: Ingvarr 2008, s. 637-660.

[53] В е р а б е й, *Уладзімір Караткевіч: жыццёё творчасть*…, с. 191.

[54] Там же, с. 186.

ліста. Застосування біблійних стилізацій є, одночасно, певною світоглядною декларацією як і героїв твору, так і самого автора, оскільки у таких стилізаціях „взаємно накладаються дві перспективи: давня і сучасна”[55]. Таким чином Уладзімір Караткевіч, як видається (як пише Ян Блонський про Чеслава Мілоша), декларує спробу, зокрема, „оживити морально-релігійне словництво, яке є духовною пам’яттю культури”[56].

Інколи палімпсестність сакрального проявляється й у художньому обґрунтуванні тих чи інших подій. Братчик-Христос, повторюючи чудá й діяння Христа, діє у межах раціоналістичної позиції („Раціоналістична позиція (яка, відтак, не визнає доґм і авторитетів), – пише Ернест Ґелнер, – це погляд на розум як на річ, що стикається з проблемою пізнання світу та при цьому не зберігає вірности жодному із світів і тим паче – жодній з культур. Це є позиція розуму, що вирішив приймати лише такі коґнітивні твердження, які можна раціонально обґрунтувати (критерієм є закони розуму, котрі виходять за рамці будь-якої культури й будь-якого світу)”[57]), тобто кожне із його чудес отримує позірне раціональне пояснення. Але знову ж, дуже часто за таким трактуванням лежить алюзійний натяк на можливість іншого пояснення цих подій, бо, як обґрунтовано зауважує Рудольф Отто, твердження, що „раціоналізм є запереченням чуда і що його протиставленням є невизнання чуда, є, очевидно фальшивим або щонайменше дуже поверховим. Адже та, що є в обігу, теорія чуда, – як випадкового переривання ланцюга причин природних, істотою, яка цей ланцюг встановила, а, отже мусить бути його володарем, – є, у найвищому ступені, раціональна”[58]. Таким чином (зокрема, за таким художнім принципом, побудована теорія чудес й у романі Караткевіча) все залежить від світоглядних засад реципієнта – чи є він *homo religiosus*, чи *людиною аре-лігійною*.

Палімпсестність сакрального в структурі роману *Христос приземлився у Городні* має й естетичний вимір. Йдеться, як це не здавалося б парадоксальним (на перший погляд), у представленні елементів *sacrum* у гро-

---

[55] M. G ł o w i ń s k i, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977, s. 189.

[56] J. B ł o ń s k i, *Zdanie*, у:*”Kartografowie dziwnych podróży”. Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, Kraków: Universitas 2004, s. 490.

[57] Е. Ґ е л н е р, *Розум і культура. Історична роль раціональності та раціоналізму*, Харків: Акта 2004, с. 45.

[58] O. R u d o l f. *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa: Wyd. KR 1999, s. 6.

тескній формі. Деякі елементи сюжету роману є лише позірно ґротескними. Судовий процес над мишами й „чудо" вигнання їх за межі міста Городні може видаватися лише одним із елементів бурлескної десакралізації євангельського наративу, однак має під собою обґрунтовані історико-культурні й правові основи. І Середньовіччя, й Ренесанс надзвичайно багаті на приклади судових процесів над дикими й свійськими тваринами, зокрема й мишами.

На поширеність і символіку таких судових процесів вказує Арон Ґурєвіч. Такі процеси в Середньовіччі були „цілком серйозною реальністю, без будь-якого натяку на сміх та профанацію. Переслідуючи тварину, яка нанесла збитки або була «винною» в убивстві людини, виганяючи зі своїх полів тварин або інших шкідників, парафіяни вели проти них формальний судовий процес: із суддями, адвокатом і катом". Селяни влаштовували процесії, вимагаючи від шкідників забиратися геть. „Церковні формули проклять, які падали на них, розповіді у численних житія святих – свідчення того, що перед нами зовсім не театр або комічна дія, але звичайне явище народного життя"[59].

Мішель Пасто в *Середньовічній грі символів* пише про відомого правника з Бургундії Бартелемі де Шасенеза (Barthélemy de Shasseneuz), або Шасені (Shassenée) (1480-1541), який залишив коментар про „звичаєве право, яке застосовується до звірів, що чинять шкоду". У 1517 році Шасені (слід нагадати, що події Караткевічевого роману співвідносяться із тим же історичним періодом) виступав адвокатом на судовому процесі, що його влада французького міста Аутан (Autan) вела проти щурів, які бушували в місті та його околицях. Шасені у своєму коментарі, обґрунтовуючи юридичні деталі судових процесів над тваринами, твердить, що звірі мають поставати перед судом; у тому випадку, коли оскаржені (тварини, комахи тощо) не появляться в суді, їх права має захищати адвокат; органом, який поширює юрисдикцію на світ живої природи, є духовний трибунал, тобто єпископський суд. Той же правник наголошує, що суд має право вимагати від цих шкідників звільнити певну територію, а також може накласти на них покару, оголосити анатему, викляти їх й навіть

[59] А.Я. Гуревич, *История – нескончаемый спор (Медиевистика и скандинавистика: статьи разных лет)*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2005, с. 502, 503.

екскомунікувати[60]. Приклади подібних судових процесів у Європі можна ще знайти й у XVII, і, навіть, XVIII століттях, однак тут вони набувають ґротескних виявів, набувають нових символічних значень[61].

Саме ця тема-символ у романі У. Караткевіча *Христос приземлився у Городні* може служити прикладом того, що Жак Ле Ґофф назвав „дуже довгим Середньовіччям", затягнутим до Нового часу. Одночасно – це й ілюстрація енантіодромійної трансформації символу (тобто його перехід у цілком протилежне до первісного семантико-семіотичного та естетичного наповнення), й різного відчитування кодів культури: те, що для людини Середніх віків і Віродження було серйозним елементом їх світовідчування й світоуявлення, для люди Модернізму та Постмодернізму стає гротеском і елементом карнавалу.

Міхал Ґловіньський акцентує на тому, що для ґротеску – як естетичної категорії – тим найістотнішим, що її окреслює й означає, є „саме по-особливому трактовані дисонанси, дисонанси, які не є випадковими чи привнесеними з іншої художньої реальности"[62]. Йдеться тут, отже, не про нагромадження семантичного хаосу та безладу, а про *discordia concors* – співзвучність незгідного. М. Ґловіньський вказує й на те, що „ґротеск у своїх найвизначніших і найориґінальніших виявах ставить під сумнів прийнятий образ світу, показує складність і багатогранність явищ, часто їх несподіваність й дивність […]" й, одночасно, „ніколи не має характеру апологетичного, навпаки, перш за все є виявом бунту, суспільного критицизму, незалежности. В кінцевому, не переконує читача в тому, що той схильний би був визнати за самоочевидне та раціональне (чи якщо за таке вимагає визнавати його пануюча ідеологія), а вказує на дрібноту і обмеженість, характерні для домінуючих у сучасности зауваг, уявлень, оцінок"[63]. Важливим є висновок і про те, що „ґротеск є чужим для мистецтва тоталітарного – у всіх його видозмінах"[64].

---

[60] M. P a s t o u r e a u, *Średniowieczna gra symboli*, Warszawa: Oficyna Naukowa 2006, s. 42.

[61] R. D a r n t o n, *Workers Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-Séverin*, у: т е н ж е, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York 1984, p. 75-104.

[62] M. G ł o w i ń s k i, *Groteska jako kategoria estetyczna*, у: *Groteska*, ред. M. Głowiński, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003, s. 8.

[63] Там же, s. 10.

[64] Там же, s. 13.

Беручи під увагу ці спостереження Міхал Ґловіньського, можна поглянути на ґротескні елементи декларації *sacrum* у Уладзіміра Караткевіча під парадоксально іншим, як уже сказано вище, ракурсом. З одного боку елементи ґротеску у представленні *sacrum* є мистецьким бунтом проти соцреалістичних канонів та накинутої російською комуністичною ідеологією антирелігійної риторики. З іншого ж боку, ґротескне зображення історичних подій XVI віку дає можливість у цьому діяхронічному розтині представити синхронічні для наратора й реципієнта перспективи, реалії їх сьогодення: проводити нищівну критику пануючої (й певним чином сакралізованої) системи російської совєтської окупаційної влади, яка нищить культурну, ментальну, мовну й релігійну спадщину, руйнує й деформує історичну пам'ять білоруського народу.

Лі Бирон Єннінґ приходить до висновку, що ґротескний витвір (якщо йдеться, зокрема, й про певну людську постать) „представляє зазвичай постать демонічну або блазеньську і обидва ці типи є в ній нерозлучно поєднані; можна, отже, твердити, що її особливістю завжди є *поєднання рис*, *які лякають*, *і рис смішних*, або коротше, що викликають вони у реципієнта одночасно реакцію страху й смішать його"[65]. Постать Христа-Братчика набуває у романі Караткевіча таких певних ґротескних рис і це, знову ж, вказує на нероздільну пов'язаність цієї постаті зі світом сакрального: особа Братчика збуджує *страх*, а, одночасно, і *притягає*, й *захоплює*. Саме ці почуття є невід'ємною ознакою *sacrum*: терміном *tremendum* (*грізности*) Рудольф Отто означає почуття дуже подібне до страху (в деяких мовах це почуття майже точно артикулюється – це „страх, який є більше ніж тільки страхом"[66]); поруч із цим інґредієнтом відштовхування, *sacrum* є *притягальним*, *захоплюючим* (*fascinans*), таким, що зачаровує. Разом з *tremendum* – елементом, що відштовхує, *fascinans* „лучиться в особливий контраст-гармонію". Раціональні уявлення і поняття, які існують паралельно до ірраціонального елементу *fascinans*, інспіруються ним та одночасно структурують його – це любов, милість, милосердя, бажання надавати допомогу, тобто всі „природні елементи загального духового досвіду, лише представлені в найвищій мірі"[67].

Інколи нероздільна єдність *sacrum* і *profanum* передається у творі ледь помітною художньою деталлю – наприклад через одяг Христа-Братчика:

---

[65] L. B y r o n J e n n i n g, *Termin „groteska"*, у: *Groteska*, s. 46.

[66] O t t o, *Świętość*…, s. 18.

[67] Там же, s. 44.

Маґдалина „бачила, як рухається проти зірок постать Христа, одягнена в *брудно-білий* хітон”[68] (письмівка моя – *І. Н.*). На можливости зародження сакрального у профанному наголошує „преподобний брат Волесь Гіменіус, великий Очисник”: „… Ви […] думаєте, що треба бути світлим і завжди бездоганним, щоб проповідувати святу ідею? Бридня. Ми – люди, і царство Боже теж робиться руками людей”[69].

Нагірна проповідь Братчика-Христа, виголошена на Червоній горі під Городнею перед битвою за місто, хоч і має дещо інші аксіологічні та моральні домінанти – у порівнянні з Нагірною проповіддю Христа, її паліпсестна природа (зокрема, й на рівні євангельських стилізацій) є очевидною. Ця палімпсестність породжена багатьма факторами (мистецькими, ідеологічними, особистісними): іншими контекстуально-історичними параметрами художнього романного часу та кореляцією авторовою епохою, елементами постмодерної поетики та світовідображення тощо: „Блаженні ті, що плачуть по своїй землі, нема їм утіхи… Блаженні ті, хто жертвує людям свою кров і свій гнів, бо на сумирних їздять […]. Блаженні миротворці, коли не принижена людина… Блаженні вигнанці за правду […] Любіть і миріться. Але ненавидьте тих, хто зазіхає на вас і вашу любов. Мечем, піднятим над могутніми, над хтивими, над убивцями правди, дайте всім простим мир”[70]. Братчик порівнює майбутню битву з „Божою вечерею” й таке порівняння має старобіблійний ритуальний підтекст: „Птахи! Збирайтеся на велику Божу вечерю! Щоб пожерти трупи царів, трупи могутніх, трупи тисячоначальників, трупи коней і тих, що сидять на них!”[71]. Біблія представляє кілька типів жертвоприношень (наприклад *‘олах* – всеспалення). Одним із цих типів є поширена у семітів жертва, яка називалася *зебах шеламим* (*священна трапеза*), коли віруючий їв і пив „перед Господом” (Втор., 12: 18; 14: 26). Старозаповітнє жертвування, акцентують автори *Словника біблійного богослов’я*, входило „у склад бенкетів миру (спілкуваня): одна частина жертви (з великої рогатої худоби чи малих тварин) належала Богові, Володареві життя (пролита кров, спалений тук – „їжа Божа”, „пожива для Господа”), а м’ясо служило їжею для учасників бенкету”[72]. Одночасно, цей образ є прямою цитацією Одкровення Івана

---

[68] К о р о т к е в и ч, *Христос приземлився у Городні*…, с. 223.

[69] Там же, с. 190.

[70] Там же, с. 335.

[71] Там же.

[72] *Словник біблійного богослов’я*, ред. К. Леон-Дюфур, Львів: Місіонер 1996, с. 285.

Богослова: „І побачив я одного янгола, що стояв на сонці; і кликав він голосом великим, глаголючи усьому птаству, що літало посеред неба: ходіть і зберітесь на вечерю великого Бога, щоб їсти тіла царів, і тіла тисячників, і тіла сильних, і тіла коней, і тих, що сидять на них, і тіла всіх вольних і невольних, і малих і великих" (Од., 19: 7). Битва білорусів під проводом Братчика-Христа за Городню переростає, таким чином, у містичну, апокаліптичну „Божу трапезу", набуваючи універсальних сакральних і вселюдських вимірів.

Сакралізація образу тих, хто йде разом із Братчиком у бій, досягається й завдяки біблійним порівнянням у його нагірній проповіді: „Бо ви тоді – сіль землі й світло світу"[73]. Вольфґанґ Шивельбуш вказує на розлогу сакральну символіку солі: „Сіль у Біблії має безліч символічних значень. У Старому Завіті її віднесено до царини божественного: все, що посипають сіллю, не псується і не загниває. Тому з сіллю пов'язано уявлення про силу, яка підтримує, оберігає та продовжує життя (звідси «сіль життя») […] сіль позначає моральні якості душі. Як сіль оберігає їжу від псування, робить її здоровою та приємною, так і християни, а надто апостоли, покликані духовними чеснотами, просвітленою душею, поведінкою та прикладом уберегти світ від морального псування, гріховности й розтління"[74]. Таким чином Братчик-Христос майже дослівно повторює містичні й не зовсім зрозумілі слова Ісуса, звернені до учнів („Ви сіль землі; коли ж сіль звітріє, то чим солити? Нінащо не годиться тоді вона…" (Матвій, 5: 13)), але називає ними не своїх апостолів, а Білорусь, білорусів, які стали поруч із ним до боротьби. Очевидно, що назвати цими словами своїх апостолів Братчик, з огляду на окреслену сакральну символіку солі, не може – бо більшість із них його зрадить. Світло – ще один із важливих елементів фотофанії (так у богослов'ї називається просвітлення Божим світлом аж до прозорости); найвищого рівня розвитку символізм світла досягає в Новому Заповіті; це – знак, що „символізує присутність божу", а у книзі Мудрости „образ світла вживається для зображення божественної суті"[75].

Можна б твердити, що війна у Караткевічевому романі безпосередньо пов'язана з ігровим простором, а також – із проявами священного ри-

---

[73] К о р о т к е в и ч, *Христос приземлився у Городні*…, с. 335.

[74] В. Ш и в е л ь б у ш, *Смаки раю. Соціяльна історія прянощів, збудників та дурманів*, Київ: Критика 2007, с. 11-12, прим.

[75] *Словник біблійного богослов'я*…, с. 704.

туалу. Роже Каюа доводить реальну подібність війни зі святом, наголошуючи, що ця схожість „є абсолютною: обоє започатковують період інтенсивної соціялізації […], вони призупиняють час", а водночас „війна є унікальним моментом концентрації та інтенсивної абсорбції докупи всього того, що зазвичай прагне утримати стосовно себе певну зону незалежности"[76]. Війна у Караткевічевому романі стає яскравим підтвердженням того, що „не менше, ніж свято, війна постає як час сакрального, як період об'явлення божественного"[77]. Підсилення відчуття цієї сакральности, його резонансної енергетики та сили, пов'язане й саме із усвідомленням палімпсестного сакрального хронотопу подій у цьому творі.

Одним із центральних образів у всій Караткевічевій творчости є всеохопний образ Білорусі. Всі інші образи, які на різних рівнях є його уособленнями, символами, алюзіями, алеґоріями, мотиви з ним пов'язані, проходять процес сакралізації. Сакралізуються час (певні періоди білоруської історії) та простір (топос білоруської землі набуває ознак священного), певні постаті, предмети, білоруська мова.

Яскравим виразом такої ґлорифікації білоруського *sacrum*, сакрального світовідчування є опис (який автор представляє у формі літописного тексту) битви білоруських вояків із татарами: „...Невелике військо стояло на шляху орди [...]. Всі піші, в панцирях та кольчугах. Зі звичайними та дворучними мечами в руках, прикрашеними шестикутними хрестами, у білих плащах, вони стояли на білуватій землі, під гарячим останнім сонцем. Білі на білому.

[...] Хтось заспівав стародавню *Богородицю*. Запальним грубим голосом:

Під твою милість...
Під твою милість припадаємо, Богородице Діво,
Молінь наших не залиш у журбі,
А од бід ізбав нас,
Єдина чиста й благословенна".

А коли завершився бій, „останні звуки хоралу стихли. В оточенні бурих, жовтих і сірих тіл лежали на білястій землі на рідкому вересі білі тіла"[78].

---

[76] К а ю а, *Людина та сакральне*…, с. 215.

[77] Там же, с. 223.

[78] К о р о т к е в и ч, *Христос приземлився у Городні*…, с. 257- 258.

Білий колір тут має багатозначну символіку (опис вояків-білорусів, одягнених у біле, які стають до бою з чорною ордою, нагадує опис небесного воїнства – янголів, що стали до бою з чорними – збунтованими проти Всевишнього – янголами; білувата земля є символом сакральної чистоти білоруської землі, *Білої* Руси). Одночасно з цим білий колір є прямою алюзією до євангельського тексту й означає тут найвищу міру осягнення святості. Підтвердженням цього є те, що одяг Христа після преображення стає також білим. При цьому кожен із євангелистів порівнює чи навіть ототожнює цей колір із світлом: „І стала одежа Його осяйна, дуже біла, як сніг, якої білильник не зміг би так вибілити на землі!" (Мк., 9: 3); „Одежа Його стала біла, як світло" (Мт., 17: 2); „Одежа Його стала біла й блискуча" (Лк., 9: 29). Такими засобами поетики – в поєднанні з містичним і маєстатичним настроєм співу Богородичного хоралу – вивершується алюзійна апокаліптична картина війни сил добра та зла, світла та темряви. Подібні апокаліптичні мотиви можна добачати вже в Кумранських рукописах з-над Мертвого моря: в описах майбутньої боротьби добра і зла в „Війні «синів світла» проти «синів тьми»". У цьому античному творі – поруч із описом мілітарних особливостей «армії праведних» – наводяться й тексти подячних гимнів та хоралів, які повинні звучати після завершення кожного бою[79].

Іван Дзюба виділяє серед постійних мотивів історичної прози Уладзіміра Караткевіча „мотив віри народу в прихід справедливости, віри неодноразово зрадженої, дедалі слабшої, але не вигаслої остаточно: має ж об'явитися збавитель – або мужицький цар, або новий Христос, селянський"[80]. Саме в *Христос приземлився у Городні* ця месіянська надія, надія на своєрідне повернення в сакральний євангельський час набирає своєї повні.

Можна цілком погодитися з Оксаною Кузьмянок, що для Караткевіча дуже часто головною є „не історична правда, а представлення духу епохи, про яку він писав, розкриття характерів, психології та життя героїв. Герої Караткевіча такі, якими бажає їх бачити – в ідеалі – сам автор"[81].

У ґотично-детективній повісті *Дике полювання короля Стаха* (*Дзікае паляванне караля Стаха*) представлено художню концепцію покутування

---

[79] А. Ш и н а н, *Мир аггадической литературы*, Ерусалим 1990, с. 80-81.

[80] І. Д з ю б а, *Володимир Короткевич*…, с. 774.

[81] А. К у з ь м я н о к, *Эвалюцыя вобраза Кастуся Каліноускага ў беларускай літаратуры*, „Roczniki Humanistyczne" 52(2004), z. 7, s. 125.

родового гріха за посягання на сакральне. Роман Яновський не просто підступно вбиває свого побратима – короля Стаха. Це вбивство є переступом проти *sacrum* влади, бо „хоч і був король Стах мужицьким королем, і хоч повстав проти Божої влади, але хіба не благословив би Бог і його владу, якби він захопив трон дідів своїх”[82]. Мірча Еліаде власне наголошує на сакральності влади й на тому, що поруч із тимчасовими заборонами-табу існують і „постійні табу: табу царя (вождя) або святого”. У цьому випадку діють „заборони пов’язані зі специфічним способом існування постатей, та об’єктів, на яких лежить табу. Завдяки лише своєму санові цар є вмістилищем грізних сил, а отже, наблизитись до нього можна лише вживши певних заходів безпеки; до царя не можна доторкатися, або дивитися йому прямо в очі, з ним заборонено пробувати заговорити тощо [...]. Подібними побоюваннями пояснюються заходи безпеки при спілкування з жерцями, святими й знахарями”[83].

Разом із тим сцена смерти короля Стаха побудована на біблійних алюзіях і, одночасно, на наближенні його прокляття зрадникові до біблійних стилізацій: „...Лице його, залите кров’ю, було як волання жахливе до Бога про помсту [...].

– Тепер тримайся зраднику. Прокльон мій на тебе і на чорний рід! Нехай стане каменем хліб для вуст твоїх, нехай безплідними будуть жінки ваші, а чоловіки захлинуться власною кров’ю!”[84].

Концепт містичного жаху як основний структуротворчий компонент роману ґрунтується на невідворотности покари і спокутування гріха (необхідність спокути цього гріха родом Яновських виростає до невідворотности покутування гріха усім білоруським народом – триванням у віках бездержавности), поступово ототожнюючись із первородним гріхом: „За які гріхи караєшся ти, мій народе, за що ти мечешся по власній землі, мов осіннє листя? Яке заборонене яблуко з’їв перший Адам мого племені?”[85]. І тому Світилович *плаче* (вживемо тут цей термін, бо він жанрово подібний до пророцтв-*плачів* пророка Єремії): „Нещасна Білорусь!

---

[82] В. К о р о т к е в и ч, *Чорний замок Ольшанський. Дике полювання короля Стаха*, Київ: Дніпро 1984, с. 350.

[83] М. Э л и а д е, *Трактат по истории религий*, т. I, Санкт-Петербург: Алетея 2000, с. 57.

[84] К о р о т к е в и ч, *Чорний замок Ольшанський. Дике полювання короля Стаха*…, с. 352.

[85] Там же, с. 406.

Добрий, поміркований, романтичний народ [...]. Віддає чужинцям своїх кращих синів, кращих поетів, діток своїх, пророків своїх, немов би дуже багатий. Віддає своїх героїв на дибу, а сам сидить у клітці над мискою з бульбою та бруквою і кліпає очима”[86]. Жах у романі матеріялізується в різні образи: „Це був жах. Задавнений темний жах. Не той жах, який примушує на мить піднятися дибом волосся, а жах, який настоюється роками, який стає нарешті звичним станом для організму, якого не можуть позбутися навіть уві сні”[87]. Надія Яновська коротко формулює це відчуття страху: „Жахливий край, жахливі дерева, жахливі ночі”[88]. Для головного героя цей страх поступово набуває характерних рис *tremendum* – жаху сакрального: „Мені здавалося, що темрява дивиться на мене невидимими очима якоїсь потвори, що ось хтось підкрадеться зараз і схопить”[89]. Терміном *tremendum* (*грізности*) Рудольф Отто означає таке почуття як „страх, який є більше ніж тільки страхом”: йдеться про жах, який нагадує давньогрецьке *dejma panikon* (*панічний страх*). Це *tremendum* перші християни окреслювали як *sebastos*[90].

Помстою за гріх стане полювання короля Стаха, алюзійний образ до страшних вершників апокаліпсису: „Не розбираючи дороги, мчало дике полювання по найжахливішій драговині, лісом, по воді. Не бряжчали вудила, не дзвеніли мечі. На конях сиділи мовчазні вершники, і болотні вогні котилися попереду дикого полювання короля Стаха прямо через драговину”[91]. Якщо для Антона Космича – людини віку позитивізму – всі таємниці, які будять невимовний жах, отримають у кінцевому раціональне пояснення, то містичне, апокаліптичне відчуття *tremendum* і *fascinans* – сакрального жаху та захоплення, представлені в описі очевидця XVII віку, людини релігійної (світовідчування якого, додаймо, в діялогічній структурі твору теж посідає важливе місце) – не знаходять раціональної розв’язки, залишають простір для містичних інтерпретацій. Як і дике полювання короля Стаха в однойменній повісті, в *Христос приземлився у Городні* один із головних архітектонічних елементів – поява Юрася Братчика – має подвійне трактування: коли „промчав небом вогненний змій з довгим

---

[86] Там же, с. 374.

[87] Там же, с. 344.

[88] Там же, с. 335.

[89] Там же, с. 403.

[90] O t t o, *Świętość*..., s. 18-19.

[91] К о р о т к е в и ч, *Чорний замок Ольшанський...,* с. 352-353.

яскравим хвостом", то біля місця падіння метеорита „побачили селяни під кущем, у тумані, чоловіка, який *лежав*, широко розкинувши руки, *ниць, як повалений, як лежав сатана, коли пан Бог скинув його з небес*" (письмівка моя – *І. Н.*)[92]. Сам школяр Юрась пояснює, що спав тут, щоб зігрітись, а лоб розбитий тому, що „вчора в дорозі побився з мандрівним монахом у корчмі"[93].

Молитва як прохання, благання про поміч є одним із важливих елементів буття-*у*-світі homo religiosus. Головний герой молиться у *Дикому полюванні короля Стаха* серед горобиної ночі. Молиться й Хома у *Христос приземлився в Городні*, очікуючи чуда визволення Христа. У *Колоссі під серпом твоїм* Ярош Равбич, якого мають убити розбійники, починає читати передсмертну „апокрифічну молитву панів-латників, проти якої чотириста років боролася Церква"[94]. І кожного разу стається „чудо" звільнення, однак, як звичайно у Караткевіча, – коли ідеться про події представленні у світовідчуванні людини сучасности, з раціоналістичним світоглядом, – воно має раціональну природу (ця особливість є характерним елементом поетики письменника).

Подібно й оніричні візії в історичній прозі У. Караткевіча мають дуальну природу. З одного боку, для них існує раціональне пояснення (це – марення, навіяні наркотичними засобами, або спровоковані хворобою), однак, з іншого – вони побудовані як містичні видіння минулого („видіння якісь дивні у сні") й служать важливим доповненням сюжетно-подієвого простору твору. В романі *Чорний замок Ольшанський* (*Чорны замак Альшанскі*) такими містичними оніричними візіями є сни-історії, в яких розгортається леґенда про втечу дружини Ольшанського Ганни-Гордислави і Гримислава Волюжинича. Можна було б сформулювати парадоксальне твердження: ці сни занадто реалістичні, щоб не мати містичного підґрунтя: саме через них розкривається таємниця скарбів Вітовта Ольшанського, смерти втікачів, і правдивости клятви Вітовта на Євангелії. У *Колоссі під серпом твоїм* подібно структуруються сни Олеся Загорського, коли він у хворобливому маренні („живих снах") балансує на межі життя та смерти й мандрує, одночасно, минулим. Можна б твердити, що оніричний простір Караткевічевих історичних творів є зануренням у колективне несвідоме,

---

[92] Т е н ж е, *Христос приземлився у Городні*…, с. 21.

[93] Там же, с. 22.

[94] Т е н ж е, *Колосся під серпом твоїм*, у: те н ж е, *Твори: В 2-х томах*, Том 2, Київ: Дніпро 1991, с. 505.

є актуалізацією Юнгівських архетипних комплексів. Це колективне підсвідоме у Караткевіча має яскраво виражене націоцентричне (білоруське) й релігійне забарвлення; елементи сакрального в цьому підсвідомому не мають жодних атеїстичних та постмодерних модифікацій і трансмутацій.

Релігійно марковані концепти набувають у художній прозі мистця нових семантико-аксіологічних відтінків, гармонізуючись із націєцентричним образом Караткевічевого художнього світу. Оплакуючи смерть Світиловича, головний герой починає ідентифікувати себе із Mater Dolorossa, скорботною матір'ю Бога новозаповітного, звертаючись із інвективами до старозаповітного Бога: „Мов скорботна матір, сидів я, поклавши на коліна сина, який прийняв муки на хресті. Я вив над ним і кляв Бога, безжалісного до свого народу, до кращих своїх синів:

– Боже! Боже! Всемогутній, всевидющий! Щоб ти пропав, відступнику, який продав свій народ!"[95]. Кара Господня одразу ж впаде на Білорецького, але, знову ж, матиме раціональне вираження – у вигляді зливи.

У повісті *Чорний замок Ольшанський* увесь, пов'язаний із старою білоруською літературою „текстовий шар набуває самостійної культурної цінности"[96]. Своєрідною метафорою палімпсестів сакрального у Караткевічевій творчости є прискіпливе читання раритетного старобілоруського Євангелія – у пошуку таємниці Ольшанського замку: „Багато разів за життя я читав Євангеліє, одну з кращих (якщо не найкращу) з історій, вигаданих людством за все своє існування. Приємно мені було читати його й зараз, думаючи над окремими місцями, уявляти" (тут знову можна добачати ремінісценції до *Книги* М. Богдановича). У Антона Космича, незважаючи на раціоналістичні декларації його світобачення, існує розуміння *іншости*, *сакральности* цього тексту: „Часом з'являлася думка, що ховати щось у такому тексті – блюзнірство. А вже для середньовічної людини [...] – не просто блюзнірство, а блюзнірство, яке межує з єрессю, із загибеллю тіла і безсмертної душі, якщо це так, то таємниця має бути страшенно важливою, або... або та людина не повинна була вірити ані в Бога, ані в чорта, ані в тогочасний закон"[97].

Сакралізація білоруської історії в історичній прозі У. Караткевіча досягає своєї повні в романі *Колосся під серпом твоїм* (*Каласы пад сярпом тваім*). На руїнах капища, на яке приведе батько свого сина, на великому

---

[95] Т е н ж е, *Чорний замок Ольшанський...,* с. 433.

[96] Д з ю б а, *Володимир Короткевич*…, с. 773.

[97] К о р о т к е в и ч, *Чорний замок Ольшанський*…, с. 466.

камені – образ доброго пастиря з овечкою на раменах – ранньохристиянський символ Христа. З другого боку каменя – жмут колосся і серп над ним (тут теж очевидною є євангельська алюзія). Князь Юрій Загорський напучує сина: „А тепер уяви, що сорок довгих людських життів лежить поміж тобою і цим пастирем. Сорок. А ти сорок перший". Можна б дошукуватися тут старозаповітної символіки – сорока років бродіння в пустелі й вихід в землю обітовану сорок першого з черги року-покоління – тобто покоління, яке *може* принести національне визволення Білій Руси.

Сакральна назва цього роману елімінує в текстову структуру свої семантичні інґредієнти і народжує таким чином „тонкий другий план". Одночасно, це той випадок у художній практиці, коли сакральна назва створює „ледь помітне, а інколи й цілком визначене і постійне коливання між сакральним і світським, що сприяє смисловій повноті твору, які охороняються й підтримуються назвою", – наголошує Людмила Софронова. Оскільки *sacrum* і *profanum*, тобто назва твору й текст творять єдиний простір, починається процес їх наближення, але межа між ними не порушується. Якщо б це сталося, то тоді б „на світ з'явилася сакралізована форма, на що у назви бракує енергії. Твір тільки вбирає в себе його сакральні сенси". Таким чином, співвідношення сакральної назви і світського твору є „лише підходами до сакралізованих форм, які так і не реалізуються. Це і є ще один варіянт взаємодії сакрального і світського в культурі"[98]. Можна, отже, відчитувати образ серпа й пшениці у назві твору як криптоєвхаристійну символіку: сорок поколінь-"років" – це й вісімсот років блукання в бездержавности Білорусі. Повстання 1863 року росіяни потоплять у польській і білоруській крові, і сорок перше покоління-"рік" виходу в землю обітованну не дасть сподіваної волі. Символіка сакрального каменя вказує що *пастир добрий* дає християнську надію колоссю-білорусам на майбутнє воскресіння, бо після жнив пшениця, що впала „під серпом Твоїм" (тобто Господнім), обов'язково відродиться у новому зерні. У такому плані надзвичайно наближеною до Караткевічевої історіософської перспективи є євхаристійна символіка роману українського письменника Василя Барки *Жовтий князь* (1958), присвяченого голодомору 1933 року, влаштованого в Україні російськими окупантами[99]. Мотив ко-

[98] С о ф р о н о в а, *Сакральные названия и эпиграфы светских произведений*…, с. 150.

[99] Див. про це: І. Н а б и т о в и ч, *Євхаристійна символіка роману Василя Барки „Жовтий князь"*, у: *Біблія і культура*, *Збірник наукових статей*, випуск 4, Чернівці: Рута 2002, с. 121-125.

лосся під серпом постійно повертається у творі. Білоруси, вірить наймолодший з роду Загорських, „стануть колосками під серпом волі, батьківщини, повстання, битви, колосками, які помруть, можливо, але помруть, щоб виросли нові врун а”[100].

Хронотопні характеристики роману *Колосся під серпом твоїм* побудовані на взаємопроникненні двох часових континуумів: діяхронному, який акцентується, як неперервна структура національної єдности „і мертвих, і живих, і ненарожденних” (Тарас Шевченко) („Вісімсот років за плечима. І віра в майбутнє […]. У цього клану було славетне і грізне минуле, – але тоді в нього не було імени. У цього клану сучасне, гірше за яке важко знайти, і майбутнє, що губиться в тумані невідомого”[101]), та синхронному, який реалізується постійною присутністю *сакрохронотопних* (введемо такий термін) характеристик народно-обрядового та літургійного року.

На перетині силових ліній цих двох часових континуумів (діяхронному та синхронному) постають символічні концепти, метафоричні, сказати б (користуючись термінологією фізики ядра), атомарні структури-ґратки, що в’яжуть у спільні вузли білоруські історіософські та мітологічні символи: на Різдво „відвідали палац ряджені з козою […]. Замість бороди у неї був жмут колосся […] Від кози залежав майбутній урожай. Усім відомо, що душа ниви, кому пощастило її побачити, схожа на спритну козу […]. Вона ховається в останній жмут колосся, – це і є козина борода. Останній жмут зрізають обережно. Він лежить під образами і полишає хату аж на Різдво, прив’язаний до голови «кози» […]. Люди тримають «душу» до весни, а весною виносять і обережно «відпускають», кладуть у височенькі зелені сходи.

І знову душа населяє своє царство, не даючи загинути жодній рослині…”[102].

Символіка вічного повернення та відродження зерна, що виросте з жнива, яке впало під серпом, кореспондується таким чином із символікою життя всього білоруського народу, надією на прийдешню державність.

Сакральне – у художньому світі Уладзіміра Караткевіча – ненастанно вривається у профанний простір буденного людського життя. Знаковим є початок IV розділу другої книги роману *Колосся під серпом твоїм*.

---

[100] К о р о т к е в и ч, *Колосся під серпом твоїм*…, с. 641.

[101] Там же, с. 52-53.

[102] Там же, с. 208.

Ліричний авторський відступ розповідає про ідею написання роману і майже містичну візію появи в один із березневих вечорів, коли він (автор) уже працював над ним, людей зі свічками у руках: „Люди йшли, йшли, прикриваючи долонями тремтливі вогники свічок, які міг погасити навіть слабкий подих ночі. […] І кожен вогник був слабкий, але разом вони створювали заграву, яка переможно пливла в ніч”[103]. Світло свічок, що долають морок ночі, стає символом перемоги смерти над життям, бо це ніч очищення від земної скверни. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) пише, що „у Страсний четвер увечері вертаються додому з Церкви з запаленими страсними свічками, які дуже помічні на всяку нечисту силу”[104]. Олекса Воропай наголошує, що четвер – найважливіший день Страсного тижня, який є „днем весняного очищення”, а „люди, повертаючись з церкви, намагалися донести додому «страсну свічку» так, щоб вона не погасла”[105]. Чистий четвер завершує священний час страстей Спасителя.

Наступна сцена всеношної у романі ідейно тісно пов’язана з попереднім ліричним відступом, а у їх поєднанні (точкою, вузлом, який поєднує їх, є повернення у сакральний час Страсного тижня, коли Христос „смертю смерть подолав”, даруючи надію на життя вічне) й у паралельному сприйманні відчитується містична символіка пошуку людиною шляху до віри, до Абсолюту. Храм є одним із елементів сакрального простору. Він „є не просто *imago mundi*[106], а земним втіленням трансцендентної моделі”[107]. Церква у Мокрій Діброві, як сакральне місце, стає при цьому можливим входом у сакральний простір, а переживання Божественної літургії для християнина є поверненням у сакральний час. Різні люди по-своєму переживають містику пасхальної ночі („один тихо виводить «лиця ангельські», витягуючи шию і блаженно закочуючи очі”; „білоголовий чоловік стоїть на колінах, немов перед плахою, безнадійно звісивши голову…”; жінка гірко плаче, бо „пла-ащаницю зараз у вітар понесуть. Сорок днів Він […] по землі ходитиме… Бачити буде всіх, усе наше… бачити…”; дівчина „стоїть, схрестивши руки […]. Слухає, а у великих очах – сльо-

[103] Там же, с. 358.

[104] М и т р о п о л и т І л а р і о н, *Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія*, Вінніпеґ 1965, с. 286.

[105] О. В о р о п а й, *Звичаї нашого народу*, Київ: Оберіг 1993, с. 248, 249.

[106] Образ світу (*латин.*)

[107] Е л і а д е, *Священне і мирське*…, с. 32.

зи…")[108], але спільним для них є відчуття їх безпосереднього тривання *тут*-і-*тепер* у певному сакрохронотопі, переживання циклічно повторюваного священного часу, бо віруюча людина, наголошує М. Еліаде, живе „у двох часових вимірах, найголовнішим з них є священний час, який має парадоксальну властивість циклічного часу, що повторюється і повертається […]"[109]. Під час всеношної „великий *натовп тих, хто не протиснувся в храм*, стояв на цвинтарі, слухав спів. Дехто часом ставав навшпиньки і, витягнувши шию, заглядав у *вогнисту печеру*. Бачив одчинені царські ворота, світлі ризи попів, знову опускався, похитуючи головою і всім виглядом показуючи, що *все як має бути*, *як заведено* […]" (письмівки мої – *І. Н.*)[110]. *Sacrum* і *profanum* розглядається загалом як опозиційна, але не обов'язково протиставна пара. Латинське *fanum*, *fani* – це ще одне окреслення святості, освяченого локусу. У первісному значенні терміном *fanum* означалася процедура освячення місця під святиню, а надалі – й саму святиню. Таким чином, *pro-fanum* – це місце перед святинею. Такий локус залишається під її впливом, однак до нього не стосуються ті заборони і обмеження, які діють у самій святині. Цьому локусові притаманні несакралізовані, звичайні закономірності[111]. Таким чином, у символічному окресленні Караткевіча ті, „*хто не протиснувся в храм*", залишаються пасивними спостерігачами – при можливості входження в сакрохронотоп, усвідомлюючи при цьому періодичність обряду та його ритуальне призначення („*все як має бути*, *як заведено*"). Олесь Загорський „ніколи не замислювався над суттю обрядів […]. Можна з ними, а можна й без них"[112]. Однак його простування до „*вогнистої печери*" (полісемантичний символ, тісно пов'язаний зокрема з ініціяційною смертю, після якої неофіти отримували доступ до прихованих знань про сакральне) стає символічною дорогою до *sacrum*: він „ішов ближче й ближче до відчинених дверей, склепінчастої оранжевої плями, звідки долинав спів"[113]. Оглядаючи тих,

---

[108] К о р о т к е в и ч, *Колосся під серпом твоїм*…, с. 360.

[109] Е л і а д е, *Священне і мирське*…, с. 37.

[110] К о р о т к е в и ч, *Колосся під серпом твоїм*…, с. 359.

[111] A. N o s s o l, *Teologiczny wymiar sacrum i profanum*, у: *Człowiek-dzieło-sacrum*, ред. S. Gajda, H.J. Sobeczko, Opole: Uniwersytet Opolski 1998, s. 15.

[112] К о р о т к е в и ч, *Колосся під серпом твоїм*…, с. 360.

[113] Там же.

хто молиться і страждає, Олесь відчуває, як „від раптової любові до них, замилування й великого жалю у нього щось тремтіло в горлі”[114].

Характерною у плані представлення релігійної постави Олеся Загорського є його розмова з Ізмаїлом Срезневським, де останній порівнює цю поставу з боротьбою Якова з янголом. На цю релігійну поставу впливає кілька контекстуальних факторів – світоглядний злам переходу від епохи Романтизму до Позитивізму та раціоналістські й атеїстичні напрямні епохи самого автора. Але з глибин підсвідомого героя приходить справжнє відчуття єднання з Абсолютом, яке може пережити лиш homo religiosus (характерно, що у цьому описі відчутними є біблійні стилізації): „…Йому снився сон, у якому він бачив Бога. Він був дивний, бо його не можна було бачити, і ніхто в світі не бачив його, і тільки почуття того, що він поруч, давало впевненість у тому, що ти бачиш його… Не було пустки в душі, було розуміння всього на землі на одну коротку мить, і жах, що на одну коротку мить, і жах, що на віддалі знову втратиш усе”. А далі – майже євангельське окреслення: „Бог був […] все світло […]”[115].

Інколи сакральне у *Колоссі під серпом твоїм* профанується, перетворюється на ґротескний симулякр, створюючи у матриці окресленої вище метафоричної атомарної структури-ґратки своєрідні «мічені» квазі-релігійні концепти. У таких випадках знову на поверхні наративних стратегій відкривається палімпсестна природа *sacrum* у Караткевічевому художньому світі. Таким симулякром є „воскресіння” Кроєра, яке є пародіюванням євангельського й літургійного дискурсу воскресіння Христа. Кроєр встає з домовини, розливає шампанське тим, хто прибув на його похорон, і повторює слова священика з літургії, які передують *Святеє святих* (і відтворює слова Тайни пресвятої Євхаристії), а його товариші по чарці співають хвалу – ту частину божественної літургії, яка йде на Пасху замість *Достойно*.

Євангельські апокаліптичні символи стануть центральними й у вірші, написаному Олесем Загорським, де представлено візію історії рідної землі: це „тьма пробитих долонь і тисяч неправих голгот”; землі, яку „розпинали вітри” та яка в своїх „кращих пророків жбурляла каміння рої”. Але Загорський-поет (а разом із ним і У. Караткевіч) вірить, що прощення настане тоді, коли „над джерелами зірка Полин та зійде” й на „суді – під архангелів труби” землі буде прощено, бо Біла Русь „іде по землі”. Дивно, але в цих

[114] Там же.

[115] Там же, с. 447.

словах *насправді представлене* точне *містичне передбачення* моменту отримання Білоруссю своєї незалежности. У цьому контексті яскравим прикладом латентної сакралізації є й алюзія останніх рядків роману *Колосся під серпом твоїм*, де в описі північного сяйва – як уособленні російського панування („Рідкісне на такому півдні і тому слабке, вставало над землею північне сяйво") приховано представлення космічних масштабів *образу національного білоруського прапора*: „… У небі стояли світлі стовпи від горизонту до зеніту. Вони мінялися місцями, крайня *їх грань була яскраво-багряна*, вона розгорялася і нагадувала пожежу. А *посередині вставали білі смуги і стовпи*" (письмівка моя – *І. Н.*)[116].

До апофеозної символіки білоруського прапора, як символу надії на майбутнє відродження Білоруської держави в романі *Колосся під серпом твоїм*, можна провести паралель: символіку образу євхаристійної чаші у фіналі роману Василя Барки *Жовтий князь*. Церковна чаша, врятована від рук російських загарбників ціною життя українських селян, переростає тут у містичний образ чаші Пресвятої Євхаристії, яка вживалася під час Таємної Вечері Христом і апостолами, а відтак – у образ Святого Ґрааля. Українські селяни стають уособленням лицарів Святого Ґрааля, які гинуть, охороняючи її від слуг Жовтого князя (Сатани) – російських комуністів. Ця чаша стає символом християнської надії для тих, хто помер голодною смертю, але не видав її російським окупантам, залишається надією на спасіння душ померлих від голоду українців та на відродження Української держави.

Маленький хлопчик, який єдиним із цілої родини залишився живим після голодомору, йде із рідного села шукати свою маму, ще не знаючи, що вона вже теж померла. За його спиною, над місцем, де була прихована ця чаша, розгортається, подібна до Караткевічевої картина – картина образу-символу вселенських розмірів цієї євхаристійної чаші: „…Над скарбним місцем підводилося полум'я з такою великою і променистою сполукою ясминної просвітлості, пурпуру, крови, сліпучого горіння, ніби там могутності ненашого життя стали і підносять коштовність, відкриту з глибини землі. Палахкотливий стовп, що розкидав свічення, мов грозовиці, на всі напрямки в небозвід, прибрав обрис, подібний до чаші, що сховали її селяни в чорнозем і нікому не відкрили її таємниці, страшно помираючи одні за одними в приреченому колі.

---

[116] К о р о т к е в и ч, *Колосся під серпом твоїм*…, с. 667.

Здається, над ними, з нетлінною і непоборимою силою, сходить вона: навіки принести порятунок”[117].

Історична проза Уладзіміра Караткевіча несе в собі потужний заряд енергії сакрального й націєцентричного. Ці два рівноважливі елементи творять нероздільну єдність у художньому просторі його творів. Поруч із цим у творчости Караткевіча представлено як раціональні, так і ірраціональні (в розумінні Рудольфа Отта) інґредієнти сакрального, які знаходять вираження й художню реалізацію на різних площинах художнього тексту – від лексико-семантичного до образно-символічного, творячи своєрідно-індивідуальну, ідіостилістичну парадиґму, й, одночасно, всеохопно-узагальнене мистецьке освоєння категорії *sacrum*.

PALIMPSESTY *SACRUM* W PROZIE HISTORYCZNEJ WŁADZIMIRA KARATKIEWICZA

S t r e s z c z e n i e

W artykule przedstawiono funkcjonowanie kategorii *sacrum* w prozie historycznej Władimira Korotkiewicza Uładzimira Karatkiewicza. Autor dochodzi do wniosku, że w historycznych powieściach białoruskiego pisarza najczęściej w tekście uwidacznia się akurat ta pierwotna podstawa, substrat, na którym buduje się artystyczny świat Korotkiewicza – Biblia i światopogląd „człowieka religijnego”, przepuszczone i przefiltrowane przez pryzmat racjonalizmu. *Sacrum* zaczyna tu nabywać cech profanum – i odwrotnie. Ta dualna struktura zaczyna przejawiać symptomy homogeniczności, staje się podobna do taśmy Möbiusa. Historyczna proza Władimira Korotkiewicza niesie w sobie potężny ładunek energii sakralnej. W jego utworach przedstawiono zarówno racjonalne, jak i irracjonalne (w rozumieniu Rudolfa Otto) składniki *sacrum*, które znajdują odzwierciedlenie i artystyczną realizację na różnych płaszczyznach artystycznego tekstu – od leksyko-semantycznego do obrazowo-symbolicznego.

[117] В. Б а р к а, *Жовтий князь*, у: У. С а м ч у к, *Марія: Хроника одного життя/* В. Б а р к а, *Жовтий князь*, Київ: „Український центр духовної культури” 1997, с. 383.

PALIMPSESTS OF *THE SACRED* IN WLADZIMIR KARATKEVICH' HISTORICAL PROSE

S u m m a r y

In the article there is showed an attempt to represent functioning of the category sacrum in historical prose of Volodymyr Karatkevych. In these works of Byelorussian writer mostly the original base appears through the topic, artistic world of Karatkevich is build upon it- The Bible and life illuminating of religious man, filtered by prism of rationalism. Sacrum begins to obtain the signs of *profanum* and vice versa. This double structure acquire the signs of homogeneity, becomes similar to line of Mebius. Historic prose of Voldymyr Karatkevich bears in itself powerful fund of sacred energy. In his works are showed rational and irrational ingredients of *the sacred* (in understanding of Rudolf Otto), which find expression and artistic realization in different dimensions of fiction - from lexical-semantic to graphic-symbolical

Słowa kluczowe: U. Karatkiewicz, sacrum, historiozofia, historyczna proza, Białoruś.

Ключові слова: Уладзімір Караткевіч, sacrum, історіософія, історічна проза, Білорусь.

Key words: Wladzimir Karatkevich, the sacred, philosophy of history, historical prose, Byelorus.