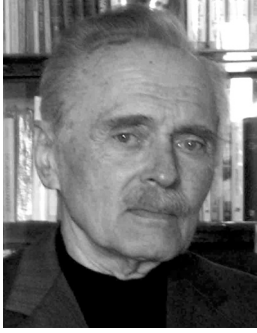


Юрієві Барабашу – 80



Юрій БАРАБАШ,
доктор філологічних наук,
м. Москва

АПОКАЛІПСИС ВІД ВАСИЛЯ БАРКИ

Роман «Жовтий князь» у контексті
літературної апокаліптики

Вельмишановний Юрію Яковичу, вітаємо
Вас з високим ювілеєм! Зичимо міцного здоров'я,
творчого натхнення й нових наукових досягнень!

Колектив редакції журналу «Дивослово»

Чи знаєте ви українську ніч?

М.Гоголь

Ні, гадаю, ви не знаєте *тієї* української ночі. Якщо ви маєте не більше 75-ти років, то *напевно* не знаєте її – тієї української ночі 33-го... Пригляньтеся до неї, не до гоголівської – «божественної», «чарівливої», що «дише млостю» і «розливає океан пахоців», а до ночі непроглядно чорної, макабричної, якою вона постає зі сторінок роману Василя Барки «Жовтий князь». Тільки не відводьте погляду, тільки не відвертайте лиця – вам випадає непросте випробування читанням...

Цій книжці не судилося – дарма що її високо поціновано літературними колами Старого та Нового світів, авторитетними європейськими (найбільше французькими) інтелектуалами, фаховою критикою, світовою християнською спільнотою, – цій книжці не судилося стати бестселером. Вона ж бо – не для читання в метрі чи електричці, не для відпочинку розуму та душі й аж ніяк не для приємного розслаблення перед сном¹. Плід *нелюдської праці переживання* (затримався в пам'яті цей давній вираз одного розумника-колеги з критичного цеху), «Жовтий князь» і від нас, читачів, вимагає такої ж напруженої праці. Бо перед нами зі страхітливою, часом відвратною достеменністю розкривається – крізь призму

історії вимирання селянської родини Максима Катранника та його односельців – панорама катастрофічної ночі українського голодомору в рік від народження Ісуса Христа 1933-й... Жахливі картини масового голоду, винищення цілих родин і сіл, моторошні сцени терору, насильства, безсормного грабунку, піднесених до рангу державної політики, – як-то кажуть, Гоя і Босх відпочивають... Але той з нас, у кого, словами Ю.Шевельова, «душа готова» до такої нелюдської праці переживання, в кого стане моральних сил і мужності, щоб увібрати в серце й досягнути розумом високий трагічний сенс літературної апокаліптики, в річищі якої створювався роман В.Барки, – той буде стократно винагороджений очищувальним почуттям душевного болю, гіркоти й милосердя, праведного гніву та світлого суму.

* * *

Дефініція «літературна апокаліптика» в цій студії вживається у двох значеннях². У значенні *першому* йдеться про поширений у пізній давньоєврейській літературі містичний жанр «одкровення», що відкриває таємниці потойбічного життя і близького «кінця часів». У період Другого храму, в критичну для юдейства добу (I ст. до н.е. – II ст. н.е.), коли воно опинилося перед загрозою агресії та насильства з боку еліністичної, потім римської поганської державності, центральне місце в апокаліптичній літературі посідає, як зазначає С.Аверинцев, тема «вибуху історії та її переходу в есхатологію», а «ідея “війни Яхве” проти ворогів свого народу набуває абсолютизованого обличчя останньої та вирішальної битви “синів

¹ Юрій Шевельов у промові, виголошеній на акті вручення В.Барці літературної нагороди фундації Омеляна та Тетяни Антоновичів (1982), сказав про це так: «Барчин твір не легкий. Не можна покласти в одну кишеню Агату Крісті, а в другу кишеню Барчин твір... Він своїм змістом не влізе гуди. <...> Барку можна і треба читати стільки, поки ви не відчуєте, що втомилися... Тоді треба його відкласти, а потім знову взяти його, коли душа буде готова» [цит. за: 8; 53–54]. Премію В.Барці вручалось за поему «Свідок для сонця шестикрилий», і критик мав на увазі конкретно її, але в широкому сенсі сказане точно окреслює характер творчості В.Барки в цілому, зокрема – роману «Жовтий князь».

² Також дефініцією «апокаліптика» означають те відгалуження християнської богословської літератури, яке спеціально присвячене екзегетиці, тлумаченню Апокаліпсису; це особня тема, її наразі не розглядаємо.

світла» й «синів темряви» [1]. У символічних картинах і містичних видіннях (з абсолютною перевагою катастрофізму) апокаліптики зображують шлях «браного народу» до майбутнього царства Божого як шлях нечуваних випробувань і жертв, пророкують про прихід Месії. Такими є старозавітні «Книга Єзикаїла» та «Книга Даниїла» (останню С.Аверинцев уважає «найзначущим твором юдейської апокаліптики»), а також апокрифічні «3-тя Книга (Апокаліпсис) Езри» та «Книга Єноха». Ідеї, що визріли в лоні давньоєврейської літератури, розвинуто й трансформовано – від релігійно-етнічної виїмковості до патосу вселюдськості – у християнській апокаліптиці, передовсім у її головному творі – Одкровенні св. Йоана Богослова (Євангеліста), або Апокаліпсисі, – останньої книги Нового Заповіту і прикінцевої в цілому біблійному каноні³.

Друге значення дефініції «літературна апокаліптики» – властиво літературно-історичне, воно не так близько пов'язане з її історично первісним сенсом й, отже, значною мірою є метафоричним. З утвердженням у Європі християнства в письменстві християнських народів формується і в потімному набуває розвитку та поширення специфічний струмінь суто літературної апокаліптики, генетично тією або тією мірою закоріненої в Одкровенні св. Йоана Богослова. В її змістові, в художньо-поетикальній системі превалюють похмурі рефлексії стосовно історії й такі ж пророцтва про майбутнє, есхатологічна спрямованість, мотиви безнадії, катастрофізму, очікування масової загибелі людей, «кінця часів», Страшного суду. Ці мотиви, а також – у ширшому, філософсько-містичному плані – теми відпочаткової боротьби Добра і Зла, Світла і Темряви, майбутнього пришествя Месії розкриваються через ремінісценції й алюзії до ключових символів Апокаліпсису, його метафорики, часом із прямим відсиланням до сакрального джерела (як, приміром, використання апокаліптичної семіотики чисел: *чотири* символічних коні з вершниками; *сім* Ангелів, *сім* книг з печатками і стільки ж чаш гніву Божого; число *десять*, яке символізує обмеженість; *666* – число Звіра та ін.), а іноді опосередковано, в системі засобів образного, художньо-белетристичного гатунку.

Історичні, семантичні й естетичні рамі літературної апокаліптики надзвичайно широкі, форми, засоби та ступінь виявлення апокаліптичного компонента, його співвіднесеність з художнім началом у різних літературах, жанрах, естетичних системах і напрямках, у різні історичні періоди – всі ці ознаки вельми й вельми різні. Немає потреби доводити, що одна річ, скажімо, «Центурії» Мішеля Нострадамуса-

са, друга – хронологічно не такий від них далекий «Левіофан» Т.Гоббса і вже зовсім інша – пізніші й сучасні антиутопії-перестороги, присвячені проблематиці, пов'язаній, до прикладу, з непередбачуваними наслідками технічного прогресу («Машина часу» Г.Веллса, «451° за Фаренгейтом» Р.Бредбері), з ядерними, космічними або техногенними катастрофами, глобальними кліматичними зрушеннями, із різноманітними соціальними струсами або тоталітарними перверсіями («Ферма звірів», «1984» Дж.Орвелла, «Ми» Є.Замятіна, так само «Чевенгур» і «Котлован» А.Платонова, ці дві квазіутопії, які насправді є *антиутопіями*). Проте попри очевидні тематичні й естетичні відмінності спільною і визначальною ознакою *літературної апокаліптики як метажанру* залишається її семантичний та, значною мірою, емоційний зв'язок зі зламними, кризовими (або *перед-* і *після*кризовими) моментами в історичному процесі, у житті того або того народу, країни, незрідка всього людства; звідси – катастрофізм свідомості, есхатологічні (чи то в правдивому, а чи в метафоричному сенсі) настрої.

Вище про цей зв'язок ішлося стосовно давньоєврейської апокаліптики. Подібне можна сказати також про апокаліптичні мотиви в російській літературі XIX – початку XX ст.⁴, яка відтворила назрілі в колективному несвідомому та в суспільній свідомості передчуття близьких революційних зрушень і руйнацій. Спершу це оприявнилося саме як *передчуття*: Пушкін («русский бунт, бессмысленный и беспощадный»), Гоголь («Соотечественники, страшно!», «Страхи и ужасы России»), Блок («Нелыханные перемены, невиданные мятежи»), потім – як екзистенційний жах перед катастрофою, котра вже сталася («Апокаліпсис нашего времени» В.Розанова, «Всё разрушено, предано, продано...» А.Ахматової, «Демоны глухонемые» М.Волошина, «Окаянные дни» І.Буніна, «Конь вороной» і «Конь бледный» Б.Ропшина-Савінкова). У недавній приклад – роман В.Астаф'єва «Прокляты и убиты», написаний, вочевидь, в апокаліптичному ключі, чи не єдина в російській літературі книжка про Другу світову війну, практично позбавлена героїчних, «пом'якшувальних» конотацій, які тією або іншою мірою присутні навіть у найпохмуріших, найжорстокіших творах радянської «воєнної», або «лейтенантської» прози, критикованої тодішньою офіційною пресою за «дегероїзацію» (В.Биков, К.Воробйов, ранній Ю.Бондарев, Г.Бакланов).

Класичне українське красне письменство зробило свій внесок у світову апокаліптику передовсім такими взірцями, як поезії Т.Шевченка «Осія. Глава XIV» і «Подражаніє Іезекілію. Глава 19», причім

³ Сам св. Йоан називає її «Одкровенням Ісуса Христа» (1, 1), а також «Пророцтвом» (1, 3). Посилання на тексти зі Святого Письма тут і далі подаються за: Святе Письмо Старого та Нового Завіту // Ukrainian Bible 63 DC. United Bible Societies, 1990.

⁴ Легенду про т.зв. Брюсову книгу, пов'язану з ім'ям наближеного до Петра І Якова Брюса, якого сучасники вважали чаклуном і чорнокнижником, таким собі «російським Нострадамусом», не заторкатимемо, вона належить до іншого часу й не вписується до контексту теми.

важливо наголосити, що на відміну від тогочасних російських творів подібного звучання вони перейняті не жахом перед близькими апокаліптичними струсами, а усвідомленням історичної справедливості революційної «страшної помсти», мужньою готовністю до її прийняття.

У новітній українській літературі (XX – початок XXI ст.) апокаліптична парадигма пов'язана в основному з трьома національними катастрофами: поразкою національної революції 1917 р., масовим голодомором 1932–1933 рр. і чорнобильською аварією. Чорнобиль практично зразу ж (1987–1988) увійшов, і то саме в апокаліптичному ключі, у творчість українських письменників – І.Драча («Чорнобильська мадонна»), Б.Олійника («Сім»), В.Яворівського («Марія з полином в кінці століття»), Ю.Щербака («Чорнобиль») та ін., пізніше, в 90-х, і вже на новому рівні осмислення, в сценарії Ліни Костенко до фільму «Чорнобиль. Тризна», в романі Є.Пашковського «Щоденний жезл», далі в п'єсі М.Насенка «Отець Антоній», у повісті Любові Сироти «Прип'ятський синдром», у творах українського літературного постмодерну, формування й активізацію якого Т.Гундорова прямо пов'язує з постчорнобильським синдромом [9]. Знаковим явищем останнього часу стали «Записки українського самашедшого» Ліни Костенко, де лейтмотив чорнобильської катастрофи протинає весь текст, підсилюючи трагедійне звучання головної теми – загрози «національного божевілля», соціального та духовного апокаліпсису, яка нависла над сучасною Україною. В самому факті закріплення та еволюції в українській літературі чорнобильського дискурсу як дискурсу апокаліптичного (на відміну від «передаварійного» – тріумфально-оптимістичного), формування цілого корпусу «чорнобильської (а згодом і «післячорнобильської») бібліотеки» відбилися спочатку позитивні зрушення в ідеологічній та моральній атмосфері кінця 80-х рр. минулого століття, а потім подальші – драматично різновекторні – зміни та струси в українському соціумі, в суспільній та літературній свідомості.

З двома іншими темами справа виглядає геть інакше – в гіршому сенсі інакше. Трагедія невідбутої державної самостійності України, біль і ганьба поразки по-справжньому могли бути оплакані й осмислені в художньому слові лише письменниками-емігрантами, передовсім представниками Празької школи, поетами – «трагічними оптимістами», котрі належали до кола Д.Донцова та його «Вістника», з найбільшою силою і талантом – Є.Маланюком. У підсоветському сегменті українського письменства (геніальними виїмками тут є «Одчиняйте двері...», «Скорбна мати», «Пам'яті тридцяти» П.Тичини) цей національний апокаліпсис якщо й відобразився, то викривлено, в жанрах політичного памфлету або опереткового фарсу.

Що ж до теми голоду, то її в 20-х рр. іще встиг відтворити П.Тичина (вірш «Голод», 1924), але там ішлося про голод 21-го року, його ще можна було списати на об'єктивні обставини громадянської війни; трохи пізніше (1926) у вірші того ж Тичини «Чистила мати картоплю» якимсь дивом пролунали в контексті моторошної апокаліптичної фантазгорії мотиви «коліном придушеної» України й «Леніна-антихриста». Протягом 1928–1929 рр. у журналах «Плуг» і «Червоний шлях» з'явилися нариси молоді письменниці Докії Гуменної, перейняті передчуттям близької катастрофи на селі, де перед автором зримо постав «привид голоду» (що негайно було кваліфіковано компартійною критикою як ознака типово «куркульського відчаю»). А вже через кілька років «привид» перетворився на страхітливую реальність. Організований в Україні злочинною сталінською командою голодомор-геноцид призвів до багатомільйонних жертв і на довгі роки став для «материкової» (підсоветської) української літератури темою абсолютно табуованою. Якщо хтось із письменників і заторкував її, то вкрай обережно, з озирком на цензуру; доводилося або повторювати офіційні пропагандистські кліше («змова куркулів», «класова боротьба на селі», «шкідництво» тощо), або – навіть уже значно пізніше, за умов «відлиги», поготів після швидкого настання «приморозків», – обмежуватися схованими в підтекст закамуфльованими натяками, алюзіями (М.Стельмах, О.Гончар, В.Земляк, А.Дімаров, О.Сизоненко); правда про голодомор, як і саме це поняття, залишалася за сімома ідеологічними печатками⁵.

Лише українським письменникам – емігрантам другої, «воєнної», хвилі (до неї і належав В.Барка⁶), для яких голодоморна «українська ніч» була фактом їхньої особистої біографії, – доля надала можливість сказати про трагедію народу те, що за советських

⁵ Ближче до цієї правди в тогочасній російській літературі зуміли підійти народжений в Україні В.Гросман (повість «Всё течёт...») й етнічний українець І.Стаднюк (роман «Люди не ангелы»).

⁶ Про життя та драматичну емігрантську долю В.Барки див., зокрема: В і р н и й М. Мандруючий при відсвітах безсмертя. З пережитого і незабутого (Додаток до біографії) / М.Вірний // Вірний М. Портрет поета. – Рівне, 1998; П у ш к о В. Страдницька доля Василя Барки / В.Пушко // Слово і Час. – 2000. – № 9; Ж у л и н с ь к и й М. Високий світоч Віри (Голодомори в Україні та роман Василя Барки «Жовтий князь») / М.Жулинський. – К., 2003; Б а р а б а ш Ю. Трикирії Василя Барки / Ю.Барабаш // Сучасність. – 1998. – Ч. 7–8; С к о р и н а Л. Василь Барка / Л.Скорина // Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. – Черкаси, 2005; С л а б о ш п и ц ь к и й М. Із життєпису білого монаха / М.Слабошпицький // Слабошпицький М. 25 поетів української діаспори. – К., 2006; М о р о з Р. «Труди і дні поета» / Р.Мороз // Барка В. Океан. – К., 2008; Б а р к а В. Автобіографія / В.Барка // Барка В. Жовтий князь. Документальний роман. – Нью-Йорк; Харків, 2008. – Т. 1–2.

умов протягом багатьох років було прихованим душевним болем, затаєною пам'яттю. Першим за часом в українському літературному зарубіжжі – властиво, назагал в українській літературі – твором про голодомор стала видана вже 1933 р. (!) повість «Марія» У.Самчука. Парадокс у тому, що автор, котрий не відчув безпосередньо на собі всі голодоморні страхоття, не був навіть свідком подій (уродженець Волині, ще не інкорпорованої на той час до складу сталінської імперії, він багато років жив у Чехословаччині), а проте зумів з великою художньою силою відтворити в образі своєї героїні трагедію вимирання українського села на підсоветській Україні. Вже на еміграції побачили світ повість Т.Осьмачки «План до двору» (1951) та оповідання «Ротонда дуцогубців» (1956); відлуння трагедії українського села тих страшних 30-х знаходимо в поетичній епопеї Ю.Клена (Освальда Бургардта) «Попіл імперій» (1943–1947) та в тетралогії Д.Гуменної «Діти Чумацького шляху» (1948–1951).

Роман В.Барки «Жовтий князь» побачив світ 1962 р. (сам автор в «Автобіографії», а за ним і деякі коментатори називають рік 1963-й, хтось навіть 68-й, хоча бібліографічні дані вказують усе-таки на 62-й) в емігрантському видавництві «Сучасність» (Нью-Йорк; Мюнхен); в Україні така можливість з'явилася лише 1991 р. Це була перша частина (том) роману. Її автор спершу означував як повість, другу, з передмовою Асі Гумецької, підготувала до друку – вже після смерті В.Барки (2003) – група фахівців Української Вільної Академії Наук у США. Надруковані в одному томі (Нью-Йорк; Харків, 2008) обидві частини становлять собою широке епічне полотно, яке в українській літературі про голодомор посідає особне, без пересади, унікальне місце не просто за обсягом (близько 800 сторінок), а під оглядом повноти охоплення життєвого матеріалу, головню ж – своєю релігійно-духовною концепцією, не тільки найближчою до поняття апокаліптики в його літературно-історичному сенсі, а й у значенні, що перебуває у *безпосередній* кореляції з Апокаліпсисом, його семантикою, символікою, трагедійно-привіденційним патосом.

Об'єктивний аналіз цієї концепції, так само як і всебічний, у системній єдності всіх компонентів, розгляд твору в цілому, від самого виходу його у світ ускладнився цілою низкою позаестетичних чинників, найбільше тим, який у сучасній європейській політології та науковій гуманітаристиці означають терміном «історична політика», тобто долученням до тлумачення подій і фактів минулого критерію злободенної політичної актуалізації. Це виявилось в тому, що практично в усіх відгуках на роман В.Барки в українській див.: ([13], [17], [19]), також і в російській (див.: [14], [18]) емігрантській пресі, в

європейських виданнях, пізніше в постсоветській критиці в Україні превалював (і, суттю, якщо не превалює, то значною мірою дається взнаки й до сьогодні) політично-історичний дискурс, мотив «розрахунку» з комуністичним минулим, антисталінська, антисоветська, незрідка (в деяких особібно радикально наставлених виданнях) і відверта, часами брутална антиросійська риторика.

До цього останніми роками додалася – як украї несприятливе для об'єктивного дослідження, і то вельми активне, тло – інспірована російською стороною ідеологічна, з яскраво виявленим політичним забарвленням, пересварка навколо причин і характеру голодомору в Україні й ширше – з приводу проблеми, що її в пропагандистському тезаурусі російських невизнавців українського голодомору прийнято означувати формулою «викривлення історичної правди» (на останню, мається на увазі, тим самим невизнавцям наперед призначено незаперечну монополію).

Негативний наслідок зазначених причин і чинників навіч: суто ідеологічний коментар до Барчиного роману, політична публіцистика найчастіше (не буде великою помилкою сказати – зазвичай) відтругують на другий план, а то й заступають естетичний аспект, структурно-семантичний, поетологічний аналіз твору. Пальців однієї руки вистачить, щоб назвати студії, де знайдемо доста розгорнуті (нехай, звичайно, ще далеко не вичерпні, не комплексні) розправи, що стосуються не тільки змісту, політичного підґрунтя роману, але також і його образної системи, характерних особливостей поетики, стилю, мови, зокрема суто Барчиних неологізмів та своєрідного синтаксису. З-поміж подібних прикладів слід вирізнити студії Б.Бойчука й І.Фізера [12] (щоправда, в обох ідеться про поезію, проте спостереження дослідників можуть бути поширені, й то цілком коректно, також на прозу письменника, зокрема на роман «Жовтий князь»), також лекцію Л.Скорини про українську діаспорну прозу [16] й, особібно, присвячений В.Барці, головню «Жовтому князю», розділ монографії Р.Мовчан з історії українського модернізму 20-х рр. ХХ ст. [11]. Р.Мовчан, до речі, поза іншим заторкує й апокаліптичний аспект – на жаль, мимохідь. У цілому поки що питання про апокаліптичне начало як компонент авторської художньої та філософсько-релігійної концепції «Жовтого князя», про його місце, семантичну та поетикальну функції в тексті роману залишається у «баркознавстві» поза сферою пильної уваги й комплексного аналізу.

А тим часом саме цьому компонентові належить, як видається, ключова, структуротвірна роль у духовно-культурній генетиці «Жовтого князя», завдяки чому роман органічно вписується у традицію світової

літературної апокаліптики⁷; саме апокаліптичне начало становить підґрунтя релігійно-світоглядної концепції роману, його поетики, художньо-образної системи. Проймаючи – з більшою або меншою мірою насиченості й повноти – внутрішню просторинь роману, охоплюючи всі рівні тексту, апокаліптичний складник структурує його (текст) за тернарним принципом, у цілому, як давно помітила критика, доміантним для творчості В.Барки, його релігійного в своїй основі світосприйняття і, відповідно, художнього методу [див.: 4]. Ці три рівні можна схарактеризувати, наближено до авторової класифікації⁸, так: а) розповідний або белетристичний (В.Барка називає його «реалістичним», певно, маючи на увазі зображення на цьому рівні *реальних* подій і картин); б) публіцистичний (багаторазові втручання в розповідну тканину «авторового голосу» – емоційно забарвлені репліки, відступи-роздуми, коментарі, незрідка вельми докладні, або «чужого слова», ба, цілих текстів); в) рівень символічний, релігійно-містичний (із філософсько-богословським елементом), за авторовою характеристикою, метафізичний.

При цьому слід узяти до уваги два моменти.

Передовсім важливо чітко усвідомити, що означені рівні тексту характеризують не композицію роману, а його внутрішню структуру, вони не мають виразної автономності, окреслених контурів і поготів меж, а перебувають у складних ієрархічних структурно-семантичних стосунках взаємозалежності та взаємопроникнення; інакше кажучи, їхня сукупність є не композиційно «вибудованим» нарративом, який розвивається в діахронічній площині, а синхронічною системною єдністю, «текстом» – у структурному значенні цього поняття. Це перший момент. Другий полягає в тому, що апокаліптичне начало, входячи як один зі складників у згаданий «текст», узятий у цілому, і в кожен з його рівнів, узятий окремо, водночас своєю чергою має виразні ознаки структурної єдності. Це, суттю, той поети-

кальний феномен, який у структурній поетиці означається як «текст у тексті» з властивою йому – в рамках спільного семантичного поля – релятивно автономною (і водночас, ясна річ, питомо пов'язаною зі структурно-семантичними рівнями «великого тексту») системою поетикальних форм і засобів виявлення апокаліптичного начала, його сенсових й естетичних функцій у різних контекстуальних ситуаціях. Тобто йдеться, властиво, про «поетику апокаліптичного» як один із (і притому найважливіших, семантично значущих) компонентів поетикальної системи твору в цілому.

Структуротвірним чинником цієї поетики, характерним для всіх форм і способів, що входять до неї як до єдиного «тексту», виступає в Барчиному романі принцип художньої кореляції із сакральним першоджерелом. Важливо наголосити: саме кореляції, а не ілюстрації, не жорсткої текстуально-цитатної «прив'язки». В богословських і гуманітарних колах В.Барка відомий як знавець і глибокий дослідник Одкровення св. Йоана Богослова, його тлумач [див.: 5], перекладач на українську мову [див.: 15], але в «Жовтому князі» він постає в іншій іпостасі, передовсім мистця, письменника-романіста, чий метод є не екзегеза (хоча богословський елемент присутній у тексті, поготів у підтексті), а естетично-поетикальна інтерпретація. Це й дає підстави – зі значною мірою метафоричної умовності, зрозуміла річ, означити роман «Жовтий князь» як своєрідний апокаліпсис від Василя Барки. Інтерпретаційний метод оприявнюється навіть там, де романна концепція розгортається на знаковому рівні, є максимально наближеною до символіки та метафорики Апокаліпсису. Сакральний текст у таких випадках виступає в ролі не так першоджерела, як креативного чинника, ба, більше, якщо вдатися до структуралістської термінології, – генеративної моделі.

Характерний під цим оглядом один із підставових і парадигмальних для Апокаліпсису мотивів – мотив Антихриста, апокаліптичного Звіра, інтерпретований у романі В.Барки через метафоричний образ-концепт Жовтого князя. З одного боку (в ракурсі семантики), є очевидним, що цей образ інспірований символікою Апокаліпсису, навіяний і «породжений» нею, з другого (в ракурсі поетики) – це плід інтерпретаційного художнього мислення автора, його мистецької уяви, підживлених особистим життєвим досвідом та реаліями дійсності.

Спочатку такий – опосередкований – зв'язок з Апокаліпсисом переломлюється в романі через сприйняття сакрального тексту масовою, наразі селянською свідомістю, оприявнюється у стихійних, значною мірою стереотипізованих уявленнях про Антихриста, Сатану, Звіра, Князя темряви, уявленнях, актуалізованих навколишніми подіями; страх і тривога, що охопили людей, не дістаючи раціонального пояснення, каналізують їхню свідомість у традиційно-побутовому напрямі, до містичних – а при-

⁷ Лаконічну, проте містку й семантично значущу характеристику цієї традиції та пряму вказівку на генетичний зв'язок з нею власної творчості знаходимо в інтерв'ю В.Барки кореспондентові радіо «Свобода» [див.: 8; 24–33].

⁸ Застереження «наближено до авторової» тут є доконечним. Справа в тому, що означення текстових рівнів, яке пропонується у цій статті, хоч і близьке до авторової класифікації, все ж не повні з нею збігається. Так, не видається виправданим спеціальне вирізнення, як це робить В.Барка у датованій 1989 роком передмові до першого українського видання роману, окремого психологічного плану: «Психологічні нариси; опис незвичайних перемир'я у душевному житті кожного в родині, що вже гине» [6; 25]. Найвні в першій частині елементи психологічного аналізу, по-перше, не посідають такого вже значного місця в поетикальному спектрі, а по-друге, входять питомою складовою в розповідний або белетристичний план і в структурному сенсі навряд чи можуть розглядатися як автономний рівень тексту. Що ж до портретів і характеристик негативних персонажів, то в них, вочевидь, превалює – особливо в другому томі – не так психологічний, як виразно публіцистичний план.

тому поширених у повсякденному мисленні й мовленні – «персонажів»; це, так би мовити, профанна інтерпретація сенсу й образності священної книги, народно-селянська версія трагедії голодомору як «голодоморного апокаліпсису» (вираз М.Жулинського [10; 26]). Народжується ця версія на рівні колективного несвідомого, виявляючись у спілкуванні селян, у чутках, що поширюються на селі, в розповідях про таємничі явища й грізні знаки. Спливає історія про «старичка»-математика «з Академії» (один Бог знає, звідки він узявся в селі), який зберігав у себе монструозну картину невідомого художника – як візуально виражене передбачення близької перемоги Антихриста, масової загибелі людей: «Сидить гостроокий хтось, ніби золотий, цілком литий, – з червонястим виблиском; в короні чудний і пишній одежі. Високо підноситься. Видима тільки верхня частина: як викинута з недоброго дзеркала. Ребра схожі на верх брами, розчиненої так, що туди з низини на картині тягнуться люди без кінця і перерви: люди бідні, – тягнуться під кліткову браму примарця і там зникають. Як вівці на бойні. Смутні всі і худючі і обідрані; тягнуться сім'ями, несуть дітей на грудях і за руки ведуть. А наглядачі підганяють гостряками, на кінцях сточеними, наче блискавки». Селяни вражені страховитою схожістю відтвореної на картині апокаліптичної символіки на те, що відбувається з ними й навколо них: «Ото – ми внизу! На погибель, з маленькими».

Далі цей мотив дістає новий імпульс. По дорозі на російську – віднедавна – Вороніжчину, куди рушили українські селяни, почувши, що там, за адміністративним кордоном, нібито є рятівний хліб (сусід казав: «за верхню сорочку виміняв борошно»), герой роману Максим Катранник зустрічає такого собі говіркого «дідка», котрий назвався «братом Прокопом». У висловлюваннях цього, вочевидь, воцерковленого сільського мудрагеля тривожні очікування селян трансформуються, набуваючи форму й патос апокаліптичного пророцтва – «про сатану і звіра, йому службового, про виконавця і жовту одежу, в якій він князює – при кінці віків, що ось тепер приходить», коли всіх «супротивних йому [звіру], але вірних Христу, викликатимуть і вигризатимуть з ниви життя, вбиватимуть, як чужих птахів – огнем, залізом, голодом...».

Наскільки поширена подібна «народна інтерпретація» апокаліптичної теми й наскільки глибоко вона закорінена в масовому середовищі, про те свідчить показовий факт, що їй віддають данину навіть освічені служителі церкви. У посмертних записках монастирського священника, включених «чужим словом» до другого тому «Жовтого князя», ця тема вже не просто актуалізована, а й політизована, суто богословські розмисли душпастиря про «Теодицею Суду і вироку» та «Двоїчність Христофанії» перемережуються повними страхітливих подробиць описами сцен «голодоморного душоубства», гнівними ереміадами на адресу безбожної ко-

муністичної влади; містичний образ Жовтого князя тут «заземлюється», набирає конкретних життєвих контурів у згадуваних постатях «генсека» та виконавця його волі Кагановича.

Таке сприйняття і таке тлумачення «голодоморного апокаліпсису», поза сумнівом, є близькими В.Барці, й не просто близькими, вони посутньо впливають на його власну інтерпретацію апокаліптичного компонента, який увіходить до поетичальної системи роману. Впливають, проте, зазначмо, все ж не вичерпують цю інтерпретацію. Характерний під цим оглядом приклад з образом Жовтого князя. У другому томі він постає в іншому аспекті, на іншому рівні розуміння й осягнення, ніж у селянській свідомості або в містично-фольклоризованому тлумаченні «брата Прокопа». Таємнича картина із зображенням Жовтого князя тут не просто викликає містичний жах та інтуїтивні катастрофальні очікування, вона стає об'єктом вдумливого, докладного розгляду, в якому поєднані богословський та естетичний підходи, фаховий аналіз художніх засобів, використаних у картині, обґрунтовує думку про закоріненість зображеної безіменним мистцем постаті Жовтого князя в символічно-метафоричній стихії Апокаліпсису.

У цьому аналізі знаходимо, зокрема, й Барчине тлумачення домінантного для твору епітета «жовтий» і пов'язаних з ним семантичних й естетичних конотацій. «...Колись давно на Сході, – пояснює у зв'язку з картиною один із персонажів роману, інженер Бережняк, і в його коментарі виразно проглядає авторова думка, – вважали його (жовтий колір. – Ю.Б.), як царський, і тут він теж виражає символічно – владу, наче східню деспотичність: необмежену! – без жалости: над життям і смертю населення. В наш час? – диктаторство: прямий натяк. І золото, що з нього вилитий образ володаря, вказує на жаду тиранства, зосереджену всією могутністю в необмеженому збагаченні, – і при червоному поблиску від зловісного освітлення, означається кривавий спосіб для мети».

Справді, в давній східній, у тому числі біблейській і, зокрема, християнській, традиції жовтий колір пов'язували з архетипом золота, конотації якого, однак, багатозначненні й амбівалентні: жовтий колір справді часто-густо означував владу золотого тельця, всяке зло, безвір'я, загрозу загибелі; таким, до прикладу, є кінь «огнистий» в Апокаліпсисі (грецьк. *χλωρός* – жовтий, рудий, буланний, чалий) – «і хто на ньому сидів, дано йому взяти мир від землі, і щоб один одного вбивали; дано йому меч великий» (Одкр. 6, 4). Однак в іншому контексті жовтий колір міг символізувати божественне світло, святість (золотий німб навколо голови Христа, Богородиці, святих), високу духовну досконалість (небесний Єрусалим: «місто – золото чисте» – Одкр. 21, 18). Значною суперечливістю відзначаються характеристики й оцінки жовтого кольору в психології та естетиці нового й новітнього часів, спектр асоціацій тут охоплює діапазон від одно-

значно позитивних (сонячне світло як символ будь-якого світлого начала, радість, піднесення творчої енергії тощо) до суто негативних – «жовта преса», «жовтий дім», «жовтий білет» (у царській Росії – заміна паспорта для повії), жовті квіти як знак розлуки, колір жовчі; психіатрія пов'язує жовтий колір із хворобливим збудженням людини, шизофренічними галюцинаціями, з божевільям. Цікаве й характерне під цим оглядом ставлення до жовтого кольору художників-малярів, приміром, В. ван Гога, для світосприйняття та творчості якого домінантним є жовтий колір як знак життєвої та творчої енергії, і водночас він же – знак його душевної хвороби; з другого боку, для В.Кандинського жовтий колір символізував неспокій, неприємну нав'язливість, навіть насильство⁹.

Щодо роману В.Барки, то в ньому жовтому кольору відведено виїмково негативну функцію. Символіка мертвотної жовтизни, сконцентрована в постаті Жовтого князя, визначає всю кольорову гаму твору, жовтий відсвіт падає на зовнішність (і, віддзеркалено, на характери) персонажів, відображається в деталях і прикметах доквілля. Уже в епізоді своєї першої зустрічі з Отроходіним, одним з головних негативних персонажів, Максим Катранник помічає, що той рудець, і похмуро промовляє подумки «страшний, ох, страшний», «такий переступить»; щокри Отроходіна «пройняті брунатною тінністю», його золотий зуб під час гнівної промови «аж жевріє», а зіниці «густо брунатні»... Підпомагач Отроходіна, який допитує Катранника, – «жовтовид». І далі в тексті щоразу, коли в тому чи тому обличчі виступає Зло, воно постає в жовтому – різної відтінку – кольорі: охриста, зловісно жовта голова невідомого таємничого звіра, що зачаївся у степових заростях; жовті вуса голови комісії, яка грабує та руйнує церкву; жовті портфелі міських держчиновників; сірчано-жовті двері райвиконкомівського будинку, а в ньому «руді ваксовані шкірянки» службовців; френч жовтастого відтінку на безіменному громадянинуві, котрий цинічно, «злісно і пиховито, по-російському» коментує смерть померлої від голоду селянки...¹⁰

⁹ До апокаліптичної ремінісценції вдається (незалежно від роману В.Барки) знаний історик Я.Дашкевич у присвяченій Голодомору статті «Під копитами чалого коня російського апокаліпсису» (див.: Д а ш к е в и ч Я. «Учи неложними устами сказати правду». Історична есеїстика (1989–2008) / Я.Дашкевич. – К., 2011.

¹⁰ Р.Мовчан у згадуваній вище монографії про український модернізм, заторкуючи питання про сенсово-естетичну функцію жовтого кольору в Барчиному романі, слушно звертає увагу на те, що В.Барка «не єдиний у світовій літературі, хто активно використовує символічне значення жовтого кольору (письмівка Р.Мовчан. – Ю.Б.) як уособлення біди, смерті, жаху», й називає, зокрема, романи Дж.Орвелла «1984» та М.Булгакова «Майстер і Маргарита» [11; 498]. Справді, згадаймо хоча б «вогністо-рудого» булгаковського Азazelло, божевільню («жовтий дім»), де зустрічаються майстер та Іван Бездомний, нарешті парадигмальний для всього роману мотив мертвотного місячного світла.

Постать Жовтого князя виконує роль з'єднувальної ланки між символікою Антихриста в Одкровенні св. Йоана Богослова та реалістичним шаром романної розповіді. Світове зло, втілене у Звірі, переходить із трансцендентного рівня на приземний, розмножується, розповзається, набуваючи вигляду квазілюдських осіб – персонажів роману, виконавців ролі головного Антихриста, що й визначає «звірину» сутність їхніх інстинктів і вчинків. Тобто кореляція розповіді із символікою та метафорикою Апокаліпсису переходить у приховану, опосередковану форму, апокаліптичний струмінь «уплетений» тут у художню тканину, стає її інгредієнтом, реалізуючись через систему паралелей, ремінісценцій, що їх неодмінно впізнає, «відчитає» освічений читач. Наприклад, картини майбутніх вселенських струсів і катастроф в Апокаліпсисі (див.: Одкр. 8–11), вочевидь, попри всі семантичні відмінності резонують у романі В.Барки в тій «поетиці жахів», яка визначає тональність і стилістику страхітливих у своїй достеменності й моторошних подробицях описів голодомору, знущань, масових катувань і вбивств. Подібно як наїзди на село, що гине від голоду, загонів «тисячників» – посланців «генсека»-антихриста, кореспондує з нападом на землю породженої безоднею апокаліптичної сарани, якій «дано... владу, як мають владу скорпіони на землі» (Одкр. 9, 3).

«Заземленість» апокаліптичних паралелей, їхня зануреність в атмосферу конкретного історичного моменту надають романові В.Барки особі гострої актуальності, хоч іноді – треба визнати – обертаються дещо надмірним зближенням у тексті знакових і реалістичних форм. Це найпомітніше в публіцистичних фрагментах, в авторових відступах і коментарях, де він, наче відчуваючи деяку непевність щодо переконливості художнього втілення своєї концепції, намагається максимально унаочнити й акцентувати її зв'язок з Апокаліпсисом, розкрити в зображуваному локальному явищі вселенський сенс, у реальному, життєвому – метафізичне. Так, в одному з епізодів другого тому, характеризуючи четвірку представників «жовтокняжої номенклатури», які інспектують стан справ у спустошеному голодомором, практично вимерлому селі, письменник пропонує спрощене, схематизоване «розшифрування» свого задуму: «...Вони вчотириох могли символізувати собою цілий стан радянської дійсності: при вирішальній владі нагорі, “жовтокняжий”... Владу звіра міг уособлювати Донат Ядвіголовський, з “іконою звіра”: себто ідеалом комуносоціалізму, при трьох головних рогах несвітської потуги: партійний – Артем Домрачєєв; таємнополіційний – Созонтій Солтіков, і урядовий – Трофім Поволазкін; а стара хатка під їх роздерними і обдарчими пазурями, то споконвічна Україна, постійно напастована і тепер доведена до стану гробничості».

Подібною простолінійністю В.Барці вдається уникнути у змалюванні образу Отроходіна, такого ж виконавця найвищої волі кремлівського «архітек-

тора» голодомору. В Отроходіні, на перший погляд, немає нічого сатанинського, потойбічного. Це жодною мірою не романтизований «демон, дух вигнання», а вповні собі пересічна людська одиниця, рядовий партійний функціонер, і то не вельми високого рангу, спонукуваний до злочинств проти народу лише страхом за свої колишні «грішки» та примітивним прагненням вислужитися, просунути по кар'єрній драбині, добитися більшої, ніж він має зараз, влади й життєвого добробуту. Проте саме його постать утілює в романі антихристову силу, сприймається як земна, життєва іпостась апокаліптичного Звіра. Якщо Жовтий князь – огидний метафізичний монстр, то Отроходін виглядає як звичайна людина, але це, за Новим Заповітом, «чоловік безбожний, син погібелі, той супротивник, який зноситься понад усе, що зветься Богом чи святощами...» (2 Сол. 2, 3–4). С.Аверинцев у зв'язку з цим нагадує слова Феофілакта Болгарського, відомого свого часу (XI – поч. XII ст.) тлумача цього місця з Другого послання св. апостола Павла до солунян: «...Хто ж він такий? Чи не сатана? Ні, але така собі людина, яка прийняла його силу» [2; 33].

Непримиренне протистояння Отроходіна і Максима Катранника, що, пам'ятаємо, стає очевидним уже при першому їхньому зіткненні на зборах у сільраді («Як на вузькій кладці через безодню, або терпеливо розминутися, або – погібель»). Це протистояння саме тому й набуває відразу значення центрального конфлікту роману, його сенсової домінанти, бо в ньому виявлено не тільки несумісність характерів, особисте взаємне неприйняття. У ньому не тільки неподоланні соціальні та політичні відмінності, а й несумісність іще значущіша, глибинніша, духовного порядку, і навіть за певних умов метафізична. Катранник гине, розчавлений ворожою, не зрозумілою йому силою, яка з'явилася звідкись іззовні, з тогосвіття, щоб перетворити цей світ, його світ у руїни, знищити споконвічні межі між добром і злом, світлом і темрявою. Тут, у селі Кленоточі, фактично відбувається вселенський двобій між ворожими потугами, супротивними силами. При цьому силу Зла репрезентує Отроходін. Інша річ – чи не вдарить грім і над самим Отроходіном, чи не замете і його самого залізна чекістська мітла, адже Жовтий князь байдужо-нешадний не тільки до жертв своєї сатанинської волі, а й до її виконавців, коли вони вже зробили призначену їм справу, перетворилися на зужитий, непотрібний матеріал...

* * *

Вище йшлося про «позаестетичні» або, якщо без евфемізмів, політичні, чинники, які вплинули на долю Барчиного роману, і про тему голодомору в советській українській та постсоветській (про ранній період годі й говорити, такої теми тоді попросту «не існувало») російській критиці. Автор пропонованої студії волів би не спинятися на цих питаннях докладно, зосередившись головню на аналізі «поетики апокаліптичного» в «Жовтому князі», та все ж принаймні двох-трьох моментів усе-

таки ніяк не можна оминати, адже вони, хай це і видасться дивним, пов'язані з Апокаліпсисом.

По-перше, у тексті роману політично-публіцистичний складник оприявнюється більш ніж чітко й виразно, художня тканина, сюжетні лінії, богословські розмисли часто-густо – особливо в другому томі – перериваються різкими політичними філіппіками про «комуносоціалізм», злочинний сталінський режим, про самого Сталіна та його головних спомогачів у справі організації голодомору в Україні, найчастіше про Кагановича та Постишева, про витокі й (анти)духовну природу большевицького тоталітаризму. Невдовзі після виходу в світ 1963 р. першого видання роману В.Барка написав відкритого листа «До радянських письменників на Україні», в якому намагався (ясна річ, даремно) звернутися до пам'яті й совісті своїх підсоветських побратимів: «Де ж ви, їхні (мільйонів загиблих від голоду українських селян. – Ю.Б.) і Кобзареві друзі іскренні? – щоб голос подати. Мовчання. Розуміємо і не винуватимо: заборона. То нехай знайдеться в наших грудях хоч одно зітхання, спочуття для них і з повік наших – хоч одна гаряча сльоза з болю за них, тайно пролита, як сказано в “Кобзарі”» [цит. за: 10; 52–53].

Такий момент перший. А другий – хто винний?

Це запитання спрямовує нашу увагу до апокаліптики, ба, безпосередньо до Одкровення св. Йоана Богослова. Реальна, гостро політизована злоба дня присутня в апокаліптичних картинах; пошук того, хто винен у стражданнях народу(-ів) і людини, патос гніву, викриття, прокляття на голову історичного ворога – неодмінний складник апокаліптичної літератури. В давньоєврейській апокаліптиці це Вавилон, «всесвітня блудниця». У Йоана Богослова так само не раз згадується Вавилон як «блудниця велика», Вавилон, який «вином шаленства розпусти своєї напоїв усі народи» (Одкр. 18, 2; також: 14, 8), тільки це вже не той, історичний Вавилон, що йому слали свої прокляття євреї, тут за цим іменем, що стало узагальненим, криється новий Вавилон, сучасний для автора Одкровення, Вавилон-Рим. Пізніше в Гоголя головний ворог-Вавилон – Європа, зокрема Париж, у Шевченка – Петербург, у Буніна – большевицька революція, у Винниченка – Москва, ВКП (б), у В.Астаф'єва – тоталітарна система, сталінщина, в Ліни Костенко – глобальний «сюрреалістичний Вавилон сучасного світу»¹¹, ця апокаліптична прірва, що загрожує остаточно поглинути (якщо вже не поглинула) Україну...

У Барчиному «Жовтому князі» аналог Вавилону – Город, Столиця, що несе загибель українському селу, хліборобові, в якого «хлібохапи» відбирають вирощений ним хліб. Столиця з її партократами, що купаються в ситості й добробуті, із советськими чиновниками, з «розподільниками» та «Торгсінами». Що це – Київ? Почасти, може, й так, хоча прямо його не названо. Натомість названо Москву – дарма

¹¹ Костенко Ліна: «Я повертаюся. Я вже не буду стояти осторонь [Електронний ресурс]. – <http://tyzhden.ua/culture/5934>

що голодним, пограбованим українським селянам шляху туди немає ...

Так, у філіппіках В.Барки, спрямованих проти сталінського режиму, зчаста звучить нота образи та відвертої неприязні до Москви, яка є для нього сучасним Вавилоном. Адже саме звідти надходять диявольські розпорядження «генсека» – Жовтого князя. Звідти приходять на українську землю і розповідаються по ній отроходіни та подібні до нього «хлібохапи» та «хліботруси». Та й дехто крупніший, ніж отроходіни: вночі прибуває потяг, обтиканий сторожею, і все міське начальство чимдуж, підтюпцем біжить на вокзал – «головні їдуть – з Москви!» (на пам'ять приходять мандельштамівське: «сброд тонкошеих вождей»). Це туди – подекують між собою сільські дядьки – український хліб тягнуть, прямо в Москву. Й накази тримати в облозі кожне село, поки весь хліб не виберуть до останньої зернинки, встановити охоронні пости між Росією та Україною, щоб жоден голодний не прорвався, – такі накази все з тієї ж таки Москви...

Тут політкоректний автор статті зупиняє сам себе: а чи треба про це?.. Чи не краще ухилитися, промовчати, оминати ті місця Барчиного роману, які не тільки викличуть (і то не лише в Росії, а й «на нашій славній Україні») вибух обурення в найпалкіших охоронителів того страшида, що вони його оголошують «історичною правдою», та головно – болючі й дражливі (як не зрозуміти!) для свідомості й серця звичайного російського читача. Тим більше, що голод у ті давні роки справді-таки відчув на собі й російський селянин – хіба не так?

Так-то воно так, тільки ж голод і голодомор – речі аж надто різні. Та й хто і що, спитаймо, заважає комусь із російських письменників сказати про страждання свого народу з такою ж пронизливою, безкомпромісною правдою, з якою це зробив В.Барка. Тож з умовчанням не виходить...

Але при цьому ось що є засадничо важливим: жодного гіркого, поготів образливого слова на адресу російського народу, російської людини в романі В.Барки не знайде найприскіпливіший «захисник» Москви; остання присутня не в первісному своєму значенні, а як символ, знак, своєрідний «псевдонім» злої советсько-імперської волі й сили, місто, яке Історія не пожаліла, призначивши йому малоповажану роль центру тоталітарної, антилюдяної системи. І репрезентують цю «Москву» не тільки росіяни Молотов і Постішев, а й «кремлівський горець» Джугашвілі і єврей Каганович, не тільки тисячі отроходіних, а й доста численні автори «землячки» – співучасники злочинів проти свого народу.

І ще одне, може, найголовніше треба сказати. Наскільки справедливими є тяжкі докори В.Барки на адресу Москви – нехай розсудять час, історія, найвірніше ж Бог. Та як хотілося б, щоб і сьогоднішній вдумливий, совісний російський читач, звільнившись нарешті (ох, як це, виявляється, нелегко!) від прищепленого йому синдрому «старшого брата», спробував би подумки поставити себе на місце кого-небудь із

мешканців українського села Кленоточі, того ж Максима Катранника, приміром. Щоб відповів собі самому, чи багато правди він знає про ту – аж ніяк не гоголівську – українську ніч 33-го... І щоб не випустив він у своє серце нічого дрібного, не гідного людини, а тільки співжаль і співчуття, тільки милосердя – нехай і запізнілі... Річ ясна, його, російського читача, сприйняття проблеми не могло не бути заторкнuto «революційно-демократичним» позитивізмом, вірусом облудної «доцільності», не кажучи вже про десятиліття атеїстичного опромінювання. Та все ж таки, все ж таки: адже були в його літературі й не могли не залишити сліду в його ментальності пізні Пушкін і Гоголь, були Тютчев, Толстой, Соловйов, Чехов, російський символізм, релігійна думка порубіжжя століть, зовсім поруч із днем сьогоднішнім були Пастернак, Пришвін, Шаламов, Астаф'єв, нарешті, християнські мотиви в російській прозі постсоветського часу. Віриться, що все це не могло, не повинно було пройти даремно, розвіятися у простороні, не заторкнути душу російської людини.

* * *

Хоч якою страхітливою та безпросвітною є відтворена В.Баркою картина «голодоморного апокаліпсису», хоч які сильні збуджені цією картиною почуття жаху та безнадії, увінчують його роман усетаки не вони, увінчує месіанський мотив надії на спасіння, віри в тріумф Того, Кого в Апокаліпсисі названо «Тим, Хто сидить на престолі».

Для В.Барки, бачиться, одного з найрелігійніших, в істинному сенсі духовних українських письменників після Григорія Сковороди (перед цим легендарним мандрівним «старчиком» він, як сам визнавав в «Автобіографії», «благоговів», протягом усього життя вважав себе «цілковитим сквородинцем» [7; 18]¹²), ідею Спасіння втілено в Церкві¹³. «Тільки

¹² Проблема «Барка – Сковорода» становить великий літературно-історичний та культурологічний інтерес і є вельми важливою для осягнення в історичному аспекті релігійного складника української літературної свідомості, вона заслуговує, ба, потребує спеціального вивчення, причім у всій своїй складності, тобто під кутом зору як безсумнівної духовної близькості обох письменників-мисленників, так і присутніх відмінностей між ними в деяких пунктах.

¹³ Це якраз один із зойно згаданих пунктів розходження його зі Сковородою. Ставлення цього останнього (до речі, й ще одного Барчиного кумира – Шевченка) до Церкви як до земного інституту було далеко стриманішим, не кажучи вже про чернецтво, перспективу прийняття якого Сковорода для себе рішуче й притому в досить різкій формі відкинув раз і назавжди. Барка ж, навпаки, ідею чернецтва сприймав як не тільки прийнятну, а й близьку для себе (перегукуючись у цьому радше з пізнім Гоголем, ніж зі Сковородою), він багато думав про це в п'ятдесятилітньому віці, на самому початку роботи над «Жовтим князем» (1958) обрав пожиттєвий статус «білого ченця» – вірянину-християнина, котрий відійшов від мирської суєти, але зостався в миру, щоб, його словами, цілком присвятити свою літературну діяльність «справі відновлення образу Христа Спасителя в українській літературі як духовного ідеалу і морального зцілення народу нашого» [цит. за: 10; 8].

вкріплені серцем до Церкви, – каже Максимові Катраннику згадуваний уже брат Прокіп, – врятуються з прірви... Церкві дано силу – зібрати всіх добрих, в останні часи спасіння».

Під цим оглядом осібної, константної функції набуває парадигмальний для роману мотив церковної чаші, який корелює із символікою Апокаліпсису на двох семантичних рівнях. Блюзнірська «охота» Отроходіна та його команди за дорогоцінною чашею із сільського храму (всього лишень один із багатьох епізодів фронтального наступу Жовтого князя на Церкву – останню цитаделю народу, що гине), – цей сюжет з першого тому асоціюється з мотивом семи апокаліптичних чаш (Одкр. 15, 7; 16, 1–18), які несуть гнів Господа, його невідворотні кари на голови злочинних прислужників Антихриста: «Почув я голос великий із храму, що говорив до семи ангелів: Ідіть і вилийте на землю сім чаш обурення Божого» (Одкр. 16, 1). А у фіналі – спочатку в фіналі першого тому, потім і другого, тобто роману в цілому, – чаша, чудом збережена і надійно схована Максимом Катранником та його односельцями, перетворюється на Чашу, набуває значення символу нездоланної небесної сили Христової Церкви. Максимів син, молодий Андрій Катранник, єдиний, хто вижив із великої родини, перед тим, як полишити рідне згарище, перевіряє сховище, де закопано церковну чашу. А коли озирнувся, йдучи, побачив: «...Там, над скарбним місцем, підводилося полум'я: з такою великою і променистою сполукою ясминної просвітлості, пурпуру, крові, сліпучого горіння, ніби там могутності ненашого життя стали і підносять коштовність, відкрити з глибини землі. Палахкотливий стовб, що розкидав свічення, мов грозовиці, на всі напрямки в небозвід прибрав образ чаші, що сховали її селяни в чорнозем і нікому не відкрили її таємниці, страшно помираючи одні за одними в приреченому колі.

Здається, над ними, з нетлінною і непоборимою силою, сходить вона: навіки принести порятунок».

Чи суголосний такий фінал роману картині світу в Апокаліпсисі, де безроздільно домінує тотальність катастрофізму? Відповім запитанням на запитання: а чи справді домінує і то безроздільно?

Стало традицією (мабуть, така вже природа нашої психіки), що в Одкровенні св. Йоана Богослова ми передовсім відчитуємо мотив кари та смерті, пророцтво про масову загибель людей, усього людства, про Страшний суд і близький кінець світу. Саме слово «Апокаліпсис» (грец. Ἀποκάλυψις – одкровення) набуло в нас відмінного від первісного, метафоричного сенсу – як знак, сливе синонім вселенського жаху, безнадії, глобальної катастрофи. А проте, слушно зазначив свого часу один вдумливий автор, Апокаліпсис цим не вичерпується, він іще несе звістку про можливе Спасіння, яке залежить як від пришествия Месії, так і від самої людини, від сили її глибини її Віри¹⁴.

¹⁴ На цю думку Юрія Карякіна (передану тут, щоправда, по пам'яті, можливо, словесно не вповні точно, але за змістом цілком адекватно) автор статті свого часу вже посилався [див.: 3], однак, їй-право, є випадки, коли в повторенні немає гріха... Свій, суто літературний, аспект у тій самій проблемі (чи несе Апокаліпсис поряд з катастрофічними пророцтвами також і «благу звістку», небесне Світло, надію на Спасіння?) акцентує Т.Гундорова в тих творах української літератури останніх десятиліть, які вона залічує до «чорнобильської бібліотеки» та «післячорнобильського» українського літературного постмодерну. «В апокаліптичному за природою дискурсі... – пише вона, зокрема, у зв'язку з романом Є.Пашковського «Щоденний жезл», – наратор ототожнює себе з пророком, а його зброєю стає слово-жезл...». І далі: «За Держидою, дискурс такого типу потрапляє як дискурс апокаліптичний, що поєднує свідчення проти інших і особисті зізнання, попередження та перестороги, щоб запобігти Останньому судному дневі й урятувати світ» [9; 154].

Література

1. А в е р и н ц е в С. Апокаліптическая литература [Електронний ресурс] / С.Аверинцев. – <http://febweb.ru/feb/ivl/vl1/vl1-3002.htm>
2. А в е р и н ц е в С. Софія – Логос : [словник] / С.Аверинцев. – К., 1999.
3. Б а р а б а ш Ю. Украинская ночь 33-го... / Ю.Барабаш // Лит. газета. – 1992. – 8 апр.
4. Б а р а б а ш Ю. Трикирій Василя Барки / Ю.Барабаш // Сучасність. – 1998. – Ч. 7–8.
5. Б а р к а В. Вершник неба. Есеї / В.Барка. – Нью-Йорк, 1965. Святе Письмо Старого і Нового Завіту. – Рим, 1963.
6. Б а р к а В. Жовтий князь / В.Барка. – К., 1991.
7. Б а р к а В. Жовтий князь / В.Барка. – Нью-Йорк; Харків, 2008. – Т. 1–2.
8. В і р н и й М. Портрет поета / М.Вірний. – Рівне, 1998.
9. Г у н д о р о в а Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т.Гундорова. – К., 2005.
10. Ж у л и н с ь к и й М. Високий світоч Віри (Голодомори в Україні та роман Василя Барки «Жовтий князь») / М.Жулинський. – К., 2003.
11. М о в ч а н Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Р.Мовчан. – К., 2008.
12. Поза традиції: Антологія української модерної поезії в діяспорі. – Київ; Торонто; Едмонтон; Оттава, 1993.
13. П о л т а в а Л. «Жовтий князь» / Л.Полтава // Свобода. – Нью-Джерсі. – 1967. – 19 груд.
14. П л ю щ Л. Роман о масовом голоде на Украине (перевод из газеты «Ле Монд» / Л.Плющ // Русская мысль. – Париж. – 1981. – 1 сент.
15. Святе Письмо Старого і Нового Завіту. – Рим, 1963.
16. С к о р и н а Л. Література та літературознавство української діаспори : [курс лекцій] / Л.Скорина. – Черкаси, 2005.
17. С у л и м а М. Найбільша національна катастрофа України / М.Сулима // Новий шлях. – Канада. – 1982. – 11 груд.
18. Ф е с е н к о Т. Василь Барка. Жёлтый князь / Т.Фесенко // Новый журнал. – Нью-Йорк. – 1964. – Кн. 75.
19. Ш т у л ь К. «Жовтий князь» Василя Барки / К.Штуль // Українське слово. – Париж. – 1981. – 12 лип.