

В'ячеслав Брюховецький

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.07.3-17
УДК 82 (09) + [821.161.1 + 821.161.2] В.Петров

ЗАСНОВОК КОНЦЕПЦІЇ “БЕЗҐРУНТОВНОСТІ” ВІКТОРА ПЕТРОВА

У статті розглядається взаємодія літератури з дійсністю в різних контекстах. Термін “знедійснення дійсності” був запропонований В. Петровим (В. Домонтовичем) наприкінці 1940-х років. Перші рефлексії над цим явищем належать М. Євшану стосовно творчості Лесі Українки (1913). Тогочасне українське життя не надавалося поетесі для пошуку ґрунту модерного естетичного розвитку. Подібне можна спостерегти й у творчості М. Гоголя.

В. Петров у концепціях “знедійснення дійсності” і “безґрунтовності” наближався до екзистенціальних ідей Л. Шестова (“Апофеоз безґрунтовності”, 1905). Багатозначність терміну “безґрунтовність” дозволяє використовувати його в різних контекстах – від філософськи значущого (як у Г. Сковороди, Е. Сведенборга, Л. Шестова), містичного, як у випадку з М. Гоголем, О. де Бальзаком, до прогностично аналітичного (В. Домонтович) і навіть побутово-вульгарного (соцреалізм).

Ключові слова: “знедійснення дійсності”, “безґрунтовність”, літературний процес, модернізм.

Viacheslav Briukhovetskyi. Premiss of Viktor Petrov's Concept of Groundlessness

Literature can interact with reality in many possible ways, and one of them is 'derealization of reality'. The term was introduced by Viktor Petrov (V. Domontovych) at the end of the 1940s; yet the first reflections on this phenomenon in the discourse of the Ukrainian literature appeared in 1913 within Mykola Yevshan's articles on the specificity of Lesia Ukrainka's creative work. Real Ukrainian life of that time did not provide a proper material for the philosophical perspectives of her poetry; it didn't allow implementing the modernist aesthetics which were gradually developing in Europe and timidly penetrating into Ukrainian culture. To a certain extent Lesia Ukrainka's situation may be compared to indispensability of the choice facing Gogol, who was compelled to write in Russian. This was, first of all, the consequence of the low status of the Ukrainian language in Russian Empire.

In the study “Apotheosis of Groundlessness” (1905) Lev Shestov announced a new phase of philosophical understanding of reality. He related a process of cognition with a subject of cognition, i. e. with entire destiny of a human being. In his concepts of 'derealization of reality' and 'groundlessness' Viktor Petrov came close to Shestov's existentialist ideas applied to the negativity and skepticism as the life strategies. Petrov, in a similar way to that of Hryhorii Skovoroda, insisted on the absolute autonomy of a person; he asserted one's right to the critical perception of the world and even skeptical attitude towards it.

The polysemy of the term 'groundlessness' allows using it in diverse contexts: from philosophical (Skovoroda, Swedenborg, Shestov) and mystical (Gogol, Balzac) to analytical and prognostic (V. Domontovych's novel “Without Ground”), let alone the primitive meaning this term acquired in the literature of socialist realism.

Keywords: 'derealization of reality', 'groundlessness', literary process, modernism.

На початку осені 1949 р., коли остаточно підтвердилася чутка, що Віктор Платонович Петров таки зник, його добра знайома Д. Гуменна залишила кілька тривожних і непевних записів у своєму щоденнику. Серед них і такий: “17.09.49. Кажуть ще люди: але дуже хочеться знати, що́ то ще буде попереду. Що ж буде? Одне, що мені дуже було б цікаво, якби в Києві зібрався з'їзд усіх тих, що тепер на каторгах. А все те, що тут діється і що діється українське в Америці – підроблене, нереальне, криве дзеркало. Воно мені зовсім таке, як видавалося в К[иєві], коли я не була ще на еміґрації...” [7, 2176]. І закінчила Д. Гуменна словами, які сама ж – у розгубленості – взяла в лапки: “Знедійснена

дійсність”. Це визначення В. Петрова, що його він активно вживав в останній рік своєї діяльності в Німеччині: “На новорічну анкету одної газети – “що нового приніс із собою 1948 рік” – В. Домонтович відповів: “Дальше знедійснення дійсности” [11, 140]. І це не просто афоризм у низці словесних перлів, що ними забавлявся молодий В. Петров – “Доктор Парадокс”, за визначенням М. Зерова, – це концептуальний висновок щодо певних умов самого існування й функціонування у світі тогочасних літератури й мистецтва, та українського красного письменства зокрема. Таку тезу він висловлював не лише на газетних шпальтах, а й в академічних виданнях. Зокрема, у підсумково-фундаментальній праці “Українська література” (Мюнхен, 1949) В. Петров зазначав: “На різних етапах останнього 75-ліття в поняття літератури вкладався різний, часом протилежний зміст; літературу скеровувано або до знедійснення дійсности в неоромантичних теоріях, або ж до її конструктивного здійснення в напрямках неореалістичних” [30, 17]. Теоретичні дефініції в цьому разі достатньо змодифікувалися й не зовсім збігаються з актуальним нині їх змістом, але це можна проігнорувати.

На проблему “знедійснення дійсности” в українській літературі першим звернув увагу 1913 р. М. Євшан у відомій статті про Лесю Українку в “Літературно-науковому віснику”, хоч власне самого терміна він ще не вживав. Критик писав, що аристократизм Лесі Українки не є втечею від реальних проблем доби. Вибираючи історичні сюжети, вона керувалася можливостями говорити про вічні, а не про заземлені питання. “Очевидно, не могла поетка переводити тої організації культурної психіки наприклад української дійсности, і шукала собі за своїм світом, за своїми темами” [9, 51]. Критик пояснює причини такого ставлення Лесі Українки до творчого переосмислення життєвого матеріалу: “В тодішній літературній продукції не було пориву творчого, люди занадто ходили по землі, реакція занадто їх прибивала до землі” [9, 51]

Піонером же усвідомленого *знедійснення дійсности* в українській культурі як творчого принципу можна вважати М. Гоголя, котрий в абсурдистських повістях “Невський проспект”, “Ніс”, “Портрет” з містичним жахом указував на знедійснення реальної російської дійсности. І вже цим заслужив нелюбов та навіть ненависть чи не всіх російських слов’янофілів та “почвенників”, починаючи з XIX ст. і аж до сьогодні. Найжорстокіший і найпослідовніший його критик В. Розанов, щоправда, наприкінці життя змушений був визнати правоту свого антагоніста: “Прав этот бес Гоголь” [31, 442]. Фактично на самому порозі смерті, 6 лютого 1918 р. у листі до П. Струве написав: “Я всю жизнь боролся и ненавидел Гоголя: и в 62 года думаю: “Ты победил, ужасный хохол”. Он всю нашу “Государственную думушку” рассмотрел и сказал, что ничего, кроме хвастовства и самолюбия, чванства и тщеславия, русские никогда ни в какую политику не внесут...” [14, 142]. “Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя; было бы правильнее сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него” [32, 18], – безкомпромисно наполягав і наполягав В. Розанов.

Сьогоднішнє українське літературознавство фактично підтверджує це, дедалі послідовніше обстоюючи визнання і сприйняття Гоголя саме як українського письменника. “З Україною Гоголь пов’язаний не тільки серцем, його синівською любов’ю і бажанням добра, а й усією творчістю, більшою часткою безпосередньо, меншою – опосередковано. Шевченко, Куліш, а пізніше й Драгоманов послідовно вважали його українським письменником, що писав російською мовою. Ми назвали статтю “Гоголівський період української літератури”, – зазначає літературознавець В. Яременко, – не на протипагу відомим “Нарисам гоголівського періоду російської літератури”

М. Чернишевського, а для суголосності, оскільки ми повинні ствердити, що Гоголь – один із найбільших українських письменників, які розбудили “в нас усвідомлення нас самих”, – як Шевченко, так і Гоголь.

Гоголівський період – це зумовлений історією час української літератури, коли вона ще активно творилася в інонаціональних формах, різними мовами. І все ж багатомовність чи різномовність відходила в минуле. Надбанням історії літератури ставала українська літературна спадщина латинською, грецькою, старослов'янською, польською, давньою книжною українською мовою, такою ж “мертвою”, як і старослов'янська” [38, 580–581]. І справа не лише в мові, дедалі важливішим є те, що художнє мислення М. Гоголя, як і Г. Сковороди, І. Котляревського та їхніх сьогодні менш відомих послідовників і наслідувачів, навіть епігонів виходило з одного джерела – умовно кажучи, барокової естетики й поетики як своєрідної предтечі усвідомленого “знедійснення дійсності”. “Усе не те, чим видається”, – переконано стверджував Гоголь.

Одним з інструментів антигоголівської війни В. Розанова було використання літературної спадщини О. Пушкіна в розвінчанні літературного методу М. Гоголя. На противагу поширеному твердженню про Гоголя як засновника “натуральної школи” в російській літературі (уявлення це, звісно, далеко не точне) В. Розанов та його однодумці твердили про деструктивний характер впливу автора “Мертвих душ”, “Ревізора”, петербурзьких повістей на питому сутність російського письменства, що в наслідку сприяло такому ефекту, але не було суб'єктивно усвідомлювано й поставлено як завдання самим Гоголем. Можна сказати, що фактично його звинувачували в декадансі, у “нігілізмі”, на переконання В. Розанова, украй небезпечному для “російської душі”, гіршому за татаро-монгольську навалу... Насправді ж, ці риси його таланту, літературного бачення та сприйняття світу закладені були в самій природі письменницького обдарування Гоголя і в традиціях, що їх він свідомо чи позасвідомо засвоював, зокрема і з стилістичних наголосів у початках нової української літератури. Звичайно, багато що визначалося мірою природного таланту, яким природа обдарувала Гоголя. Цей рівень у нього і в його батька, письменника Василя Гоголя, були непорівнювальні, але син знаходив відчутні поживні літературні зерна в драматургічних спробах Гоголя-батька, пропонуючи театрам для постановки, скажімо, п'єсу “Вівця-собака”...

В. Розанов за будь-якої нагоди доводив, що саме творчість Пушкіна, на відміну від гоголівської, виступає символом життя, він весь у русі, його притягує все живе, яке він любить і втілює в слові. Його творчість ніколи не залишається осторонь дійсності, він її любить, переживає за неї. І тому саме Пушкін “есть истинный основатель *натуральной школы*, всегда верный природе человека, верный и судьбе его <...> Отсюда индивидуализм в его лицах, вовсе не сводимых к общим типам. Тип в литературе это уже недостаток, это уже обобщение; то есть некоторая переделка действительности”. Поезія ж О. Пушкіна, доводить В. Розанов, просвітлює дійсність і зігріває її, а не спотворює, не відхиляє її від того напрямку, який іманентно закладено в природі самої людини. У ній не знайдеш хворобливої уваги, яка “часто творит второй мир поверх действительного и к этому второму миру силится приспособить первый” [32, 137].

У цих, за визначеннями В. Розанова, “переделке действительности” і “втором мире поверх действительного” чи не вчуваємо ми першопочаткових натяків на ймовірну полеміку зі “знедійсненням дійсності”, теоретичного і практичного принципу, який з початку ХХ ст. почав набирати силу? Це не була “зла воля” модерністів – представників імпресіонізму, експресіонізму, символізму, сюрреалізму, дадаїзму тощо, а вияв об'єктивних – через суб'єктивність

митців – закономірностей руху мистецтва, де принципи заперечення, кризи дедалі більше набирали сили і впливу... У дослідженні “Майстерність Гоголя” (1934) Андрей Бєлий погоджувався, що в міру літературного таланту різних письменників вони могли видобути й скористатися прийнятними, потрібними для них гоголівськими мовними засобами. Він застосовував означення “мовні засоби” (“языковые средства”) Гоголя в дуже широкому спектрі й як особливості образотворення; мова Гоголя відкривала еру нових можливостей, вводячи в літературну мову мову народну саме через український струмінь у ній. Андрей Бєлий констатує, що з пушкінської ж мови (у сенсі – “мовних засобів”), не видобути таких якостей, як у Гоголя, бо вона насамперед є результатом зусиль XVIII ст. створити російську “суто літературну” мову. Мова Гоголя стає, за влучним порівнянням, врослим у колос зерном на противагу “пустоцвіту” тенденції попереднього етапу літературного розвитку. У його мові, доходить висновку Андрей Бєлий, не тільки виявилася можливість до різнобарвлених талантів, а й до різнобарвлених шкіл; мова Гоголя спонукувала натуралістів, романтиків, реалістів, імпресіоністів і символістів, перегукуючись із урбаністами й футуристами вчорашнього дня [2, 302].

В. Розанов же вважає це істотним недоліком “Мертвих душ”, “Ревізора”, “Шинелі” та інших гоголівських шедеврів: “Всмотримся в течение этой речи, и мы увидим, что оно безжизненно. Это восковой язык, в котором ничего не шевелится, ни одно слово не выдвигается вперед и не хочет сказать больше, чем сказано во всех других” [32, 139]. Проза Гоголя інтерпретується як мертва тканина, як “восковая мова”, що зашорює душу й погляд читача. Критика, продовжує В. Розанов, цього не зрозуміла й тому помилково назвала Гоголя засновником “натуральної школи”, який нібито передає дійсність у своїх творах, а насправді ж, переінакшує її, конструюючи художній тип, а не просто відбиваючи, сказати б, “фотографуючи” реальний портрет або малюючи теплену авторським почуттям побутову сценку.

“Мертвым взглядом посмотрел Гоголь на жизнь и мертвые души только увидел он в ней”, – звинувачував критик, правда, ніби крізь зуби цвиркнувши, визнаючи дивовижний талант Гоголя у створенні ним карикатурних типів. Гоголь це з болем передбачав: “Это будет первая моя порядочная вещь, – вещь, которая вынесет мое имя.<...> теперь я погружен весь в “Мертвые души”. Огромно велико мое творение, и не скоро конец его. Еще восстанут против меня новые сословия и много разных господ; но что же мне делать! Уже судьба моя враждовать с моими земляками. Терпенье! Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом. Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня, и потомки тех же земляков моих, может быть с глазами, влажными от слез, произнесут примирение моей тени”, – пише М. Гоголь з Парижа в листі до В. Жуковського від 12 листопада 1836 р. [6, 145–147].

Подібні відчуття згадують багато видатних митців. Сам процес творення набуває, за їхнім свідченням, навіть таємничих рис, де безґрунтовність часом відіграє якщо не вирішальну, то дуже значущу містичну роль. “Вириваю з корінням моє прив’язанє до землі, – писав В. Стефанік у 1899 р., – бо воно мене путає. Не дає підлетіти. А ще освободжує мене від терпіння. Вона, моя земля, не знає, як я мучуся, коли єї кавалочок лишу та йду далі. Вона не здригнєся, а в мені кожда кісточка болить. От тепер я так хотів би походити по ній і поглянути, як мільйони рівчиків гуторить по ній пісеньку на надію весняну. І я баную за нею, а вона нічо не помагає мені! А повинна, бо я її дуже любив” [33, 201].

Згодом М. Гоголь у листі до М. Погодіна від 30 березня 1837 р. повертається до свого похмурого передбачення: “О! когда я вспомню наших судий, меценатов,

ученых умников, благородное наше аристократство... Сердце мое содрогается при одной мысли!" [6, 158]. І знову через півроку (30 жовтня 1837 р.) у листі до В. Жуковського: "Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось. Я проснулся опять на родине и пожалел только, что поэтическая часть этого сна: вы да три, четыре оставивших вечную радость воспоминания в душе моей не перешли в действительность" [6, 160].

Сумні передбачення щодо негативного сприйняття "Мертвих душ" значною мірою збулися. "Ничего яркого и резкого не поражает вас в них; в карикатуре взята одна черта характера, и вся фигура отображает только ее и гримасой лица, и неестественными конвульсиями тела. Она ложна и навеки запоминается. Таков и Гоголь" [32, 20], – підсумовував В. Розанов. Це обурювало публіку та близьких до літературного кола його прибічників і послідовників. І лише монарша прихильність захищала автора від брутальних нападів. Проте історія йшла своїм шляхом. Наступала ера модернізму, для якої притаманні кризові явища, ситуація екзистенційної пустки, безвиході – значущі ланки цілісного естетичного руху з акцентом насамперед на викличних щодо традиції цінностях, з усіма їх суперечностями, антагонізмами, розтинами "по живому", антиестетичністю, у якій виявлялася модерна естетика. Така, як її формували, розуміли й розумітимуть у наступному столітті представники різних напрямків – імпресіонізму, експресіонізму, "нової речевості", неоромантизму, символізму, імажинізму, футуризму, акмеїзму, сюрреалізму, дадаїзму, декадансу, "потому свідомості", "театру абсурду", "нового роману" тощо...

Це був початок щільного й взаємопереплетеного процесу епохи *fin de siècle*. "Мистецтво й фізика, цілком незалежно одне від одно[го], за останні 40 років, виявили тенденцію розвиватись в одному й тому ж напрямкові, – писав В. Петров, за підписом Віктор Бер, у статті "Екскурси в мистецтво" (1946), – знаменний факт, що з'ясовує нам природу "доби". Тут не доводиться говорити ні про "взаємоплив", ані про "відношення", а про "суцільність доби". Певне, що в роки 1903 – 1907 Пікасо не мав і найменшого уявлення про теорію квант Макса Плянка і про теорію відносности А[льберта] Айнштейна, що лягли в основу новітньої фізики. І все ж таки свою творчу акцію він скеровує в той же бік, що й Плянк, Айнштейн, Бор, Р[езер]форд і т. д. Розриваючи з поглядами попереднього часу, деформуючи зорові образи в їх об'єктивній природній даності, реконструюючи природу, працюючи над тим, щоб розщепити атом, який 19[-те] століття вважало за неподільний, фізики й мистці спирались на категорії спільної світоглядкової свідомості" [3, 391].

"Раціональну мудрість зміщено в плян позараціонального" [5, 948], – додає Віктор Бер в іншій статті, написаній трохи згодом. Але це вже майже як у Гоголя в інтерпретації В. Розанова: "переробка дійсності" і "другий світ понад дійсним". На V Міжнародному конгресі з естетики Л. Флам у доповіді "Мистецтво – релігія сучасної людини" твердив, що сучасні модерністські течії в мистецтві, такі як сюрреалізм, "поп-арт" та інші прояви постреалізму, трансцендентні й стають предметом таємничого поклоніння, обожнювання, релігією сучасної людини саме тому, що вони не є відображенням реального світу, а самі виникають як *другий предметний світ* [39, 363; див.: 37, 83]. Відчуття невизначеності, непримиренності фізичного й духовного, людини і природи породило й увесь масив тогочасного авангардизму. Великою мірою ці зароджені "естетичні" тенденції та явища проникливо помітив і тримав у своєму полі зору В. Петров, починаючи із середини 1940-х років. І справді, декаданс й авангардизм у своїй основі мали не суб'єктивне, а суб'єктне начало, руйнацькі зусилля якого прикладалися в різних точках. Наприклад, дадаїзм

руйнував смисл; експресіонізм, кубізм, абстракціонізм – форму й образність; сюрреалізм – закони фізичного світу; футуризм – духовність тощо.

М. Гоголь почасти навіть із містичним жахом вдивлявся в початки процесу модерної руйнації, яка починалася вже в ХІХ ст.: “Все дышит обманом”... В. Петров поцінував творчість Гоголя не виключно “російськими критеріями” та не просто прикладанням їх до тогочасного російського життя й літератури; він намагався ввійти у весь модерний спектр новітніх естетичних пошуків, що, як у вир, втягали найпомітніших представників західної літератури. Цим переймалися Е. Гофман, О. де Бальзак, Ж. Жанен, Е. Сю, Жорж Санд, Л. Блан, Ф. Фур’є, П.-Ж. Прудон, письменники і “благодетельные политические экономай, ищущие средств улучшить состояние несчастного человечества”, як писав М. Гоголь у “Портреті” [23, 433–476].

Надзвичайно цікавий і несподіваний вияв проблеми безґрунтовності зустрічаємо в містичному романі О. де Бальзака “Серафіта” (нічого не нагадує назва цього майже невідомого сучасним читачам твору?). А цілком вірогідно, що В. Петров у свої холмські, доуніверситетські роки ознайомився з ним... Це питання вимагає окремого дослідження. В. Петров, враховуючи час написання статті “Петербурзькі повісті Гоголя” (1932) і “догоджаючи” запитами панівної ідеології, свідомо віддавав тут данину тодішнім вимогам пансоціологізму, правда, віртуозно уникаючи його войовничого, вульгарного варіанту, до того ж зовсім не гублячи пульс тодішньої естетичної жилки, і то в дуже широкому масштабі. До речі, ця розвідка в оригіналі мала іншу назву з акцентом саме на естетичній спрямованості: “Гоголь і німецький романтизм”.

А якщо перейти вже в 1940-ві роки, власне, у повоєнну мистецьку реальність, то специфічно увиразнив пошуки нових мистецьких напрямів “антиреалістичного” спрямування Ж. Кокто своїм фільмом “Красуня і чудовисько” (“La belle et la bête”, 1946 р.). До речі, ця кінокартина, можна припустити, вразила В. Петрова через прорив у модерний естетичний аспект “знедійснення дійсності” або, вжити б слова режисера стрічки, “ірреального реалізму”. Саме після її перегляду В. Петров 14 квітня 1949 р. записав у книжці автографів І. Костецького те загадкове, досі не розшифроване твердження-послання напередодні таємничого зникнення з “діаспорної” Німеччини: “Був день і була ніч – день перший після МУР-у”.

У час екзистенційної пустки, зневіри митці шукали нові шляхи взаємин із реальністю. Повторимо ще раз улюблений аргумент В. Петрова, що Пікассо зображав не скрипку, а “труп скрипки”, фактично долаючи дійсність задля її “знедійснення” як змістоутворювального прийому, який дозволяв підходити до глибин духу в його нервово-модерному вияві, а не просто до зображення очевидної речевності. У своїй прозі й навіть у статтях письменник незрідка використовував подібні антиестетичні оксиморони: крім “трупу скрипки” – “чорний труп коня”, “труп творчости”, “труп ріки”, “труп убитої краси”, “труп вроди”, “труп Середньовіччя”, чи моторошна сценка з “Історіософічних етюдів”: “Кінь хропе, наштовхнувшись на труп; він зводиться на дибки, щоб стрибком убік обминути мерця. Людина переборює себе. З удаваним спокоєм вона простує вперед через купи тіл!” тощо. У “Докторі Серафікусі” навіть по-своєму обґрунтовано цей прийом: “Вер усвідомлювала, що культ естетного пасивного формалізму, одірваного від життя й сучасності, відходив у минуле”. Ремарка ніби стосується виключно героїні роману, але ми ж відаємо, хто за нею стоїть і що він думає... Де вже тут до традиційної естетики?... “Зникли пейзажні ідилії, – писав В. Петров 1946 р. – Занедбано жанр. Мистецтво перестало існувати. Картин більше не було. Митці більше не дискутували ні про кольори, ні про перспективу. Проходячи залями мистецьких виставок, глядачі

проходили повз трупи речей. Заперечену природу заступили розчленовані поняття про світ, витворені технічно. Починається ера антинатуралістичного мистецтва” [4, 897]. І продовжує: “Митця визволено од залежності від природи, що досі як примус тяжіло над ним. Він більше не відтворює ані слів і згуків, ані фарб, ані форми, якими вони є в природі. Не природа, а не-природа. Не річ, а не-річ. Не скрипка, а не-скрипка. Як у Пікассо. Труп речі і труп людини. Конструкція розкладеної речі” [4, 904]. Час пригладжено-приспіваної провінційної літератури минав. Художник мусив негречно, часом навіть брутально вриватися в заколисуючі колись ритми фольклорних ремінісценцій, виборсуватися “з пелюшок хutorянського етнографізму”. Тут не випадково стільки уваги приділено постаті Гоголя...

Ю. Шевельов ще в 1940-х роках уловив нерв цих процесів: “Нам відкрили Миколу Гоголя. Поки одні витягали його за фалди фрака з української літератури і вкидали в обійми росіян, а другі всіма силами розпиналися, що він таки, ей же Богу, українець вихованням, побутом, типажем і т. д. і т. п., – Т. Осьмачка написав свого “Старшого боярина” – і фактично розв’язав дискусію. Стало невідхильно ясно: джерело нашої національної прози – Гоголь, дарма, що писав він чужою мовою. Він писав чужою мовою, бо сто років тому не можна було *глибин українського духу* [курсив мій. – В.Б.] появили світові в прозі українською мовою – через те, що літературна мова ще не вийшла тоді з пелюшок хutorянського етнографізму і через те, що українська література новою українською мовою не мала досить культурної традиції” [35, 177]. Як це дістав, сказати б, у спадок О. Пушкін. Основне полягало в іншому – Гоголь бачив, як “сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все в настоящем виде”, але це дозволяло розгледіти, відчутти глибини тужливого й сум’ятного людського духу... І болісна зав’язка починалася ще за Миколи Гоголя...

У повісті “Без ґрунту” В. Домонтович явив нам образ-знак такого нестримно-сум’ятного героя – Степана Линника, архітектора, котрий на кручі при Дніпрі нібито поставив на початку ХХ ст. унікальну “Варязьку церкву” й оздобив її модерно виконаними мозаїками. Цей твір виразив як високі устремління митця, так і його трагізм. Критики часом чомусь співвідносять або й ототожнюють Линника з Миколою Реріхом, хоч тут швидше на думку має сп’асті Георгій Нарбут, деякі риси творчої поведінки й побуту якого нагадують поведінку Линника. Критик А. Ефрос, як це звичайно тоді було і з Гоголем, Нарбута приписував до російської культури, так оцінивши його: “Він був високий діяч мистецтва, а не поет; він – те, що Бенедиктов назвав колись “робітник натхненний, ремісник у славу краси” [36, 244]. І ось тут з’являється натяк на перегук між світосприйняттям і художньою енергією Степана Линника та вже малознаним сьогодні російським поетом Миколою Сапуновим. До речі, на це вказує сам В. Петров у тій-таки повісті: паралельні лінії Линник-Сапунов ніби містично сходяться й відданістю творчості, й подібністю їхнього трагічно-таємничого відходу.

Як і М. Сапунов, Линник зник у чорному холоді Фінської затоки. Таємнича загибель обох викликала містичний коментар: “Проминула якась невловлювана мить. Швидким поквалпливим кроком нечутно пройшла Доля”.

“Загинув майстер, лишилася творчість, – стилем мистецтвознавчих праць Віктора Бера користується В. Домонтович у художньому творі. – В історії українського мистецтва Линник займає своє й видатне місце. Його ім’я звичайно згадують поруч з іменням Нарбута. У цьому є безперечна рація, але тільки з того погляду, що обидва ці Майстри, так неподібні в істоті своїй один на одного, однаково перемогли як в собі особисто, так і в своїй творчості народницькі

традиції пейзажного етнографізму, спертого на почуття, на сантиментально чуле ставлення до українського народу й природи...

Линник – говорив про мистецтво, за Енґром:

– Малювати це міркувати!”.

Саме це й було близьке духовній філософії В. Петрова.

Сцена загибелі Линника ще вирине в тогочасному діаспорянському літературному середовищі. Ю. Шевельов знову згадає її, коли вже згасло дворічне сподівання на повернення В. Домонтовича: “Він зник безслідно, як герой його повісті “Без ґрунту”, архітект Линник, у чий долі Петров ніби провидів свою власну долю...” [34, 422]. Правда, епізод цей швидше відлунує в біографічному нарисі “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти”, видрукованому якраз в ті дні, коли його автор ніби розчинився в невідомості... І чи випадково В. Домонтович саме сцену про зникнення свого героя з “Ревухи” читав Ю. Косачу та І. Костецькому на прощання за доброю чаркою? Може, повторення цих епізодів свідчить про якесь підсвідоме (або й усвідомлене) передчуття автора повісті “Без ґрунту”?..

Осмишуючи модерністичність Линника, С. Павличко пильну увагу звернула на те, як характеризує його творчі принципи В. Домонтович: “модерна концептуальність, зосередженість на деструкції, самота, принципова відірваність від ґрунту [якраз те, що найбільше не сприймав у Гоголі Розанов. – В. Б.], самодостатність, грайливість (гра заради гри), індивідуалістичність аж до надіндивідуального, “розумова конструкція”, міфологічність, доктринальність, антинародництво, недовірливість до людей, трагізм, внутрішня тривога” [15, 341–342].

Це одна з найвизначальніших ознак творчої концепції Віктора Петрова-В.Домонтовича – постійний акцент на “відірваності від ґрунту”. Відчувалося це ще в його ранніх працях про Григорія Сковороду. Він бачив українського “мандрівного” мислителя як людину, неписану у свою добу, як філософа-мрійника, непрактичного химерника, як представника антигромадських і антисоціальних настроїв, котра ледацтво й “нероблення” виставляла як цноту, вельми сумнівну з погляду представників тогочасної (та хіба тільки тогочасної?) громадської думки, як людину, непридатну до практичного життя, сповідника відмови від державності й ґрунтовності. “Сковорода проповідує “не освящення землі і плоті, не обожнення світу, а *безземність*, повне й принципове недовір’я світові”. Петров звертає увагу на цей аспект, і в цьому випадку аналізує “безземність” Сковороди, яка так відповідає іншому поняттю-метафорі, що належить, зокрема, й творчості В. Петрова – “безґрунтянству” [12, 59]. Отже, ідеться про принцип абсолютної автономності особи.

“Ніби який-небудь сучасник, адогматист і проповідник духовної анархичности, Сковорода хотів, щоб люди почули можливість нового безґрунтового, віддаленого від землі життя в повітрі, в безмежності, “в дусі”! Йому здавалось, що тільки той, хто до кінця вчув неможливість жити на землі й земним, хто пізнав правду агностицизма (“людина не знає нічого”) й меонізма (світ не існує), тільки той стане широко-релігійним, почне жити невидимим і незнаєним, себ-то вічним і істинним” [17, 1534], – писав В. Петров. “Сковорода стверджував, що в непрактичності є щось величне й що не треба піклуватись за повсякденне. Він став непродукційний і з громадського боку нікчемний, бо знав, що тільки нікчемним (старцям і дітям) належить душа – боже царство” [29, 297]. Цю тезу В. Домонтович підтверджує важливими міркуваннями головного героя “Без ґрунту” про важливу духовно-спрямувальну роль у середньовічному суспільстві старців, і самого “інституту” старцювання...

Повість В. Домонтовича розгортається на тлі кризи свідомості сучасної людини, людини, що розриває або вже й розірвала, за Г. Сковородою, зі своїм locus, утрачає або втратила відчуття приналежності до рідної землі й навіть до свого народу. “В цьому моторошному колажі, – пише Ю. Барабаш у проникливій розвідці “Хто Ви, Вікторе Петров?”, – неважко вловити ознаки всесвітнього екологічного й енергетичного абсурду, ба ширше – кризи свідомості сучасної людини, яка “розірвала пуповину, що зв’язувала її з материнським лоном місця”, втратила “почуття спільноти з землею”. В. Домонтович не забуває про це глобальне “безґрунтянство”, проте наразі, у відтворюваній ним ситуації є особний, *свій* драматизм. Він полягає в тому, що світова цивілізаційна криза постає тут у конкретно-історичному та конкретно-соціальному варіанті – советському” [1, 499].

Фабула повісті досить проста – шедевр архітектури, Варязьку церкву, місцева влада пропонує передати під оруду Міськкомунгоспу, що фактично означає її знищення. Захисники собору з ентузіазмом стають на його захист. Їм навіть вдається викликати зі столиці, Харкова, авторитетного фахівця Ростислава Михайловича. Проте той, відразу оцінивши безперспективність оборони, говорив так, за його ж зізнанням, щоб нічого не сказати. Церква програна чиновникові Станиславу Бирському; Ростиславу Михайловичу після його виступу пофортунило, вдався ще один швидкоплинний приємний флірт, а потім ні до чого не зобов’язуючий роман... І герої розходяться... На такому “ніякому” тлі відбуваються події, що висвітлюють глибоку суспільну й моральну кризу безґрунтовності, яку кожен із персонажів повісті оцінює й інтерпретує по-своєму. Сам автор ніби стоїть осторонь, аж ніяк назовні не виявляючи свого ставлення ні до проблем, ні до героїв. У листі до Л. Лимана від 25 березня 1949 р., тобто за три з половиною тижні до свого загадкового зникнення, В. Петров розписав структуру своєї повісті раціонально просто: сюжет “Без ґрунту” ясний – “опис тижневої командировки, отже, щоденник, хроніка, хронологія послідовностей, не більше. В остаточному вигляді розпадається на кілька частин, а кожна присвячена окремій особі: перша – Линникові, остання – Витвицькому, середина роман Ростислава і Лариси” [12, 1]. І все! Крапка! Далі кожен бачить своє... Автор сам ніби й не “осмислює” тему, мотив власне “безґрунтовності”, залишаючи це виключно читачеві... І хто з його героїв тут обтяжений відчуттям “безґрунтовності”? Здається, мова не про конкретну особу, а про всіх... До речі, це поняття В. Петров згадує в багатьох своїх творах різного жанру, часто в позитивному плані. Банальність є трамплін, акробатичний трюк, щоб, стрибнувши в просторінь і не почувачи під собою ґрунту, “відчути неможливе, як можливе”, читаємо, наприклад, у романі “Аліна й Костомаров”. І як це перегукується зі вже згаданим відчуттям В. Стефаніка чи М. Гоголя! Цікаво, як літературні герої В. Домонтовича дбають про те, щоб не втрапити в безодню. Бирський: “Він почав із згадки про гасло індустріалізації і про стрибок через безодню, що його робила країна”; Ростислав Михайлович: “Я говорю і ногою намацую межу, де кінчається твердий ґрунт і починається провалля... Я кінчив. Я говорив красномовно й не сказав нічого!”.

Зрештою, чи можна в контексті тогочасної дійсності назвати людиною “без ґрунту” Станислава Бирського з його маніакальними ідеями? “Усе повинно бути усупільнене, усе повинно бути підпорядковане крицевій владі партії: людина, її особиста вдача, її мораль, її погляди, її взаємини до людей, побут, житло. Ніщо не може лишитись в приватній ізольованості: ідеологія, праця, особа. Усе підлягає уніфікації й централізації: мислення голови сільради й президента Академії Наук. Ділянка поля й будівництво паротягів, вища математика й виробництво рукомийників... Праця похоронних бюр, – на

повному серйозі продовжує він, – повинна провадитись так само на засадах марксизму-ленінізму, як і лікування пістряка повинно бути трактоване в світлі марксо-ленінської науки”. Та що вже тут Бирський, коли сам автор повісті “Без ґрунту”, допомагаючи Микиті Хрущову “будувати комунізм”, у лекції десь 1962-го року проповідував подібне вже від власного імені: “Говоря о тех или других областях научного знания, строительства, скажем, станков и машин, или же отвлеченных, казалось бы, построениях математики, во всех случаях нельзя забывать главнейшего, именно того, что в каждом случае речь идет о строительстве коммунизма, о построении коммунистического общества, о переходе от социализма к коммунизму и, тем самым, о теснейшей, нерасчлененной связи задач построения материально-технической базы коммунизма с теоретическими основами марксизма-ленинизма как идеологической доктрины” [21, 2–3].

Подібних перлів можна щедро навести й з антирелігійної брошури “Проти куркульської пасхи – за більшовицькі колгоспи” В. Петрова [27, 60], написаної 1933 р. у співавторстві з І. Руденком (прототипом його відомого персонажа Портянка?) і виданої стотисячним накладом...

Варто зазначити, що в українській літературі (і в дорадянській, і в радянській) тема безґрунтовності активно розроблялася й засуджувалася принаймні в трьох аспектах (соціокультурному, духовно-естетичному й моральному), які хоч і побіжно, але структуровано аналізує Ю. Барабаш. Застосування першого він переважно пов’язує із загальною “кризою цивілізації” як у глобальному, так і в національному масштабі. На мій погляд, це все-таки більше стосується спроб вникнути в проблеми теоретико-філософського характеру, часом пов’язаних з етико-естетичними складниками. Другий – духовно-естетичний – Ю. Барабаш розглядає в аспекті “кризи мистецтва” й співвідносить його з боротьбою між різними напрямками в сучасній літературі, в основному, між різними модерністичними розгалуженнями і традиційними та із залишковими ідеологічними напрямками. Третій підхід, головне, застосовується до проблем “кризи особистості”, тобто він торкається найінтимніших сторін внутрішнього світу людини, її буття й свідомості. І найповнішою мірою прикладається саме до красного письменства. Автор справедливо вказує на умовність запропонованої градації, оскільки жоден із цих підходів не може існувати й не існує автономно: “Кожен із запропонованих рівнів розповіді, – твердить Ю. Барабаш, – характеризується певною мірою автономності, завершеності, але при цьому кожен залишається компонентом одноцілої системи, “великого тексту”, зберігаючи семантичні (зрідка – фабульно-сюжетні) зв’язки з іншими двома” [1, 498].

Запропонована критиком концепція має системний, переконливий характер одноцілісності, у якій, можливо, трохи більше годилося б увиразнити акцент взаємопов’язаності й відкритості. Це тим більше упластичнить цю схему, зважаючи, зокрема, і на існування інших структурних визначень так само за троїстим принципом, із чим справедливо погоджується й підтримує Ю. Барабаш. Наприклад, Ю. Шевельов акцентує на естетичному критерії: “стиль української провінції, етнографічно-просвітницький” – очевидно, тут досить широкий і різномірний спектр засновків – від бачення проблеми так званими “дідами” Арсеном Витвицьким і Данилом Криницьким (легко вгадуються постаті реальних прототипів Дмитра Яворницького й Миколи Філянського), а також Петром Півнем, до поглядів несамовитого Івана Гулі, “людини одної думки”; “стиль імперії” (Степан Линник); “стиль утечі в особисте, в любов і музику” (Ростислав Михайлович). Але куди подінешся від “стилю”, умовно

кажучи, ідеологічно-бюрократичного – Станислава Бирського, який до того ж “умотивовано” претендує на формального переможця в дискусії?

Другий варіант концепції, що коректно корелює з двома попередніми, – про “триєдиний початок загального “безґрунтя” – національного, суспільного, духовного” запропонувала Ю. Загоруйко, яка першою в Україні здійснила успішне прочитання творчої спадщини В. Домонтовича в своїй дисертації ще 1992 р. І ця думка молодої дослідниці, не вступила в суперечність із пізніше викладеними поглядами маститих колег [див: 1, 738–739].

Повернемося до лапідарної характеристики С. Павличко загального творчого обличчя Степана Линника, акцентуючи лише один момент: “принципова відірваність від ґрунту”. Ця характеристика легко співвідноситься з усією творчістю Віктора Петрова – В. Домонтовича – Віктора Бера і як прозаїка, і як філософа, і як літературознавця. І навіть з його людським характером та способом життя й думання. “Люди звичайно не цінять поразок, – писав В. Домонтович про Ван Ґоґа. – Вони не усвідомлюють потреби втрат. Тим часом повинен був померти батько. Вінсент повинен був *втратити ґрунт* [курсив мій. – В. Б.] під ногами, покинути село, виїхати з Голляндії, бо його призначення – не болотяні поля Брабанту, а вітри степових просторів, не жовте світло газової лампи під бляшаним дашком, а соняшне світло Провансу” [8, 406].

Історичне формування й форматування принципу безґрунтовності – тривалий і кожного разу індивідуалізований процес, у ньому існують свої невидимі, ненамацувані зв’язки, закономірності й випадковості. У січні 1947 р. в Парижі відкрилася велика виставка невідомих французькій публіці картин нідерландського генія. “Говорячи про Ван-Ґоґа й визначаючи його місце в мистецтві Нового часу, – прокоментував цю подію В. Петров, – я дозволив би собі сказати так: Франсуа Війон стоїть на порозі епохи Нового часу, Ван-Ґоґ її завершує. Р. Конья має рацію: життя Ван-Ґоґа набуло для нас значення символу... П’ять століть відокремлюють Війона од Ван-Ґоґа, але, не зважаючи на цю відстань, вони тотожні. Війон і Ван-Ґоґ, – це ніби втілення однієї й тієї істоти” [16, 2]. І це час подолання шляху мистецтва від зображальності до безґрунтовності.

Визначення й прийняття принципу “безґрунтовності” В. Петровим розбруньковується з осмислення ним філософських поглядів і вивчення життєвих колізій Г. Сковороди, і тому варто повернутися до цих витоків знову. Ще на початку своєї літературної діяльності юний Віктор почав досліджувати різні аспекти його творчості й світогляду. Першу його публікацію на цю тему в 1920 р. вмістив часопис “Книгарь”, де працював тоді М. Зеров, – це огляд літератури про філософа і його життя, що не втратив наукової значимості до нинішнього дня. Оригінальним і багато в чому навіть першовідкривачим проникненням у світ українського філософа позначені рецензії В. Петрова на монографічні дослідження А. Ковалівського “Розвиток етичних поглядів Г. Сковороди в зв’язку з його життям” та Г. Шпета “Очерк развития русской философии”, у яких значна увага приділена філософській концепції Г. Сковороди. Загалом же в 1920 – 1927 рр. В. Петров мав шість публікацій про нього [20, 15–24; 24, 229–233; 25, 499–503; 28, 49–55; 18, 63–67; 19, 30–43], одна з яких (“Теорія “нероблення” Гр. Сковороди”) викликала різке неприйняття з боку ортодоксальних представників “марксо-ленінської” критики. Очевидно, через це ще два фундаментальні дослідження В. Петрова “Особа Сковороди. 1722 – 1922” та “Г. С. Сковорода. Спроба характеристики”, написані в ті ж 1920-ті роки, були надруковані з архівних примірників лише в середині 1990-х – на початку 2000-х років [26, 1448–1537, 1664–1667]. Панорамна ж праця

В. Петрова “Антропология Сквороди”, у якій він намагався поставити концепції Г. Сквороди в загальноєвропейський філософський контекст, так і залишилася незавершеною й зберігається в ЦДАМЛМ України (Ф. 243. – Оп. 1. – Од. зб. 25).

Автор розкривав філософське підґрунтя відсторонення Сквороди від “злоби дня”, від матеріального складника людського буття, його проповіді “опрощення” як життєвої домінанти. Доповнюючи розуміння теорії “нероблення” з боку деяких дослідників (наприклад, Д. Багалія) як Сквородиної проповіді потреби внутрішньої роботи серця, науки самозаглиблення, В. Петров наполягає на тому, що вона впливає з негачії держави, суспільства та власності й зумовлена не просто особистими рисами Сквороди, а й великою мірою тогочасними суспільними обставинами. “На місце давнього національно-державного ідеалу України XVIII-го віку з позитивним відношенням до світу, – писав В. Петров у розвідці “Особа Сквороди”, – Скворода висунув ідеал світонегатизуючий, ідеал відмовлення од державности, батьківщини, родини, приватної власности, шлюба, грошей. Як ап[остол] Павло під час руїни Іерусалима виголошував “Не имамы бо здѣ пребывающаго града, но грядущаго зыскуем”, так і Скворода відродив у XVIII-м віці апокаліптичні настрої містичного відмовлення од граду “здѣ пребывающаго”. Його неробота, його умалення, відмовлення од атог геит, од приватної власности, од атог лосі, од шлюба, його почуття себе як мандрівника, – всі ці ідеї й настрої Сквороди, що так відповідали ідеям і настроям Павла, Філона, Плотіна й Августина, не були чимось випадковим і чисто-особистим, але находились у зв’язку з тим історичним становищем, в якому опинилась тоді Україна” [22, 1458–1459].

Звідси тягнеться неодноразово акцентована в майбутньому В. Петровим його концепція “безґрунтянства”, у філософському сенсі, як позитивного рушійного моменту: “Розірвавши з суспільством, не почувачи себе зв’язаним жадними нормами й традиціями, не маючи під собою певного ґрунту й обов’язків, він ішов у безмежність, у вічність, у нікуди, – стверджує В. Петров про “людину без-ґрунту”, як він називав Г. Сквороду. – Він не боявся доходити до останніх висновків і не зупинявся перед тим, щоб купувати вишукане ціною гіперболічних неможливостей. Він не вагався ствердити, що нікчемні – досконалі, що міра людської досконалости – міра нікчемности. Що людина нікчемніш і для суспільства непотрібніш, тим досконаліш у своїй самотній самозамкненості” (“Теорія “нероблення” Гр. Сквороди”). Примат самопізнання, відречення від “обоження” тимчасового, неприйняття “земного” як мети – ось на чому робить наголос дослідник у своєму трактуванні Г. Сквороди. “Теорія безґрунтянства” наскрізно пульсувала в художній творчості В. Петрова. Адже через це проходять і Комаха в романі “Доктор Серафікус” (написаний у 1928 – 1929 рр., виданий 1947 р.), і Ростислав Петрович у “Без ґрунту” (1942 – 1943 рр., виданий 1948 р.), і навіть Зина в “Дівчині з ведмедиком. Неправдоподібні істини” (1928) – це люди без ґрунту в особистісно вибудованому для себе світосприйнятті такого стану, хоч як би читач до них і до їхніх поглядів ставився. Ці ж ідеї знайдемо і в деяких коротших творах В. Домонтовича, як у вже згаданій оповіді про Ван Гоґа чи в знаменитих “Апостолах”. Натякаючи на останній твір, хоч пишучи саме про “Без ґрунту”, Ю. Лавріненко так закінчує свою рецензію 1949 р.: “Він належить не до тих, хто вірить, а до тих, хто перевіряє і пристрасно сумнівається, хто не вірить. Та у великих історичних явищах і зрушеннях активний скептицизм одних є тільки зворотною стороною великої “одержитости” і віри інших. Авторова свідомість власного “безґрунтя”, його по-своєму тверезий і ясний погляд на життя, його скептичний активізм впливають у велику течію нової історичної сили, тенденцій, що на руїнах недійсної і знедійснюваної української дійсности буде дальші поверхи в монументально закладеній катедралі Линника” [11, 141].

Це виглядало досить незрозумілим у першій половині ХХ ст., хоча, правда, багато письменників, мислителів, політичних діячів намагалися не так осмислювати, як оцінювати наслідки втрати ґрунту людиною, але в іншому аспекті й у різний час: “Психологія людей з спустошеною душею, людей, що не відчувають ґрунту, що розірвали з народом, з батьками, з традиціями, – ось проблема, що турбує, вабить і тягне до себе Куліша”, – пише В. Петров у статті “Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини”, порівнюючи з Кулішевим її розв’язання в гоголівському “Тарасі Бульбі”, в “Гайнрих фон-Офтердинген” Новаліса, в Шевченковому “І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє”... Зіставляє він з ідеями Куліша й проповідь ізольованої самоти, відірваності од землі, безґрунтяства: “Сковорода шукав незалежності в запереченні власності й ствердженні ідеї спільности; Куліш теж шукає незалежності, проте знаходить її не в неґатизації, а в ствердженні власності, в ствердженні хутірського дрібнокріпацького господарства” (“Куліш-хуторянин”). Ця тяжка проблема, справді, має особливу й тривалу для української дійсності й літератури вагу. Назвати тут можна (спершу бодай за подібністю назв) такі різні й за ідеологічним спрямуванням, і за рівнем виконання тексти, як “Без ґрунту” (1928) Г. Епіка, “Без коріння” Н. Королевої (1936), “Без віри” Л. Яновської (1907), навіть “Люди без ґрунту” (1954) С. Бандери... Але нічого спільного з баченням проблеми Г. Сковородою і так само В. Петровим-Домонтовичем тут не знайдемо. Пояснити цю природу “безґрунтяства” у внутрішньому світі письменника спробував І. Костецький: “Близкучий мислитель, віртуоз у любуванні, яке йшло само з себе, отже не мало ґрунту, тобто остаточного плаского висновку, він якимись затаїнами своєї істоти підозрівав, що такий остаточний висновок може в природі існувати як не плаский і як з ґрунтом” [10, 50]. Віктор Петров же, схоже на те, був ближчим до екзистенціального, *неоцінного* розуміння самого безґрунтяства як наслідку етичної й естетичної еволюції через кризи та зміни епох.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* Хто Ви, Вікторе Петров? Повість В. Домонтовича (Петрова) “Без ґрунту” на тлі доби і долі // *Барабаш Ю.* Не відверну лица. Штрихи до літературної автобіографії. – Київ: Темпора, 2013.
2. *Белый А.* Мастерство Гоголя. – Москва: МАЛП, 1996.
3. *Бер Віктор.* Екскурси в мистецтво: Про домо суа. Дещо про методу // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. – Т. 2. – Київ: Темпора, 2013.
4. *Бер Віктор.* Засади поетики (Від “Ars poetica” Є. Маланюка до “Ars poetica” доби розкладеного атома) // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. – Т. 2. – Київ: Темпора, 2013.
5. *Бер Віктор.* Сучасний образ світу. Криза класичної фізики // *Петров В.* Розвідки: У 3 т. – Т. 2. – Київ: Темпора, 2013.
6. *Гоголь Н.* Собр. соч.: В 7 т. – Т. 7. Письма. – Москва: Художественная литература, 1979.
7. *Гуменна Д.* Щоденник (рукопис) – Архів УВАН у Нью-Йорку. – Без каталожної картки.
8. *Домонтович В.* Самотній мандрівник простує по самотній дорозі. Вінсент Ван Гог // *Домонтович В.* Проза: У 3 т. – Т. 3. – Нью-Йорк: Сучасність, 1988.
9. *Євшан М.* Леся Українка // Літературно-Науковий Вісник. – 1913 – Кн. X.
10. *Костецький І.* Фрагмент про В. Домонтовича // Україна і світ (Ганновер). – 1953. – Зошит 10–11.
11. *Лавріненко Ю.* Про ґрунт одного безґрунтя // *Лавріненко Ю.* Зруб і парости. – Мюнхен: Сучасність, 1971.
12. Лист В. Петрова до Л. Лимана від 23 березня 1949 р. // Архів УВАН у Нью-Йорку. – Без каталожної картки.
13. *Матвієнко С.* Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його “Особа Сковороди” // Слово і Час. – 2002. – № 10.
14. Неизданное письмо В. В. Розанова к П. Б. Струве // Вестник Русского христианского движения. – 1974. – № 112–113.
15. *Павличко С.* Філософ кризи й несталості: Петров-Домонтович-Бер // *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1999.
16. *Петров В.* Вінсент Ван-Гог, маляр і людина. (З приводу вистави його картин в Парижі) CXLV. – #32. – Архів УВАН у Нью-Йорку. – Фонд В. Петрова.

17. *Петров В. Г. С. Сковорода. Спроба характеристики // Петров В. Розвідки: У 3 т. – Т.3. – Київ: Темпора, 2013.*
18. *Петров В. До дискусії про Сковороду // Життя й Революція. – 1926. – № 4.*
19. *Петров В. До характеристики філософського світогляду Сковороди (Вчення Сковороди про матерію) // Записки історично-філологічного відділу: юбілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ядесятих роковин наукової діяльності. Кн. XIII-XIV (1927) / Українська Академія Наук; за голов. редактуванням А. Кримського. – Київ: [б. в.], 1927 – Ч. II.*
20. *Петров В. Література про Сковороду // Книгарь. Літопис українського письменства. – 1920. – № 1/3.*
21. *Петров В. Наука и строительство коммунизма (доповідь на методологічному семінарі Інституту археології, рекомендована до друку) // Архів Інституту археології АН УРСР. – Ф. 16. – Спр. 237.*
22. *Петров В. Особа Сковороди (1722–1922) // Петров В. Розвідки: У 3 т. – Т. 3. – Київ: Темпора, 2013.*
23. *Петров В. Петербурзькі повісті М. Гоголя // Петров В. Розвідки. – Т. 1. – Київ: Темпора, 2013.*
24. *Петров В. [Рец. на]: Ковалівський А. Розвиток етичних поглядів Г. Сковороди в зв'язку з його життям. // Записки історично-філологічного відділу Всеукраїнської Академії наук. – 1925. – Кн. V.*
25. *Петров В. [Рец. на]: Шпет Г. Очерк развития русской философии. – Петроград: Колос, 1922. – Ч. 1.] // Записки історично-філологічного відділу Всеукраїнської Академії наук. – 1926. – Кн. 7–8.*
26. *Петров В. Розвідки: У 3 т. – Т. 3. – Київ: Темпора, 2013.*
27. *Петров В., Руденко І. Проти куркульської пасхи – за більшовицькі колгоспи. – Харків: Політвидав “Пролетар”, 1933.*
28. *Петров В. Теорія “нероблення” Гр. Сковороди // Життя й Революція. – 1926. № 4.*
29. *Петров В. Теорія “нероблення” Гр[игорія] Сковороди // Петров В. Розвідки: У 3 т. – Т. 1. – Київ: Темпора, 2013.*
30. *Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен; Львів, 1994.*
31. *Розанов В. Избранное. – Мюнхен, 1970.*
32. *Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. // Розанов В. Собр. соч. / Под общ. ред. А. Николукина. – Москва: Республика, 1996.*
33. *Стефанік В. Лист до Ольги Гаморак (червень 1899, Краків) // Стефанік В. Повне збір. тв.: У 3 т. – Т. 3. – Київ: Вид-во АН УРСР, 1952.*
34. *Шевельов Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Україна. Українознавство і французьке культурне життя. – Париж. – Ч. 6. – 1951.*
35. *Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і запорожжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Т. 1. – Харків: Фоліо, 1998.*
36. *Эфрос А. Профили: Очерки о русских художниках – Санкт-Петербург: Азбука-классика. – 2007.*
37. *Яковлев Е. Искусство и мировые религии. – 2 изд. – Москва: Высшая школа, 1985.*
38. *Яременко В. Гоголівський період української літератури // Гоголь М. Українські повісті. – Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2019.*
39. *Flam L. L'Art-religion de l'Homme moderne // Revue de l'Universite de Bruxell. – 1965. – № 5.*

REFERENCES

1. Barabash, Yu. (2013) Khto vy, Victore Petrov? Povist V. Domontovycha (Petrova) “Bez gruntu” na tli doby i doli. In Yu. Barabash, *Ne vidvernu lytsia. Sbtryxy do literaturnoi avtobiografii*. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
2. Belyi, A. (1996). *Masterstvo Gogolia*. Moscow: MALP. [in Russian]
3. Ber Victor. (2013). Ekskursy v mystetstvo: Pro domo sua. Deshcho pro metodu. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol. 2). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
4. Ber Victor. (2013). Zasady poetyky (Vid “Ars poetica” Ye. Malaniuka do “Ars poetica doby rozkladeno ho atoma). In V. Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol. 2). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
5. Ber Victor. (2013). Suchanyi obraz svitu. Kryza kliasychnoi fizyky. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol. 2). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
6. Gogol, N. (1979). *Sobranije sochinenii*. (Vol. 1-7. Vol. 7. Pisma. Moskva: Khudozhestvenaia literatura. [in Russian]
7. Gumenna, D. *Sbchodennyk* [Manuscript]. The Archive of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences, NewYork. [in Ukrainian]
8. Domontovykh, V. (1988). Samotniy mandrivnyk prostuie po samotniy dorozh. Binsent Van Gog. In V. Domontovykh, *Proza* (Vol. 1–3; Vol 3). New-York: Suchasnist. [in Ukrainian]
9. Yevshan, M. (1913). Lesia Ukrainka. *Literaturno-Naukovyi Visnyk*, X. [in Ukrainian]
10. Kostetskiy, I. (1953). Fragment pro V. Domontovycha. *Ukraina i svit (Hannover)*, 10-11. [in Ukrainian]
11. Lavrinenko, Yu. (1971). Pro grunt odnoho bezgruntia. In Yu. Lavrinenko, *Zrub i parosti*. Munich: Suchasnist.
12. Lyst V. Petrova do L. Lymana vid 23 bereznia 1949 roku. The Archive of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences, NewYork. [in Ukrainian]
13. Matviienko, S. (2002). Oposeredkovane ziznannia: Victor Petrov ta yoho “Osoba Skovorody”. *Slovo i chas*, 10. [in Ukrainian]
14. Neizdannoe pismo V. V. Rozanova k P. B. Struve. (1974). *Vestnik Russkogo kbristsanskogo dvizhenia*, 112-113.
15. Pavlychko, S. (1999). Filosof kryzy y nestalosti: Petrov-Domontovykh-Ber. In S. Pavlychko, *Dyskurs modernizmu v ukrainskiy literaturi*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]

16. Petrov, V. *Vinsent Van-Gog, maliar i liudyna. (Z pryvodu vystavy yoho kartyn v Paryzbi)*. Fund Victor Petrov. The Archive of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences, NewYork. Viktor Petrov's Fund CXLV. – #32. [in Ukrainian]
17. Petrov, V. (2013). H. S. Skovoroda. Sproba kharakterystyky In V. Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol. 3). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
18. Petrov, V. (1926). Do dyskusii pro Skovorodu. *Zbyttia i Revoliutsiia*, 4. [in Ukrainian]
19. Petrov, V. (1927). Do kharakterystyky filosofskoho svitohliadu Skovorody (Vchennia Skovorody pro materiiu). *Zapysky istorychno-fololobichnobo viddilu: yuvileinyi zbirnyk na poshanu akademika Dmytra Ivanovycha Babaliia z nabody simdesiatoi richnytsi zbyttia ta piadesiatykh rokovyn naukovoi diialnosti, XIII–XIV, part II*.
20. Petrov, V. (1920). Literatura pro Skovorodu. *Khybar. Litopys ukrainskoho pysmenstva*, 1/3(29–31). [in Ukrainian]
21. Petrov, V. Nauka i stroitelstvo kommunizma (dopovid na metodolohichnomu seminari Institutu arkeolohii). The Archive of the Institute of Archaeology of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. (Fund 16, Folder 237). [in Russian]
22. Petrov, V. (2013). Osoba Skovorody (1722–1922). *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol. 3). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
23. Petrov, V. (2013). Peterburzki povisti M. Hoholia. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol.1). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
24. Petrov V. (1925). [Review for]:Kovalivskii A. Rozvytok etychnykh pogliadiv H. Skovorody v zviazku z yoho zhyttiam. *Zapysky istorychno-fololobichnobo Viddilu Vseukrainskoi Akademii nauk*, V. [in Ukrainian]
25. Petrov, V.(1926). [Review for]: Shpet G. (1922). Ocherk razvitiia russkoi filosofii. Petrograd: Kolos, part 1. *Zapysky istorychno-fololobichnobo Viddilu Vseukrainskoi Akademii nauk*, VII–VIII. [in Ukrainian]
26. Petrov, V. (2013). *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol.3). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
27. Petrov, V., Rudenko, I. (1993). *Protvy kurkulskei pashky – za bilshovytski kolgospy*. Kharkiv: Polityvdav “Proletar”. [in Ukrainian]
28. Petrov, V. (1926). Teoriia “neroblennia” H. Skovorody. *Zbyttia i Revoliutsiia*, 4. [in Ukrainian]
29. Petrov, V. (2013). Teoriia “neroblennia”. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1–3; Vol 1). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
30. Petrov, V., Chyzhevskiy, D., Hlobenko, M. (1994). *Ukrainska literature*. Munich. [in Ukrainian]
31. Rozanov, V. (1970). *Izbrannoe*. Munich. [in Russian]
32. Rozanov, V. (1996). Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Literaturnye ocherki. O pisatelstve i pisateliach. *Sobranie sochinenii*. Moscow. [in Russian]
33. Stefanyk, V. (1952). Lyst do Olhy Hamorak [1899, June, Krakiv]. In V. Stefanyk, *Povne zibrannia tvoriv* (Vol. 1–3; Vol. 3). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. [in Ukrainian]
34. Shevelov, Yu. (1951). *Victor Petrov, yak ya yoho bachyv. Ukraine. Ukrainoznavstvo i frantsuzke kulturne zbyttia*. Paris, 6. [in Ukrainian]
35. Sherekh, Yu (1998). Styli suchanoi ukrainskoi literatury na emihratsii. In Yu. Sherekh, *Poroby i Zaporizhzhia. Literatura, Mystetstvo. Ideologii* (Vol. 1–3; Vol 1).Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
36. Efros, A. (2007). *Profili: Ocherki o russkikh kbudozbnikach*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika. [in Russian]
37. Yakovlev, E. (1985). Iskusstvo i mirovye religii. Moscow: Vyschaia shkola, 2d ed. URL: <http://religion.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000016/st000.shtml>.
38. Yaremenko, V. (2019). Hoholivskiy period ukrainskoi literatury. In M. Hohol, *Ukrainski povisti*. Kyiv: A-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
39. *Flam, L. L'Art-religion de l'Homme moderne. Revue de l'Universite de Bruxell*, 1965. – № 5. [in French]

Отримано 26 травня 2019 р.

М. Куїс



Передплачуйте

СЛОВО i ЧАС

– єдиний академічний
літературознавчий журнал
про українську та світову літературу.
Передплатний індекс – 74423.
Архів на Web-сторінці за адресою:
<http://il-journal.com>

