

# Віктор Петров

## Мапування творчості письменника

Редакція  
Катажина Глінянович  
Павло Крупа  
Йоанна Маєвська

Краків

Dofinansowano przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Wydziału Filologicznego UJ oraz Towarzystwa Doktorantów UJ

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2017–2022, nr projektu 22H 16 0342 84



NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI

© for this edition by Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa, Joanna Majewska and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2020

ISBN 978-83-242-3712-8  
e-ISBN 978-83-242-6541-1  
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzent/Рецензент

*Prof. dr hab. Jarosław Poliszczuk/д-р філол. н. проф. Ярослав Поліщук*

Redaktorka prowadząca/Відповідальна редакторка  
*Agnieszka Toczko-Rak/Агнешка Точко-Рак*

Adiustacja i korekta/Літературний редактор і коректор  
*Wiktor Martyniuk/Віктор Мартинюк*

Skład i łamanie /Макет і верстка  
*Joanna Bizior/Йоанна Бізор*

Projekt okładki/Проект обкладинки  
*darek futro/дарек футро*

Na okładce wykorzystano rękopisy Wiktora Petrowa  
z Archiwum Naukowego Instytutu Archeologii Narodowej  
Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie

В оформленні обкладинки використано автографи Віктора Петрова  
з Наукового архіву Інституту археології Національної академії наук  
України в Києві

---

# Зміст

---

КАТАЖИНА ГЛІНЯНОВИЧ, ПАВЛО КРУПА, ЙОАННА МАЄВСЬКА

Віктор Петров: мапування творчості письменника

9

---

## АВТО/БІОГРАФІЇ

---

ВАЛЕНТИНА КОРПУСОВА

Людина покликання, а не визнання. Спогади про останні роки життя Віктора Петрова (В. Домонтовича)

25

В'ЯЧЕСЛАВ БРЮХОВЕЦЬКИЙ

Казкар-містифікатор «Павло Кречет»

43

---

## ДЕКОНСТРУКТОР У МУЗЕЇ

---

ГРИГОРІЙ ГРАБОВИЧ

Експерименти Доктора Серафікуса

75

В'ЯЧЕСЛАВ ЛЕВИЦЬКИЙ

«Три Києви» В. Домонтовича: особливості розгортання міського тексту в романі  
*Доктор Серафікус*

103

ВІРА АГEEVA

Конфлікт пам'ятей у прозі Домонтовича:  
модерністи проти архаїстів

123

ВІТАЛІЙ АНДРЄЄВ, СВІТЛАНА АНДРЄЄВА

Відображення наукових поглядів Віктора Петрова-Домонтовича  
на історію України в романі *Без ґрунту*

139

АНДРІЙ ПОРТНОВ

Дніпропетровський текст Віктора Петрова

153

---

НОМАДИ ЕПОХ

---

НАТАЛІЯ ПЕЛЕШЕНКО

Постать Григорія Сковороди в інтелектуальній  
біографії Віктора Петрова

167

ОЛЕНА ПЕЛЕШЕНКО

Янголи й поети: репрезентації середньовічної епістеми  
в романізованих біографіях Франсуа Війона та святого  
Франциска Ассізького Віктора Домонтовича

187

ОКСАНА ЛЕВИЦЬКА

Спрага сонця Вінсента ван Гога: інтермедіальні стратегії  
в белетристованій біографії *Самотній мандрівник*  
*простує по самотній дорозі*  
В. Домонтовича

205

ІННА БУЛКІНА

Володимир Отроковський – герой *Болотяної Лукрози*  
Віктора Домонтовича

219

КОНЦЕПТИ  
І КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ

---

МИРОСЛАВ ШКАНДРІЙ

Революція як стиль: проза Віктора Домонтовича

235

АЛЬФРЕД ШПРЕДЕ

Мистецтво прози, есеїстика й суперечка про модерн:  
«великі оповіді» («легітимаційні метанаративи»)  
Віктора Домонтовича

255

РОМАН КОЗЛОВ

Концепт *theatrum mundi* в наукових  
есеях Віктора Петрова

271

МАР'ЯНА ГІРНЯК

Митець у творах Віктора Домонтовича: художній образ  
та філософія світовідчування

285

ГАННА ГНЕДКОВА

Пессоа поневолі: Віктор Домонтович  
та його «двійники»

303

— АРХІВ ТЕКСТІВ І КОНТЕКСТІВ —

ОЛЕКСАНДРА БУЗЬКО, ЯРОСЛАВ ВОЛОДАРЕЦЬ-УРБАНОВИЧ

Документи до біографії Віктора Петрова з Наукового архіву  
Інституту археології НАН України

317

ОЛЕСЯ ЛАЗАРЕНКО

«Естетська реставрація занедбаних естетичних цінностей...»,  
або Як творилася українська література в еміграції  
(з листів Віктора Петрова до Ігоря Костецького)

341

KATARZYNA KOTYŃSKA

Warsztat tłumacza. Przekład powieści Wiktora Domontowycza –  
wierny, piękny, zrozumiały?

355

Алфавітний покажчик прізвищ

369

## Концепт *theatrum mundi* в наукових есаях Віктора Петрова

Навіть побіжне знайомство з постаттю Віктора Петрова (Домонтовича) наштовхує на думку про її виразну вдаваність. Псевдоніми-маски, таємничі ролі шпигуна чи розвідника, агресивне творення власного нонконформного образу в одязі – риси, що провокують бачити Петрова людиною, схильною до театральних ефектів, зрештою – до театрального мислення. У його спадщині немає п'ес, але помітно виразну драматургічність у прозі. Це добре вловив Павло Ар'є, склавши на основі роману *Дівчина з ведмедиком* (1928) багатопланову й глибоку *Неповнолітню*, поставлену київським Театром на Подолі. І хоч сам роман, безумовно, через жанрові особливості, програє п'есі й виставі в плані драматургічної наснаженості [Винниченко 2018], глибинне тяжіння автора до сценографічності добре помітне навіть у прозі.

Для більшості персонажів Домонтовича світ постає сценою, на якій вони вимушенні вдавати з себе інших, грati, перевтілюватися. Це зауважив В'ячеслав Брюховецький у передмові до тритомника розвідок Петрова:

Для нього, як і для письменників, про яких ішлося вище, літературний твір скидається на шахову композицію. Придивіться до їхніх героїв. Адже вони практично не змінюються протягом розвитку сюжету, несуть у собі задану письменником функцію, і він рухає ними як холоднокровний гросмейстер, якого не цікавить

---

Роман Козлов – доктор філологічних наук. Київський університет ім. Бориса Грінченка, r.kozlov@kubg.edu.ua. ORCID: 0000-0001-5912-9106.

імовірне психологічно характеристичне заглиблення в образ “фігур”, у злети й бунтування їхніх душ. Він [...] виготовляє своїх “картонних плясунов”. Його ваблять насамперед вигадливо вибудувані, навіть сконструйовані “життєві взаємини” героїв. [...] Вони не знають власної історії, вони лицедіють, немов марionетки у відведеній їм ролі. Як сказав сам автор *Доктора Серапікуса* про одну зі своїх героїнь: “В житті Вер була одночасно акторкою й собою. Вона грава себе...” У житті ж іншого помітного персонажа – з повісті *Без ґрунту*, Линника, домінантним виступає “навмисне й свідоме бажання робити все наперекір, прагнення гри за-для гри” [Брюховецький 2013а, 41–42].

Оскільки спадщина Петрова неймовірно багатогранна, цілком закономірним є дослідницьке сподівання виявити певні світоглядні, зasadничі константи його творчості. Або ж – у разі негативного результату пошуків – пояснити їхню відсутність чи неповну реалізацію. З огляду на таку виразну театральність художніх світів Домонтовича спокушає думка відшукати і в науковій публіцистиці Петрова свідчення про його сприйняття довколишнього світу як театру, а відтак вийти на зрозумілі й переконливі узагальнення. Власне таким було первісне дослідницьке завдання, яке й зумовило постановня цього тексту.

Однак детальне вивчення наукової есеїстики Петрова (іноді писаної під псевдонімом Віктор Бер) не дало достатньої кількості матеріалу, щоб говорити про зasadничу роль концепту «світ як театр» у науковому мисленні Петрова. Така ситуація змусила змінити вектор пошуку та зосередитися на тому, чому ж саме світоглядний концепт *theatrum mundi*, такий виразний у художній прозі митця, цілісно не присутній у наукових, а головне – філософських роздумах інтелектуала.

Звісно, така постановка питання без вияснення шляхів його розв’язку потребує залучення широкого біографічного та мемуарного матеріалу і не зіставна з обсягом звичайної наукової статті. А тим часом малування творчості та життя Петрова ще далеко не завершене. Тож є сенс відштовхнутися від структури концепту *theatrum mundi* й простижити вияв його складників у науковій публіцистиці автора. Припускаю, що така «карта» реалізації концепту дасть можливість вийти на гіпотезу про причини його неповної реалізації.

Узвичаєним є розуміння того, що уявлення про світ як про виставу, розігрувану перед глядачами (у деяких тлумаченнях цей складник концепту ставиться під сумнів) за задумом таємного режисера (фатуму,

долі, богів, Бога...), сформувалося в теології пізнього середньовіччя, приблизно у XII столітті [Garber 2008, 292]. Та праобраз цього концепту можна простежити значно раніше. Наприклад, у метафорі печери, на стінах якої, за Платоном, людині дано спостерігати гру тіней, що їх відкидають реальні речі та ідеї цього світу. І вийти за межі спостереження самих лише тіней неймовірно складно.

Ліонель Абель, обґрунтовуючи концепцію метатеатральності, також відсилає читачів до античної театральної традиції та стверджує, що споглядання на сцені історичних і політичних подій не могло не формувати у глядачів відчуття, що й «реальний» світ теж є сценою. Недарма згодом на сцені почали відтворювати й дискусії про те, яким має бути театр і яким є його стосунок до життя.

На думку Абеля, метатеатр «починається там, де ми розуміємо, наскільки життя не схоже на драматичне мистецтво; а може закінчитися тим, що ми усвідомлюємо незображенну схожість життя з мистецтвом або ілюзією» [Abel 2003, 133; переклад мій, якщо не вказано іншого. – Р. К.]. Ця думка уперше прозвучала ще 1963 року, а подальші дослідження метатеатральності лише підтвердили, що ця риса європейської культури безумовно веде до театралізації уявлень про довколишній світ. У своїй концепції метатеатру Абель виходить із двох засадничих тез: що світ є сценою, а життя є сном. Саме приймаючи їх, драматург втрачає відчуття ілюзорності твореного на сцені дійства й починає театралізувати всі сфери людської діяльності.

Помітно, що обидві тези Абель виводить із творчості Вільяма Шекспіра, оминути яку в розмові про *theatrum mundi*, вочевидь, складно. Разом з тим, про Шекспірове тлумачення світу як театру сказано достатньо багато, і воно не потребує переказу [Calderwood 1971, 8], а відповідна цитата з п'єси *Як вам це сподобається* вже давно стала транскультурним афоризмом. Саме драматургії Шекспіра та її канонізації, на думку Абеля, сучасна культура завдячує своєю театральністю і метатеатральністю. Але якщо це так, то, можливо, слід передбачити і протилежний рух, який захоплює принаймні особливо інтелектуалізовану частину суспільства: свідоме протистояння концепту *theatrum mundi* як породженному мистецтвом та підважування його структури, наприклад, через наукове розвінчання окремих субконцептів.

Говорячи про розкладання розглядуваного концепту на складники, варто звернутися до оригінальної та водночас узагальнювальної праці о. Юзефа Тішнера *Філософія драми* (1990). Його концепцію можна передати одним зі вступних абзаців:

Отже, що таке драма? Це поняття вказує на людину. Життя людини полягає в тому, що вона бере участь у драмі – є драматичною істотою. Інакше жити вона не може. Її сутністю є драматичний час і дві відкритості – інтенційна відкритість до сцени та діалогічна відкритість до іншої людини. Бути драматичною істотою – означає існувати в певному часі й у певний спосіб відкриватися до інших і до світу – сцени [Тішнер 2019, 12].

Кожен зі складників (час і дві відкритості) автор детально пояснює і розчленовує, унаслідок чого утворюється своєрідна ієархічна структура понять. Перекладаючи ці роздуми філософа мовою театрознавства та літературознавства, отримаємо три групи субконцептів:

- *сценарні*: задум, провидіння, передбачуваний фінал (драматичний час);
- *драматургічні*: сцена, межа, ілюзія (інтенційна відкритість до сцени);
- *персональні*: гра, маска, роль, перевтілення (інтенційна відкритість до іншого).

Це далеко не вичерпний перелік можливих субконцептів, проте він покриває більшість ключових аспектів, решта ж може вводитися за потреби, ситуативно. У кожному разі ієархічна структура понять, які наводить о. Тішнер, придатна до подальшого розширення, а також до встановлення зв'язку між художньою та довколишньою реальністю. Спершу філософ розглядає думку Романа Інгардена, що «літературний твір складається з квазісуджень, які відсилають читача не стільки до реального світу, скільки до світу уявного, виключно інтенційного» [Тішнер 2019, 109]. Такому розумінню ролі мистецтва о. Тішнер приставляє власну концепцію:

Інтенція будь-якої цінності – це виправдання чи відмова у виправданні того, що існує чи може існувати. Позитивні цінності виправдовують суще, негативні цінності не дають сущому виправдання. Існування, суще, річ та об'єкт – це осередок тяжіння цінностей. Дія мистецтва – це дія, відповідна до законів тяжіння цінностей. Ідеється про те, щоб конституюти виправдане існування, у світлі якого весь так званий реальний світ міг би здатися лише видимістю справжнього сущого, частковою правдою, метафорою правди. Тому у творах мистецтва літератури немає жодних квазі-суджень, а є істинні

судження – судження, які окреслюють те, яким має бути світ. Звичайно, вони не повинні робити цього прямо. Це не уявний світ тоді стає видимістю істинного світу, а реальний світ – світ часткового виправдання – робить видимою істинну реальність [Тішнер 2019, 110].

Дивовижно, наскільки суголосно представляє Брюховецький розв’язання такої ж проблеми у спадщині Петрова:

Для нього світова література – така ж реальність, як і буття людини та суспільства. “Шлях не вів нікуди, абож він вів лише в ту умовну реальність, що її творить мистецтво, надаючи більшої вірогідності нашому повсякденному існуванню”, – означив свою візію В. Петров. Він живе в цьому світі, раціоналістично розкладає його, осмислює не так характери, як зв’язок подій. Його не цікавить послідовність слів, уся увага – на послідовності одуховлення цього “іншого” світу, який (і тільки він!) протистоїть знедійсненню, ентропії “обоження” людини. Проникаючи в ество витвореного, самодостатнього, самоцінного світу культури, В. Петров декларує, що мистецтво ХХ століття вже не виходить із безумовного “принципу визнання об’єктивної даності природної дійсності”, а твориться “за внутрішньою логікою тканини оповідання”, вже поза строгою відповідністю до реалій життєвих обставин [Брюховецький 2013а, 42–43].

У цій великій передмові до зібрання його праць Петров-науковець представлений грунтовно й різнопланово, проте це лише підкреслює необхідність простежити реалізацію в цій добірці вирізнених вище субконцептів, які складають уявлення про світ як про театр. Розпочати, услід за пропозицією о. Тішнера, варто із зовнішніх аспектів, навіть прямих декларацій досліджуваного концепту.

У гострій статті *Teoria «нероблення» Гр[игорія] Сковороди* (1926), яка втягнула Петрова в дискусію з прибічниками ідеї заличення Сковороди до пантеону мислителів-протосоціалістів, автор рефлексує щодо різних висловлювань академіка Дмитра Багалія, автора грунтовного дослідження *Г. С. Сковорода. Український мандрований філософ* (1926). Власне, стаття Петрова є вибіркою подій та анекdotів з біографії філософа, об’єднаних провідною ідеєю. Привертає увагу такий його коментар:

“Когда бог, – казав Сковорода на одному зібрannі, – определил мне в низком лице быть на театре света сего, то должно уже мне и в наряде, и в одеянии, в поступках и в обращении с степенными, сановными, знаменитыми и почтенными людьми наблюдать благопристойность, уважение и всегда помнить мою ничтожность перед ними”. В цих словах є трохи юродства, трохи прибільшеності, а трохи іронії [Петров 2013e, 298].

Далі з тексту стає зрозуміло, що «іронія», а радше «містифікаційна іронія» стойть над «юродством» і «прибільшеністю». Саме тому такий награний, містифікований образ Сковороди видається Петрову цілком органічним «на театрі света сего» і не викликає необхідності коментувати. Одяг, зовнішність, поведінка – головні засоби представлення світові людини-актора. Не дарма в цей час Петров у щоденному житті намагається творити власний дещо епатажний образ саме за допомогою одягу.

Такий спосіб вираження «інтенційної відкритості до іншого» через зовнішні атрибути Петров послідовно розкриває і в інших працях цих же років, розглядаючи твори Миколи Гоголя, а також епатажні образи поетів Михайля Семенка і Максима Рильського. До них я ще повернуся. Проте одна праця має інше спрямування і потребує окремого наголосу. У ній ідеться радше про «інтенційну відкритість до сцени» і певним чином навіть про «драматичний час» як складники театралізації світу.

Вступна стаття до перевидання повісті Миколи Костомарова *Чернігівка* (1918) у перекладі Бориса Грінченка (1929) вийшла за межі окресленого жанру і значною мірою присвячена зіставленню манери Костомарова і Пантелеїмона Куліша в художньому відтворенні історичних подій. Обидва письменники – у колі активних зацікавлень Петрова, що склав про них белетризовані біографічні розповіді. Але наразі йдеться також про спосіб мислення Петрова-письменника і Петрова-історика. Вихідні тези до постановки проблеми він подає в такий спосіб:

Є підстави говорити не тільки про візантізм громадських поглядів Костомарова, візантізм його особистого поводження, але й про візантізм його художнього письма. *Ритуалізм* Костомарова є властива риса його вдачі і його творчості. Уважа до обрядовості позначилася не тільки на ідеологічних його переконаннях, але й на способах сприймати й творити.

Коли ми порівняємо способи письма в *Чернігівці* Костомарова й Кулішевій *Чорній раді*, то доведеться визнати, що ритуалізм зовсім не властивий Кулішеві. Обрядового сенсу життя XVII-го віку Куліш не усвідомлює зовсім [Петров 2013ж, 403].

Здавалося б, цілком технічний – у сенсі манери художнього письма – момент («як ці два письменники змальовують зустрічі дієвих осіб» [Петров 2013ж, 403]) дослідник розгортає у площину світогляду і під цим кутом зору доводить, що через нього можна і слід робити висновки щодо письменницького розуміння ваги ритуальних, тобто сценарних і сценографічних, дій у житті суспільства й самої людини. Вибір зустрічі як важливої екзистенційної ситуації засвідчує тонкий психологізм Петрова суголосно з роздумами о. Тішнера:

Ми пізнаємо у досвіді іншого, зустрічаючи його. Зустріти – це щось більше, ніж усвідомлювати, що інший присутній біля мене чи десь обік. У круговерті вуличного тлуму я усвідомлюю, що біля мене є інші люди, що, проте, не означає, що я зустрічаюся з ними. Зустріч – це подія. Зустріч приводить до важливих змін у просторі спілкування. Той, хто зустрічає, виходить – трансцендує – за власні межі в повідному значенні цього слова: до того, кого можу засвідчити (в бік іншого), і до Того, перед ким можу складати свідчення (перед Ним – Тим, хто вимагає свідчення). Тому можна сказати: зустріти – це до-свідчити Трансценденцію [Тішнер 2019, 24–25].

Цитуючи *Чорну раду* (1857), Петров звертає увагу читача на те, що під час зустрічей один з персонажів «не знав, що й робити», «нічого й не міг сказати». Цим Куліш перемикає фокус уваги на стан персонажа, а не на ситуацію, в якій той перебуває. Такий розрив між власне «сценою» і станом «актора» можливий, але історично невідповіданий. Та головне, що під час такого розриву руйнується і сама сцена зустрічі, і її трансцендентна функція: персонажі переживають ніяковість, і це порушує їхній питомий зв'язок із цивілізацією, з якої вони постають.

Куліш *зустрічі* оформлює в способах умовного психологізму. Для нього зустріч не є усталений оформленій обряд, що його замкнено в наперед зазначені традиції ритуальної форми.

У Куліша герої при зустрічах не знають, що робити і що казати. Їх жести (“обнялись”, “поцілувались”) загальні; їх рухи загально емоційні.

У Костомарова, навпаки, все підлягає канонічним правилам. Зустріч у нього то є обряд, чинність, наперед вироблена схема рухів. Жести й слова, що ними вітаються дієві особи, в Костомарова не випадкові й не емоціональні, як у Куліша. Зустрічі у нього ієратичні й пишні в своїй урочистості від дідів усталеній традиційності.

[...] Зустріч має свій *mise-en-scene*. Кожен знає, де стати й що зробити [Петров 2013ж, 403–404].

Формальний, технічний бік тексту, мізансценість або психолого-гічність зображеннях письменниками сцен Петров пов’язує зі світоглядними установками авторів. Отже, дослідникові йдеться не лише про те, що Куліш менш достовірно відтворює історичний колорит, а про те, що зображення поведінки персонажів на «сценах» високого світу козацької старшини вказує на ціннісні світи письменників:

Народництво Кулішеве – сентиментальний, “хуторянський” лібералізм, з легким присмаком гуманістичного інтелігентського, “толстовського”, коли хочете, чутливого анархізму. Народництво ж Костомарова – візантологічне. [...]

Для Костомарова ідеалом суспільства був ідеал “уставного” суспільства, а зовсім не гасло європейської лібералізації народного життя [Петров 2013; 405].

Відповідно до вичленуваних груп субконцептів, у цих роздумах Петрова йдеться про ставлення учасників епізоду не так до сцени – спільному простору та ситуації, – як до часу – драматичного часу, сутність якого о. Тішнер пояснює так:

Це час, який здійснюється між нами як учасниками однієї драми. Драматичний час пов’язує мене з тобою, а тебе зі мною, пов’язує нас зі сценою, на якій триває наша драма. [...] Драматичного часу не буває (у вужчому розумінні) в мені чи в тому, але він є саме між нами. Він має свою, тільки йому властиву логіку [Тішнер 2019, 10].

В іншій розлогій передмові – тепер уже до повістей Гоголя (1932) – Петров торкається різних сторін творення Гоголевих художніх світів. Провідною тезою дослідник обирає «обуржуазнення» російського дворянства й інтелігенції та відповідні світоглядні зміни у їхніх представників. Сатири Гоголя науковець прагне вписати навіть ширше – у загальноєвропейський контекст, демонструючи її гостру актуальність. Одним із важливих аспектів описуваних процесів Петров називає деперсоналізацію особистості та підміну її зовнішнім поданням людини. Засадникою тезою він обирає думку Томаса Карлайлла з книги *Sartor Resartus* (1836) про те, що «сучасне суспільство цінить не те, що людина є справді, воно цінить людину тільки в її зовнішньому “оточенні”», і зрештою «вбрання роблять людей», і тоді «реальна істота людини зникає за єдиною можливою реконструкцією її костюму» [Петров 2013г, 452].

Остання теза дає Петрову можливість пов’язати реальний світ деперсоналізованих носіїв одягу з художнім світом, де інтенційна відкритість до іншого загострено підмінюється встановленням усіх необхідних для пізнання атрибутів за самим лише костюмом. Звідси логічний висновок дослідника і певний присуд суспільству, який він намагався висловити і власною епатажною манерою одягатися:

У Гоголя фігурують не люди, а речі, вбрання. Він малює людей як Тварин одягнених. [...]

Одежа деморалізувала людство. Тільки в цьому, деморалізованому через одежду, суспільстві і можливі катастрофи Піскарьова, Чарткова, Башмачкіна, майора Ковальова, пародійні й трагічні, жахливі, сумні й курйозні [Петров 2013г, 455–456].

У цьому контексті цікаво повернутися до ранньої доповіді Петрова *Поетична творчість М. Рильського*, виголошеної 1924 року на засіданні Історично-літературного товариства УАН, адже в ній зокрема йдеться про те, наскільки перевдягання в реальному житті здатне змінити художній образ поета і його мистецьку сутність. У пошуках засадничих тез дослідник звертається до англійської культури, в якій «од часів Шекспіра» було розуміння того, що «театр – таверна, де актори – злодії й убивці» [Петров 2013д, 97]. У таких брудних місцях можуть бути віднайдені чисті й високі душі – але це не більш ніж ілюзія. Людина, що перевдягається в іншу, втрачає себе.

Петров ілюструє це прагненням Рильського та Семенка видаватися іншими відповідно до моди на дендизм 1918–1919 років. Але присуд

«шостого неокласика» по-науковому об'єктивно гострий. Зіставляючи творені візуальні та поведінкові образи зі змістовим наповненням творів поетів, дослідник підсумовує:

Коли, стаючи на модні котурни й вдіваючи химерну отруйну квітку в ... костюми, Р[ильський] мав у даному разі ідеалом дендізм Уайлльда, то коли цей увесь урбанізм був тільки модним вибриком актора, то, здається, ѹ ідилічний стрій є теж позою. Позу штучності замінено на позу простоти й немудрої щирості. [...]

Це тільки машкари й гримаси: примха, не більш [Петров 2013д, 99].

Цієї моди, якої разом з іншими модами, до речі сказати, не минув і Семенко, коли він у 18[-му році] за столиками київських кав'яренъ кохав і задавався ѹ мертвопетлював, удаючи із себе не стільки метра футурист[ичної] школи, скільки напудреного П'єро з “Вар’єте” [Петров 2013д, 106].

Примітно, що підсумок дослідника не звучить обвинувально – це радше констатація зафіксованого об'єктивною свідомістю стану речей. І попри те, що загалом доповідь емоційно наснажена відповідно до жанрових вимог, за позірною експресивністю все ж приступає логіка науковця, що ѹ дало свого часу дослідникам можливість більш-менш достовірно реконструювати послідовність аркушів у цьому рукописі [Брюховецький 2013б, 584].

Не складно спостерегти тенденцію, що в перший період діяльності (1920–1930 роки) у науковій есеїстиці Петрова переважає звернення до групи персональних субконцептів зі структури розглядуваного *theatrum mundi*. Згадка про сценарний субконцепт – обряд зустрічі, – хоч і є важливою світоглядно, проте не вичерпує всього потенціалу цієї групи.

У другому, еміграційному, періоді Петрова переважно звертається до інтенційної відкритості людини до сцени – простору її життя та співжиття з іншими. І робить це з тих самих позицій ствердного й творчого раціоналізму, який, схоже, був особисто близьким дослідникою: «Формула Декарта вимагала від людини ініціативи. Вона ставила розумову людину на місце творця. Самодостатній розум з себе творить істину, людина з себе творить раціональний, розумово розумний світ» [Петров 2013б, 853]. Проте Петрова вабить не сама ідея перебудови

світу раціональним самодостатнім розумом людини, а спостереження за тим, на що ця доволі прогресивна тенденція зрештою перетворюється і які небезпеки несе в історіософському сенсі.

Насправді людині мало змінити лише сцену-світ, хоч починає вона саме з цього. «Мистецтво середньовіччя спиралося на ідею Бога. [...] Театральна сцена була триплощиною. Це відповідало стверджуваній Біблією потрійній розчленованості космосу: на небо, землю й пекло» [Петров 2013в, 897]. Коли ж «нова епоха протиставила Богові людину, природу й розум», в уяві пересічного актора-глядача світового театру постав новий його образ, і «театральні теслі перебудували сцену відповідно до поглядів Коперника й Галілея» [Петров 2013в, 898]. Перебудова сцени – це перебудова умов дії, що розгортається на ній, це перебудова усвідомлюваних людиною власних можливостей бути на цій сцені. Із інтенційної відкритості до сцени постає осмислення драматичного часу.

Петров розгортає цю тезу, звертаючись до сучасних йому філософії та мистецтва абсурду, проте пролегомени її можна віднайти і в праці про повісті Гоголя, коли «діялектика суспільного життя призвела до проголошення абсурду як принципу світової структури. [...] Світ руйнується, нищиться, заперечується і супроти нього конструюється інший уявлений абстрагований світ» [Петров 2013г, 463].

Аж ось дослідників довелося самому очно стикнутися з нищенням світу й спробами вибудувати каркас нового. Петров знову звертає увагу на трансформацію театральної сцени:

В модерній п'єсі сцену оголено. Жадних декорацій. Куліси прихилено до задньої цегляної стіни. Реквізит усунено. Його заступають звичайні стільці, – однаково, чи повинні фігурувати в п'єсі кладовище й могили, чи справа йде про подорож на авто. Режисер під час вистави стоїть на сцені, він курить люльку й подає репліки за запитом, немов це не вистава, а репетиція. Зміщення планів, підстановка йменъ, заміна тем і реквізиту властиві однаково як для сучасної критики, так і для модерної драматургії [Петров 2013а, 834].

Таке абстрагування – не художня примха. Насправді, за Петровим, це відтворення узагальненого світогляду людини після Другої світової війни. Людини, яка втратила можливість пишатися здобутками своєго пізнання світу крізь вікно власного дому. Людини, для якої «усе було знищено: дім, прямокутник вікна, певність себе і свого розуму,

пергамени, дидактика й символи». Людини, що «в коротких шкурятачих штанцях, із цеглин, зібраних в румовищах вулиць, складала для себе стіни нового образу світу» [Петров 2013e, 948].

У цих рядках Петрова кожне слово є значущим. Людина складає образ нового світу «для себе», а отже її спільна з іншими сцена зруйнована, світ для людини-актора об'єктивується, натомість «у запереченному й знищенному світі стверджено усамотнену особу» [Петров 2013в, 905]. Так він говорив про антинатуралістичне мистецтво 1920-х років. Але чи не візії цього мистецтва породили страшні картини реального світу 1940-х?

Чи лишається людству щось спільне, щоб таки відчувати причетність як не до єдиної сцени, то принаймні до єдиного часу? Петров відповідає ствердно, хоч і не втішно:

І ось ми стоїмо разом з усіма по цей бік порога. Ми – актори й глядачі водночас – озираємося в присмерках сутінків. Те, що ми можемо розглянути, не має нічого спільногого з нашим дотеперішнім уявленням про світ, яким він був учора, і ще менше зі світом, яким ми знали його позавчора. Нас охоплює тривога. Відчуття несталості стає нашим постійним переживанням, якого ми ніколи не можемо позбутися [Петров 2013г, 916].

Сцена зруйнувалася, чи то пак перестала об'єднувати людей. Тепер їх об'єднує щось інше – не відчування спільногого, а спільне переживання. Навіть режисер тепер не таємничий деміург, чия влада відчутина, але неприсутня. Він тут-таки, поміж цегляної стіни, де мали би бути декорації, та стільців, що правлять за могили чи за сидіння автомобіля. Петров не наголошує на цьому виразно, але крізь рядки й окремі слова прозирає нагадування раціональній людині, що це ж вона сама заповзялася будувати свій світ і бути в ньому режисером, тож тільки себе може винити у власній долі.

Утиші театральної залі прозвучали хисткі і несталі слова “Бути чи не бути?”... І з тих пір отруйний сенс *гамлетівського питання* незмінно вабив покоління за поколінням своїм терпким, полинним смаком. [...]

Ні, питання “Бути чи не бути?” ні для кого з нас не є сьогодні жадною філософією. Жадною позою або маскою. Це не є істерія Принца. Не чорний оксамит театрального

плаща. Не бутафорія жалоби. Не одчай і сумнів актора, вже заздалегідь оплачений ціною квитка, купленого в касі. З абстракції воно стало щоденною приналежністю нашої катастрофічної дійсності. З розумування воно стало переживанням. Воно стало смертельним вироком, який з дня в день протягом місяців, років, десятиліть тяжить над кожним з нас [Петров 2013г, 916].

Петров-емігрант серед зруйнованих сцен Європи, схоже, був готовий прийняти світ як особливий, творений людиною-актором-глядачем-режисером театр. Його філософські замальовки засвідчують боротьбу раціонального мислення науковця із метафоричним осмисленням митця. І можливо, концепт *theatrum mundi* міг довершитися і в науковій есеїстиці автора. Проте так не сталося. У домурівський період він не мав ціlosti через брак драматургічного і часткову розробленість сценарного компонентів, а в післямурівський концепт повністю втратив ідеологічне підґрунтя.

Можу лише припускати: якби не таємниче «повернення на родину», концепт *theatrum mundi* міг би посісти належне місце серед світоглядних зasad Петрова й об'єднати в такий спосіб художню та наукову грані його творчості. Водночас передбачаю, що схожа ситуація склалася і з мотивом мандрів-блукання, який успішно реалізований у художній прозі письменника, проте лише почав складатися в цілість у науковій спадщині Петрова періоду МУРу. І це може бути цікавим предметом подальших досліджень.

## Література

- Брюховецький, В. (2013а). Знедійснення дійсности, або «Via Dolorosa» навспак. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 1, с. 6–91). Київ: Темпора.
- Брюховецький, В. (2013б). Примітки. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 1, с. 584–593). Київ: Темпора.
- Винниченко, С. (2018). «Ведмедик» в берлозі на Подолі. *Teatrальна риболовля*. <http://www.t-fishing.co.ua/plays/vedmedyk>.
- Петров, В. (2013а). Вага і міра слів (3 літературного щоденника). У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 833–835). Київ: Темпора.

- Петров, В. (2013б). Духові течії Європи нового часу. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 844–861). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013в). Засади поетики (Від «Ars poetica» Е. Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома). У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 894–911). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013г). Історіософічні етюди. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 914–935). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013г). Петербурзькі повісті М. Гоголя. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 1, с. 433–476). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013д). [Поетична творчість М. Рильського]. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 1, с. 93–138). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013е). Сучасний образ світу. Криза класичної фізики. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 2, с. 946–958). Київ: Темпора.
- Петров, В. (2013ж). Чернігівка Костомарова. У В. Петров. *Розвідки* (В. Брюховецький, упоряд.) (т. 1, с. 400–409). Київ: Темпора.
- Тишнер, Ю. (2019). *Філософія драми* (Т. Павлінчук, перекл.). Київ: Дух і літера.
- Abel, L. (2003). *Tragedy and metatheatre: essays on dramatic form*. New York: Holmes & Meier.
- Calderwood, J. L. (1971). *Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in «Titus Andronicus», «Love's Labour's Lost», «Romeo and Juliet», «A Midsummer Night's Dream», and «Richard II»*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Garber, M. B. (2008). *Profiling Shakespeare*. New York: Routledge.
- Meharchand, A. (1995). *A Metadramatic Reading of Three Shakespearean Plays: «As You Like It», «All's Well that Ends Well», «Othello»*. Ottawa: National Library of Canada.