

**ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЬОХАРТ ДІАНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 821.161.2(81)-1Вовк.09:27

ДИСЕРТАЦІЯ


**САКРАЛЬНИЙ ДИСКУРС
ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІРИ ВОВК**

035 – Філологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

 Д. О. Льохарт

Науковий керівник – **Антофійчук Володимир Іванович**, доктор філологічних наук, професор

Чернівці – 2023

АНОТАЦІЯ

Льохарт Д. О. Сакральний дискурс поетичної творчості Віри Вовк. –
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 – Філологія. – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Чернівці, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню категорії *sacrum* (сакрального) у художньому світі поезії Віри Вовк. Детального аналізу питання художнього освоєння тем, мотивів та образів поетичного доробку Віри Вовк у контексті релігійного та міфологічно-ритуального світобачення та категорії сакрального досі не було створено.

Рецепція творчого доробку Віри Вовк різноаспектна: аналіз творчості авторки в контексті Нью-Йоркської групи (О. Астаф'єв, М. Ревакович), з'ясування змістових та жанрово-стильових особливостей прози (Ю. Григорчук, В. Державина, Н. Козіна, Б. Рубчак, М. Р. Стех, Вал. Шевчук). Варто згадати праці, присвячені особливостям міфопоетики та неоміфологізму Віри Вовк (Б. Рубчак, О. Смольницька, З. Чирук), питанню інтерсеміотичності (І. Жодані), часопросторовій образності (Т. Остапчук, М. Ковінько). Неабияке значення для нашої роботи становлять дослідження, присвячені рецепції релігійних мотивів, образів, символів у творчості письменниці (Ю. Григорчук, Н. Грицик, Т. Карабович, Б. Рубчак, О. Степаненко, О. Смольницька). Ґрунтовний аналіз прозового доробку Віри Вовк крізь призму сакрального здійснила Юлія Григорчук, яка захистила кандидатську дисертацію з цієї проблеми та видала монографію «Проза Віри Вовк: виміри сакрального». Попри те, що окремі аспекти трансформації релігійних мотивів у творчості письменниці, зокрема і, частково, поезії уже проаналізовані зазначеними дослідниками, інтерпретація сакрального в поетичному доробку Віри Вовк досі не отримала належної наукової рецепції, що актуалізує перспективність наукових студій у цьому напрямі, оскільки сакральний і, зокрема, біблійно-християнський дискурс потужно розгортається в ліриці письменниці через створення достатньо

цілісного художнього освоєння категорії *sacrum* – як через християнські образи, крізь призму релігійної символіки, так і мистецького зображення релігійних тем, образів, мотивів, алюзій інших релігійних парадигм – від античного пантеону богів і міфологічних героїв до поганських дохристиянських світоуявлень та вірувань мешканців Латинської Америки.

Важливим видається з'ясування мистецького відображення і поєднання релігійного та міфо-ритуального світовідчужень, християнського та язичницького світоглядів у поезії Віри Вовк, які надають нові сенси традиційним сюжетам, образам і мотивам її поетичного світу. Не менш важливими бачиться з'ясування відповідності тенденціям розвитку художнього мислення та засобів релігійного світовідображення поетеси тенденціям релігійної поезії в українському та світовому літературному процесі другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

У першому розділі дисертації йдеться про те, що визначальним чинником життєвої і творчої позиції Віри Вовк є релігійний світогляд. Життєпис письменниці, її оточення (дитинство на Гуцульщині, навчання у Дрездені та у Тюбінгенському університеті, еміграція до Бразилії) – мали безсумнівний вплив на формування її релігійного світогляду. Тому мультикультурний акцент її творів, широта поглядів та ідей бачаться особливим надбанням українського письменства, а, беручи ширше, й української культури загалом. Цей сплав релігійних і культурних традицій двох континентів в її творчості, – зокрема поетичній (включаючи й драматургію як частину її поетичного доробку) є субстратом, на якому ґрунтуються прояви сакрального в її як прозовій, так і поетичній та драматичній творчості.

Водночас її національне закорінення в гуцульські традиції, продовження традицій міфологічно-ритуального світоуявлення, творить неповторний сплав її ідіосинкретичного поетичного світопредставлення. Для її художнього світу характерна синтеза християнських образів і символів із персонажами з інших релігій, поєднання міфо-ритуального та релігійного світобачення.

Віру Вовк можна назвати поетесою не просто християнською, а (в найширшому розумінні) релігійною, оскільки в її творчій палітрі сакральне має не тільки християнське вираження, а й інших релігій. Її світосприймання й пантеїстичне, де пантеїзм нерозлучний із християнством.

У другому розділі роботи розглянуто жанрові особливості літературної молитви та її жанрові модифікації. Наголошується, що народження і становлення літературної молитви та інших «жанрів містичної літератури» (Ігор Качуровський) в українському письменстві приходить із прийняттям християнства. Це пов'язано, очевидно, із широкими можливостями гібридизації на цьому жанровому полі. Багато з українських поетичних молитов пов'язані з жанрами християнської літургії – псалмом, гімном, ектенією. Літературні молитви можна розглядати у різних модифікаціях, зокрема у медитативній і містичній. Деякі з літературних творів із назвою «молитва», що частково втратили свій містичний субстрат, сприймаються як виклад певних прохань і побажань ліричного героя.

У творчості Віри Вовк поезії-молитви – це акт комунікації із сакральним, із Богом. Це спілкування реалізується у різних жанрово-тематичних різновидах: молитві-возвеличенні, молитві-проханні, молитві-клопотанні за інших, молитві-рефлексії, молитві-медитації, молитві-подяці, молитві-сповіді та ін. Поетеса звертається у молитвах, які функціонують у її творчості в силовому полі, до барокових стильових засобів і модерністичної поетики, містичного семіотико-семантичного забарвлення медитативних роздумів, філософських узагальнень.

Дослідження структури жанрової системи молитовної поезії Віри Вовк дає змогу продемонструвати індивідуально-авторські особливості її молитов. Жанрово вона посідає достатньо вагоме місце в творчості поетеси. Змістово найбільше літературних молитов Віри Вовк, що належать до молитов-прохань; вони є украй індивідуальними й особистісними. Авторка не стилізує канонічних молитов, а творить власні ідіомолитовні тексти.

У цьому розділі також доведено, що у молитовному дискурсі поетеси домінують не лише особисті переживання. У них передано національний біль,

трагедію буття українського народу і в Україні, й на інших континентах. Одним із важливих адресатів її молитовних звертань є також Україна. Задекларовано також, що центральним образом молитовного дискурсу поетеси є Мати Божа. Особливе місце у молитовній поетосфері Віри Вовк, власне, посідають молитви, звернені до Богородиці.

Третій розділ дисертації присвячено дослідженню представлення в поетосфері Віри Вовк особливої художньої концепції Універсуму, мистецької візії космічної світобудови, розгляду творчого використання нею образної системи Біблії (зокрема жіночих образів), взаємовираження сакрального та мистецтва.

Поетичний світ Віри Вовк наповнений біблійною символікою. Поетеса творить особливі наративні моделі та інтерпретації Святого Письма. Продемонстровано, що образна система Святого Письма, роздуми про її аксіологічне наповнення, її вплив на євангельську історію, на розуміння людиною свого місця у світі є визначальними в образній системі її художнього світу. Авторка використовує мотиви, образи, алюзії Старого та Нового Заповітів, щоб розкрити проблеми буття людства та окремої людської екзистенції, розгорнути аксіологічну парадигму євангельських історій і, водночас, поєднати їх із українською культурно-історичною проблематикою, національним контекстом.

Доведено, що поетична творчість Віри Вовк становить демонстрацію того, що красне письменство виступає одним із способів пізнання світу, художньою реалізацією крізь призму людських почуттів і переживань поетичного світобачення. Мистецькі практики поетичного світу поетеси демонструють найрізноманітніші форми освоєння категорії *sacrum*. Сакральне проявляється через «релігійно марковані концепти» (І. Набитович), що набувають у художньому світі мисткині певних форм образів, символів, вираження почуттів. Важливе місце у її поетосфері посідає концепція Універсуму, всезагальної світобудови. У її концепції художнього макрокосмосу буття є важлива сакрохронотопна мить – мікрокосмос власної екзистенції

поетеси у світі, високий трагізм її сучасності, випробування, які випали на долю людства – усе те, що передано в її поетичній творчості.

Важливим виявом категорії сакрального в поетичному світі Віри Вовк є мистецтво. Сакральне в її віршах проявляється не тільки в українській національній традиції чи у християнській перспективі, а й у міфологічно-ритуальних образах, концептах та концепціях інших релігійних традицій. Твори мистецтва, архітектури, малярства, краса природи у її поезії – усе стає художніми об'єктами, пов'язаними із світом сакрального, проявами мистецтва-як-сакрального.

Результати дослідження засвідчують, що Віра Вовк у своїй поетичній спадщині створила й особливу художню візію Всесвіту, представивши особливу поетологічну космічну концепцію світобудови – макрокосмосу буття та мікркосмосу людської екзистенції. Ця мистецько-філософська структура її художнього світу украй багатопланова, вона поєднує у собі й особливий мистецький макрокосмос Усесвіту з розсипом галактик, чорних дір, зірок і світла від нього, й особливий мікркосмос власної душі. При цьому її мікркосмос не стає вираженням лише її власного духовного і духового світу, а водночас і Людини загалом, і української людини зокрема.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше здійснено комплексне й цілісне дослідження своєрідності трансформації категорії сакрального в поезії Віри Вовк, представлено цілісну концепцію художнього бачення світу крізь призму художнього представлення її у взаємодії сакрального та профанного, священного та мирського; розглянуто релігійні мотиви, біблійно-християнські образи та символіку у поетичному доробку мисткині; уперше досліджено жанр молитви у творчості поетеси, з'ясовано своєрідність поетичного осмислення образу Марії Богородиці Вірою Вовк; продемонстровано, як у художньому світі поетеси реалізовано представлення взаємозв'язків та взаємовпливів сакрального та мистецтва; сформульовано особливості художнього виявлення сакрального Універсуму, макро- та мікркосмосу людського буття та індивідуальної екзистенції в художній

концепції поетеси. З'ясовано значущість впливу новаторства письменниці на розвиток українського літературного процесу.

Встановлено, що християнський світогляд поетеси детермінує особливе художнє представлення Універсуму. У її художньому світі поєднується намагання представити й космогонічні катаклізми, зіткнення космічних світів, і пошук місця людини у цьому сакралізованому Всесвіті. Таким чином у поетичному світі Віри Вовк відбувається взаємопроникнення й взаємозбагачення. Показано, що важливим виявом категорії сакрального у поетичному світі Віри Вовк є мистецтво.

Доведено, що поетичний світ Віри Вовк можна розглядати як певну художню матрицю, яка пронизана сакральними образами, темами й мотивами, що ґрунтована на християнському світогляді й світовідчужанні поетеси. Вона створила особливий поетологічний художній замисел Універсуму, мистецьку візію космічної світобудови – макрокосмосу буття людства (а, зокрема, – українського народу) та мікрокосмосу людської екзистенції – власної людської душі – як виразника душі української людини.

Практична цінність дисертації полягає у можливості використання її основних положень у навчальному процесі: для підготовки студентів до семінарських і практичних занять, під час написання курсових, дипломних і магістерських робіт з історії української літератури та теорії літератури, а також у процесі досліджень над детермінантами світоглядної парадигми та жанрово-поетикальної майстерності Віри Вовк.

Ключові слова: категорія сакрального, релігійність, Біблія, молитовна інтенція, літературна молитва, міфологічно-ритуальне світобачення, поезія, драма, образ, символ, національна ідентичність, макрокосмос, мікрокосмос, поетика, модернізм.

ABSTRACT

Lokhart D. O. The Sacred Discourse of the Poetic Work of Vira Vovk. – Qualification scientific work on the rights of typescript.

The thesis for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 035 – Philology – Yuriy Fedkovych National University, Chernivtsi, 2023.

The dissertation is dedicated to the study of the category *sacrum* (the sacred) in the artistic world of Vira Vovk's poetry. A detailed analysis of the issue of artistic mastering of themes, motifs and images of Vira Vovk's poetic work in the context of religious and mythological-ritual worldview and the category of the sacred has not yet been created.

The reception of Vira Vovk's creative work is diverse: analysis of the author's work in the context of the New York group (O. Astafyev, M. Revakovich), clarification of the content and genre-stylistic features of the prose (Yu. Hryhorchuk, V. Derzhavyn, N. Kozina, B. Rubchak, M. R. Stech, Val. Shevchuk). It is worth mentioning works devoted to the features of mythopoetics and neo-mythologism of Vira Vovk (B. Rubchak, O. Smolnytska, Z. Chiruk), the issue of intersemiotics (I. Zhodani), spatio-temporal imagery (T. Ostapchuk, M. Kovinko). Research devoted to the reception of religious motifs, images, and symbols in the work of the writer (Yu. Hryhorchuk, N. Hrytsyk, T. Karabovich, B. Rubchak, O. Stepanenko, O. Smolnytska) is of considerable importance for our work. A thorough analysis of Vira Vovk's prose works through the prism of the sacred was carried out by Yu. Hryhorchuk, who defended her PhD thesis on this problem and published the monograph «Vira Vovk's Prose: Dimensions of the Sacred». Despite the fact that certain aspects of the transformation of religious motives in the writer's work, in particular and, in part, poetry, have already been analyzed by the mentioned researchers, the interpretation of the sacred in the poetic works of Vira Vovk has not yet received proper scientific reception, which actualizes the perspective of scientific studies in this direction, since the sacred and, in particular, the biblical-Christian discourse powerfully unfolds in the writer's lyrics through the creation of a

sufficiently integrated artistic development of the sacrum category – both through Christian images, through the prism of religious symbolism, and through the artistic depiction of religious themes, images, motifs, allusions to other religious paradigms – from the ancient pantheon gods and mythological heroes to the pagan pre-Christian worldviews and beliefs of the inhabitants of Latin America.

It is important to find out the artistic reflection and combination of religious and mytho-ritual worldviews, Christian and pagan worldviews in Vira Vovk's poetry, which give new meanings to traditional plots, images and motifs of her poetic world. Equally important is the clarification of the correspondence between the trends in the development of the poet's artistic thinking and the means of the religious representation of the poet to the trends of religious poetry in the Ukrainian and world literary process of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries.

In the first chapter of the dissertation, it is said that the determining factor of Vira Vovk's life and creative position is her religious worldview. The biography of the writer, her environment (childhood in the Hutsul Region, studies in Dresden and the University of Tübingen, emigration to Brazil) had an undoubted influence on the formation of her religious outlook. Therefore, the multicultural accent of her works, the breadth of views and ideas are seen as special assets of Ukrainian literature, and, taken more broadly, of Ukrainian culture in general. This fusion of religious and cultural traditions of two continents in her work, particularly poetic (including drama, which is part of her poetic work) is the substrate on which manifestations of the sacred in her prose, poetic and dramatic work are based.

At the same time, its national rooting in Hutsul traditions, the continuation of the traditions of mythological and ritual worldview, creates a unique fusion of its idiosyncratic poetic worldview. Her artistic world is characterized by the synthesis of Christian images and symbols with characters from other religions, a combination of mytho-ritual and religious worldviews.

Vira Vovk can be called a poet not just Christian, but religious (in the broadest sense), since in her creative palette the sacred has not only Christian expression, but

also other religions. Her worldview is also pantheistic, where pantheism is inseparable from Christianity.

The second chapter of the work examines the genre features of the literary prayer and its genre modifications. It is emphasized that the birth and formation of literary prayer and other «genres of mystical literature» (I. Kachurovskyi) in Ukrainian literature comes with the adoption of Christianity. This is due, obviously, to the wide possibilities of hybridization in this genre field. Many of the Ukrainian poetic prayers are related to the genres of Christian liturgy – psalm, hymn and litany. Literary prayers can be considered in various modifications, including meditative and mystical. Some of the literary works with the title «prayer» have partially lost their mystical substratum, and are an exposition of certain requests and wishes of the lyrical hero.

In the work of Vira Vovk, poetry-prayer is an act of communication with the sacred, with God. This communication is realized in different genre-thematic varieties: prayer-exaltation, prayer-request, prayer-request for others, prayer-reflection, prayer-meditation, prayer-thanksgiving, prayer-confession, etc. In the prayers that function in her work in the force field, the poet turns to baroque stylistic devices and modernist poetics, mystical semiotic-semantic coloring of meditative thoughts, philosophical generalizations.

Studying the structure of the genre system of the prayer poetry of Vira Vovk makes it possible to demonstrate the individual and authorial features of her prayers. In terms of genre, it occupies a fairly important place in her work. In terms of content, the most literary prayers of Vira Vovk are prayers-requests; they are extremely individual and personal. The author does not stylize canonical prayers; she creates her own idiomatic prayer texts. This chapter also shows that the poets' prayer discourse is not only dominated by personal experiences. They have conveyed the national pain, the tragedy of the existence of the Ukrainian people both in Ukraine and on other continents. One of the important addressees of her prayer appeals is Ukraine. It is also declared that the central image of the poet's prayer discourse is the

Mother of God. A special place in the prayer poetosphere of Mystkin is actually occupied by prayers addressed to the Mother of God.

The third chapter of the dissertation is devoted to the study of the presentation in the poetosphere of Vira Vovk of a special artistic concept of the Universe, an artistic vision of the cosmic universe, consideration of her creative use of the figurative system of the Bible (in particular, female images), mutual expression of the sacred and art.

The poetic world of Vira Vovk is filled with biblical symbolism. The poet creates special narratives and interpretations of the model of the Holy Scriptures. It is demonstrated that the figurative system of the Holy Scriptures, reflections on its axiological content, its influence on the Gospel story, on a person's understanding of his place in the world are decisive in the figurative system of his artistic world. The author uses motifs, images, allusions of the Old and New Testaments to reveal the problems of humanity and individual human existence, to develop the axiological paradigm of the Gospel stories and, at the same time, to combine them with Ukrainian cultural and historical issues, the national context.

It has been proven that the poetic work of Vira Vovk is a demonstration that beautiful writing is one of the ways of knowing the world, an artistic realization through the prism of human feelings and experiences of a poetic worldview. The artistic practices of Vira Vovk's poetic world demonstrate the most diverse forms of development of the sacrum category. The sacred is manifested through «religiously marked concepts» (I. Nabytovych), which acquire certain forms of images, symbols, and expressions of feelings in the artistic world of the artist. An important place in her poetosphere is occupied by the concept of the Universe, the universal world structure. In her concept of the artistic macrocosm of existence, there is an important sacrochronotopic moment – a microcosm of the poetess's own existence in the world, the high tragedy of her modernity, the trials that befell humanity – all that is conveyed in her poetic work.

Art is an important manifestation of the sacred category in Vira Vovk's poetic world. The sacred in her poems is manifested not only in the Ukrainian national

tradition or in the Christian perspective, but also in mythological and ritual images, concepts and concepts of other religious traditions. Works of art, architecture, paintings, the beauty of nature in her poetry – everything becomes artistic objects connected with the world of the sacred, manifestations of art-*as*-sacred.

The results of the research prove that Vira Vovk in her poetic heritage also created a special artistic vision of the universe, presenting a special poetic cosmic concept of the universe – the macrocosm of being and the microcosm of human existence. This artistic and philosophical structure of her artistic world is extremely multifaceted, it combines both the special artistic macrocosm of the Universe with the scattering of galaxies, black holes, stars and light from it, and the special microcosm of her own soul. At the same time, her microcosm does not become an expression of only her own spiritual and spiritual world, but at the same time of Humanity in general, and of Ukrainian people in particular.

The scientific novelty of the dissertation lies in the fact that it is the first time to carry out a comprehensive and integral study of the originality of the transformation of the category of the sacred in the poetry of Vira Vovk, to present a holistic concept of the artistic vision of the world through the prism of its artistic representation in the interaction of the sacred and the profane, the sacred and the mundane; religious motifs, biblical-Christian images and symbols in the poetic work of the artist are considered; for the first time, the genre of prayer in the work of the poetess was investigated, the originality of the poetic understanding of the image of the Virgin Mary by Vira Vovk was clarified; it is shown that even in the artistic world of the poetess, the representation of the interrelationships and mutual influences of the sacred and art is realized; the peculiarities of the artistic discovery of the sacred Universe, the macro- and microcosm of human existence and individual existence in the artistic concept of the poetess are formulated.

The significance of the influence of the writer's innovation on the development of the Ukrainian literary process has been clarified. It was established that the Christian worldview of the poetess determines a special artistic representation of the Universe. Her artistic world combines attempts to present cosmogonic cataclysms, the collision of cosmic worlds, and the search for a person's place in this sacralized universe. Thus, in the poetic world of Vira Vovk, mutual penetration and mutual

enrichment takes place. It is shown that art is an important manifestation of the sacred category in Vira Vovk's poetic world.

It is proved that the poetic world of Vira Vovk can be considered as a certain artistic matrix, which is permeated with sacred images, themes and motifs, which is based on the Christian worldview and worldview of the poetess. She created a special poetic and artistic conception of the Universe, an artistic vision of the cosmic universe – the macrocosm of the existence of humanity (and, in particular, the Ukrainian people) and the microcosm of human existence – one's own human soul – as an expression of the soul of the Ukrainian person. The practical value of the dissertation lies in the possibility of using its main provisions in the educational process: to prepare students for seminar and practical classes, during the writing of course, diploma and master's theses on the history of Ukrainian literature and literary theory, as well as in the process of research on the determinants of the worldview paradigm and genre and poetic mastery of Vira Vovk.

Key words: sacred category, religiosity, Bible, prayer intention, literary prayer, mythological-ritual worldview, poetry, drama, image, symbol, national identity, macrocosm, microcosm, poetics, modernism.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці у фахових виданнях України

1. Лъохарт Д.О. Сакральний макро- та мікрокосмос поетичного світу Віри Вовк. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород, 2022. Вип. 24. Т. 1. С. 200–208.
2. Лъохарт Д.О. Мистецтво-як-сасгум у поетичній творчості Віри Вовк. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія*. Одеса, 2022. № 57. С. 161–166.
3. Лъохарт Д. Своєрідність трансформації біблійних образів у поезії Віри Вовк. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2017. Вип. 71. С. 34–39.

4. Лъохарт Д. О. Своєрідність жанру молитви в поезії Віри Вовк. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія*. Одеса, 2017. №26. Том 1. С. 45–49.

Наукові праці апробаційного характеру

5. Лъохарт Д. Інтерпретація жіночих біблійних образів у поезії Віри Вовк. Філологія та лінгвістика у сучасному світі: тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції 28-29 серпня 2020 р. Класичний приватний університет. Запоріжжя: КПУ, 2020. С. 43–47.
6. Лъохарт Д. О. Біблійно-християнські аспекти творчості Віри Вовк у літературознавчій рецепції. *Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури: Міжнародна науково-практична конференція», 16-17 серпня 2019 р. Одеса : Південно-українська організація «Центр філологічних досліджень», 2019. С. 13–17.*
7. Лъохарт Д. О. Молитовний дискурс поезії Віри Вовк. *International research and practice conference „Modern philology: relevant issues and prospects of research” : Conference proceedings, October 20-21, 2017. С. 46-48.*
8. Лъохарт Д. О. Синтез язичницького і християнського світів у поезії Віри Вовк. *Михайло Івасюк – письменник, учений, педагог, громадянин (до 100-річчя від дня народження) / за ред. В. Антофійчука. Чернівці. 2017. С. 144–157.*

Додаткові публікації

9. Лъохарт Д. Образ Богородиці в художньо-мітологічній системі Віри Вовк. *Spheres of Culture*. Lublin : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklovska University in Lublin. Volume XVIII. 2019. P. 124–130.

ЗМІСТ

ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ХРИСТИЯНСЬКІ ПІДВАЛИНИ СВІТОГЛЯДУ ВІРИ ВОВК	
1.1. Категорія сакрального та біблійно-християнські аспекти творчості Віри Вовк: стан досліджень і рецепції	24
1.2. Біографічні чинники формування релігійного світогляду Віри Вовк.....	39
1.3. Синкретизм язичницького і християнського світів у творчості поетеси.....	51
Висновки до розділу 1	
РОЗДІЛ 2. МОЛИТОВНИЙ ДИСКУРС ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК	
2.1. Жанрові особливості теологічної та літературної молитви.....	78
2.2. Художні проєкції індивідуально-авторської молитви в поезії Віри Вовк...	89
2.3. Образ Богородиці як адресатки літературної молитви.....	108
Висновки до розділу 2	
РОЗДІЛ 3. САКРАЛЬНИЙ УНІВЕРСУМ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ	
3.1. Своєрідність трансформації біблійно-християнських образів і символів у поезії Віри Вовк.....	131
3.2. Мистецтво-як- <i>sacrum</i> у поетичній творчості.....	151
3.3. Сакральний макро- та мікрокосмос поетичного світу мисткині	166
Висновки до розділу 3	
ВИСНОВКИ	185
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190

ВСТУП

Актуальність теми та стан її наукової розробки. Системне осмислення українського літературного процесу ХХ століття неможливе без урахування творчості митців українського зарубіжжя. Помітне місце серед них посідає Віра Вовк (автонім Віра Лідія Катерина Селянська, 1926 – 2022) – видатна українська письменниця з Бразилії, літературознавиця, перекладачка, художниця, популяризаторка української літератури у Бразилії, лауреатка Національної премії України імені Тараса Шевченка (2008).

Історико-літературознавча актуальність задекларованої дисертаційної теми полягає у необхідності вивчення творчого доробку письменниці Віри Вовк, яка є важливим об'єктом дослідження, про що свідчить, зокрема, чимала кількість наукових розвідок, присвячених цьому питанню. Тим важливішим видається вивчення творчості Віри Вовк, котра як письменниця сформувалася за межами України. Це посилює враження від патріотичного звучання її творів, що пропагували українську культуру в Європі та в Америці. Тож цілком вмотивованими видаються слова Людмили Тарнашинської про те, що Віра Вовк – «окреме явище в українській літературі загалом і в еміграційній літературі – зокрема» [214, с. 5].

Соломія Павличко в праці «Дискурсі модернізму в українській літературі» зауважувала про творчість Віри Вовк у контексті Нью-Йоркської групи: вони «писали поезію інтелектуальну. Це була поезія вдумлива, сповнена підтекстів, алюзій, поезія з подвійним дном, хоча кожен вибирав і випробовував індивідуальні шляхи філософських та інтелектуальних пошуків» [170, с. 384]. А Володимир Моренець додає цитату з листа Богдана Рубчака до Богдана Бойчука від 25 вересня 1962 року: «...Ніхто з “шестидесятників” ще не досягнув навіть крихітки поетичної віртуозності (говорю не про теми, настрої, національний кольорит, а про віртуозність найголовніше в поезії) Васильківської, Андіївської чи (в образності) Віри

Вовк» [143, с. 68]. Ця образність поетеси має особливе закорінення в християнському світогляді, в сакральному світобаченні та світовідображенні.

Визначаючи місце Віри Вовк у Нью-Йоркській групі, Марія Ревакович наголошує: «Її поезія зосереджується на позитивних моментах людських взаємин і наголошує красу дружби, милосердя, любови й віри в Бога. Релігійні мотиви особливо сильні в творчості Віри Вовк і виразно контрастують зі скептичною, якщо не атеїстичною, настановою колег із групи, пропагованою ними під впливом екзистенціалізму. Проте було б помилкою не помічати її власної схильності до екзистенціальних постулатів» [176, с. 34].

Творчість Віри Вовк вражає глибиною ідейного наповнення та широтою кругозору (український і бразильський світи, міфологія і релігія, індуїзм, дохристиянські вірування і християнство). Проте тривалий час культурний доробок письменниці, який охоплює понад 100 видань (більше 70 збірок оригінальних творів та більше 50 – перекладних) був невідомий в Україні, й лише з початком 2000-х рр. твори Віри Вовк з'явилися у вітчизняних видавництвах.

Богдан Рубчак писав у рецензії на збірку «Меандри» про творче зростання Віри Вовк як поетеси. Вона «не належить до тих поетів, які з роками злізають (обережно несучи перед собою свою гідність) з вершин, блискавично здобутих карколомними пригодами молодости, або, з другого боку, до тих, хто намагається топтатися на вузьких площинах цих вершин, глухо повторюючи себе. Не належить вона до тих поетів, які дихавично квапляться за молодими, чимчикуючи “в ногу з добою”, себто міняючи стилі з збірки в збірку, щоб (крий Боже!) не стати майстром. Але, тією самою мірою, не належить вона й до тих, хто бажає себе “омайстровувати”, забронзувати себе в помпезній позі власного – і до кінця рукотворного – пам'ятника. Віра Вовк належить до тих щасливих поетів, що розвиваються спокійно, зосереджено, з інстинктивною впевненістю, послушні тільки внутрішньо відчутним закономірностям» [181, с. 32].

«Релігія, – наголошує Кліффорд Гірц, – це аж ніяк не сама лише метафізика. Для всіх народів форми, знаряддя й об'єкти поклоніння оточені

аурою глибокої моральної поважності. Святиня завжди несе в собі відчуття внутрішнього обов'язку: вона не лише надихає на відданість, а й вимагає її; вона не лише спонукає до духовної згоди, а й нав'язує емоційне зобов'язання [...]. Те, що виходить за межі мирського, неминуче призначене справляти далекосяжний вплив на спрямування людської поведінки. Ніколи не становлячи самої лише метафізики, релігія так само ніколи не є просто етикою. Джерелом її моральної життєвої сили вважається та вірність, із якою вона віддзеркалює докорінну природу реальності. Надзвичайно сильне примусове “повинен”, як видається, виростає з вичерпного фактичного “є”, й у такий спосіб релігія обґрунтовує найконкретніші вимоги до людських учинків у найзальніших контекстах людського буття» [63, с. 151]. Виходячи із таких міркувань, можна розглядати й сакральне в поетичній і драматургічній творчості Віри Вовк як широке явище мистецького зображення «форм, знарядь й об'єктів», і її стильові засоби й прийоми як «віддзеркалення докорінної природи реальності» людського буття у світі між *sacrum* та *profanum*.

Не менш значущою в культурно-історичному аспекті видається проблема релігійного світобачення письменниці. Воно виявляється здебільшого в підтекстових глибинах віршів, а зв'язок з Біблією має або прямий перегук, або алюзійний характер. З'ясування причин активного залучення в поетичні тексти сакральних образів та символів, розкриття їх естетичних функцій у поезії Віри Вовк допоможе охарактеризувати своєрідність манери письма, особливості її ідіостилю, стильових засобів вираження сакрального в її поетичному світовідображенні.

Увесь масив ліро-епічних творів і драматургії Віри Вовк потребує прочитання та інтерпретації в контексті розгляду їх крізь призму її релігійного світобачення та світовідображення, вимагає осмисленого введення до систематизованої картини літературного процесу в Україні ХХ ст. Релігійне світобачення Віри Вовк – як ціннісно-сміслова інтерсуб'єктивна система поглядів на релігію, на сакральне, на взаємні проникання *sacrum* та *profanum* виражена у її прозових художніх текстах і в поезії та драматургії.

Отже, *актуальність* дослідження зумовлена необхідністю системного, узагальнюючого наукового осмислення своєрідності трансформації категорії сакрального у поетичному доробку Віри Вовк.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича в межах комплексної наукової теми «Українська словесність Буковини та загальнонаціональний літературний процес від давнини до сучасності» (державний реєстраційний номер 1021U110150). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 13 від 27.12.2022 р.).

Мета дослідження полягає у здійсненні комплексного і систематизованого вивчення закономірностей та особливостей творчої інтерпретації і функціонування категорії сакрального у поетичних і драматичних текстах Віри Вовк у контексті історії розвитку української літератури ХХ ст.

Реалізація мети передбачає розв'язання низки *завдань*:

- дослідити ідейно-естетичні та світоглядні (насамперед релігійні) основи творчості Віри Вовк, особливості формування її літературної позиції, теоретично пояснити характер проявів категорії сакрального у її поетичній творчості;

- розглянути літературознавчу рецепцію біблійно-християнських аспектів творчості Віри Вовк;

- вивчити особливості і форми вираження у поетичній творчості Віри Вовк сакральних інтенцій, морально-духовних пошуків у контексті сучасної її доби;

- проаналізувати крізь призму релігійності особливості світобачення письменниці;

- з'ясувати особливості молитовної лірики Віри Вовк;

- визначити основні жанрово-тематичні модифікації поезій-молитов;

- висвітлити художню своєрідність інтерпретації біблійно-християнських образів та християнських символів у поезії письменниці;
- проаналізувати своєрідність синтезу християнського та язичницького світів поетеси;
- представити концепцію мистецтва-як-*sacrum*-у в її творчості;
- виявити особливості сакрального макро- та мікрокосмосу у поетичному світі мисткині.

Об'єкт дослідження – поетична творчість Віри Вовк, яка репрезентована систематизованим виданням «Поезії» (2000) та окремими збірками: «Маївка до Богородиці Коралів» (2004), «Ромен-зілля» (2007), «Зеніт» (2012), «Майдан» (2014), «Вогонь Купала» (2014), «Ораторія хвали» (2015), «Будова» (2015), «Курган» (2019), «Бердо» (2019), «Розарій для Святого Духа» (2020), «Розарій для Христа» (2020), «Останні пороги» (2020–2021), а також мемуари – книга «Спогади» (2003), «Мережа» (2011), проза – «Проза» (2000) у тій її частині, що пов'язана з використанням автобіографічних творів.

Предмет дослідження – художнє освоєння й представлення категорії сакрального в різних релігійних традиціях у поетичному доробку Віри Вовк, біблійно-християнська система образів і символів як основних структурних елементів художнього універсуму Віри Вовк; особливості художньої реалізації категорії *sacrum* в ідіостильовій палітрі мисткині.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці українських літературознавців (В. Антофійчук, Ю. Григорчук, Н. Грицик, Т. Карабович, О. Степаненко, І. Жодані, Т. Остапчук, О. Смольницька, З. Чирук, М. Ковінько) та українських і зарубіжних дослідників категорії сакрального, рецепції Біблії в поезії (В. Антофійчук, Ю. Григорчук, А. Нямцу, І. Набитович, І. Бетко, Е. Дюркгайм, М. Еліаде, К. Гірц та ін.).

Методи дослідження. Враховуючи мету і завдання дисертації, специфіку об'єкта і предмета дослідження, у нашій роботі застосовано низку загальнонаукових і вузькоспеціалізованих методів. Основу дослідження становить системний, комплексний підхід до вивчення духовної культури,

релігійних явищ, що відобразились у творах письменниці. Застосовано елементи герменевтичного (врахування авторської позиції при інтерпретації поетичних текстів), компаративістичного (аналіз поетичної творчості Віри Вовк у взаємозв'язку з іншими творами української письменниці, у яких є аналогічні інтерпретації сакральних, зокрема біблійних і християнських символів та образів, молитовних інтенцій), біографічного методу (для з'ясування становлення релігійного світогляду письменниці). У роботі використано також проблемно-історичний метод (у перспективі аналізу становлення й розвитку основних естетичних, теоретико-літературних ідей і підходів до художньої реалізації в поетичній творчості проявів категорії сакрального), генологічний (при висвітленні жанрових трансформацій літературної та теологічної молитви) та міфологічний (міфопоетичний) методологічний підхід, який спрямований на простеження особливостей міфу в художньому освоєнні конкретного письменника. Для виявлення специфіки поділу та класифікації поетичної спадщини поетеси в контексті проявів категорії *sacrum* та художньої реалізації образів, мотивів, алюзій Святого Письма застосовано системний метод. Використано історико-літературний і порівняльно-історичний методи, які допомагають простежити механізми відображення нового змісту в старих образах і формах, визначення ролі та межі міфу в процесі особистої творчості поетеси.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- уперше здійснено комплексне й цілісне дослідження своєрідності трансформації категорії сакрального в поезії Віри Вовк, представлено цілісну концепцію художнього бачення світу крізь призму художнього представлення її у взаємодії сакрального та профанного, священного та мирського;

- розглянуто релігійні мотиви, біблійно-християнські образи та символіку у поетичному доробку мисткині;

- уперше досліджено жанр молитви у творчості поетеси, з'ясовано своєрідність поетичного осмислення образу Марії Богородиці Вірою Вовк;

- показано, як у художньому світі поетеси реалізовано представлення взаємозв'язків та взаємовпливів сакрального та мистецтва;

- сформульовано особливості художнього представлення сакрального Універсуму, макро- та мікрокосмосу людського буття та індивідуальної екзистенції в художній концепції поетеси.

Теоретичне і практичне значення роботи. Результати дисертації можна використовувати для подальшої наукової розробки проблем художнього освоєння категорії сакрального в поетичній та драматичній творчості Віри Вовк, біблійно-християнських образів, мотивів, алюзій, а також аналізу розвитку жанру молитви в українській літературі ХХ століття.

Практична цінність дисертації полягає у можливості використання її положень у навчальному процесі для підготовки студентів до практичних та семінарських занять з історії української літератури, під час написання дисертаційних та кваліфікаційних робіт з історії української літератури. Результати дисертації можуть слугувати ґрунтовним матеріалом для підготовки цілісного дослідження про творчість Віри Вовк у контексті літературного процесу української еміграції другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Практична цінність роботи полягає у важливості одержаних результатів для подальшого наукового дослідження поезії та всього творчого доробку Віри Вовк, а також для осмислення категорії сакрального в українській літературі ХХ–ХХІ століть. Запропоноване дослідження може знайти практичне застосування в педагогічній практиці (лекційні курси, спецкурси, наукові семінари). Основні положення та результати роботи можуть бути враховані під час читання таких спецкурсів і спецсемінарів, як «Категорія сакрального в літературі та мистецтві», «Біблія і культура», «Біблія і українська література», при написанні наукових досліджень – наукових статей та дисертацій.

Особистий внесок дисертанта. Основні положення, оригінальні авторські ідеї, висновки належать її авторці. Викладені у дисертації і попередньо оприлюднені у наукових статтях та виголошені у доповідях спостереження є результатом самостійних наукових пошуків. Будь-які форми

використання досліджень інших науковців підтверджені посиланнями, що відображено у списку літератури. Усі друковані праці виконані без участі співавторів.

Апробація основних результатів дисертації відбулася у формі доповідей на 7 наукових та науково-практичних конференціях: одній всеукраїнській – «Актуальні питання сучасних гуманітарних наук», присвяченій 80-річчю професора Богдана Мельничука (Чернівці, 2017); шістьох міжнародних – «Cumunicare interculturală româno-ucraineană. Direcții și perspective» (Гура –Гуморлуй, 2017), «Михайло Івасюк – письменник, учений, педагог, громадянин (до 100-річчя від дня народження)» (Чернівці, 2017), «Modern philology: relevant issues and prospects of research»(Lublin, 2017), «Літературний процес на Буковині від початків до сьогодення», присвяченій 60-річчю утворення Чернівецької обласної організації Національної спілки письменників України (Чернівці, 2018), «Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури:» (Одеса, 2019), «Філологія та лінгвістика у сучасному світі» (Запоріжжя, 2020).

Публікації. Проблематику та основні положення дослідження викладено у 9 публікаціях, серед яких 4 – у фахових виданнях України, 4 – у матеріалах і тезах доповідей на наукових конференціях, 1 – додаткова публікація. Усі праці виконано самостійно, без участі співавторів. Публічну презентацію, обговорення та схвалення наукових результатів дисертації здійснено на засіданні кафедри української літератури філологічного факультету Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків і списку використаних джерел (251 позиції). Загальний обсяг роботи – 209 сторінок, із них 175 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ХРИСТИЯНСЬКІ ПІДВАЛИНИ СВІТОГЛЯДУ ВІРИ ВОВК

1.1. Категорія сакрального та біблійно-християнські аспекти творчості Віри Вовк: стан досліджень і рецепції

Категорія сакрального – одна із найфундаментальніших категорій буття, яка пронизує існування усіх людських цивілізацій і суспільств. На думку Ігоря Набитовича, *sacrum*, сакральне є однією з найважливіших основ людського існування, «квінтесенцією релігійного світовідчуття й буття *homo religiosus* – людини релігійної» [159, с. 29]. Сакральне є досвідом усіх релігій, вони без священного не могли б існувати.

Першим головні ознаки сакрального у співвідношенні до релігії виокремив Рудольф Отто. Він наголошував, що «пізнати щось як святе і визнати за святе означає, передусім, здійснити особливе оцінювання, яке *як take*, виступає тільки на обшарі релігії». Категорія *sacrum* не виникає з нічого іншого й як така містить у собі «особливий елемент, який виривається з-під того, що є раціональне» і є «*arretion ineffabile* (чимось невисловленим), оскільки є цілком недоступним поняттєвому окресленню» [159, с. 31].

Уже Рудольф Отто виокремлював основні ознаки сакрального: відчуття грізної таємниці, яка викликає «божественний страх», «панічний страх» (*tremendum*) і відчуття таємниці, *mysterium*.

Митрополит Іларіон наголошував, що «слово *святий* відоме всім слов'янським мовам, точніше воно – литовсько-слов'янське й має глибоке коріння: походить, можливо, з авестійського (зендського) *спенто*, індоевропейського *квентос*, латинського *sanctus*. Тобто в українській мові слово *святий* існувало ще задовго до християнства і до слов'ян прийшло може зі Сходу вже з релігійним значенням» [147, с. 235].

Ще до часів Античності існувало розуміння того, що поезія є одним із виражень сакрального, вона є іншою, ніж профанне, світське. Горацій у «Посланні до Пізонів» («Про мистецтво поезії»), власне, означив це відчуття

сакральності поезії: Орфей «уперше людей лісових від убивства й кривавої їжі [...] відстрашив»; Амфіон, «будуючи мури фіванські», «голосом ліри й молитвою-піснею брили камінні / Клав на потрібні місця»: «...І в тім була мудрість прадавня, / Щоб розрізняти загальне й приватне, священне і світське» [65, с. 223].

Олександр Потебня зауважував, що «слово тільки тому є орган думки і неодмінною умовою всього пізнішого розвитку розуміння світу і себе, що спочатку є символ, ідеал і має всі ознаки художнього твору. Але слово з часом повинно втратити ці властивості, так само, як і поетичний твір, якщо йому дано таке тривале життя, як слову, кінчає тим, що перестає бути собою, й друге змінюється не від якихось побічних причин, а в міру досягнення своєї найближчої мети, в міру збільшення в того, хто говорить, і в того, хто слухає, маси думок, які викликаються образом, отже, так би мовити, від свого власного розвитку позбавляється конкретності й образності» [174, с. 60].

Поетична творчість безпосередньо бачиться такою, що лучиться із священнодійством, із священним. Вона є особливим творенням неповторного світу – художнього тексту. Богдан-Ігор Антонич, творчість якого мала безпосередній вплив на становлення Віри Вовк, поділився розумінням таємниці психології творчості: «Лірика буває тоді найбезпосередніша й найсвіжіша, коли народжується в коротких, емоційно сильно насичених проблисках. Якийсь один образ, один вислів, якийсь ритмічний уривок, зачутий випадково фрагмент мелодії, неозначений, безіменний перелив настрою – все це може стати засновком вірша. Що поет хотів у ньому сказати? Зайво й питати. А проте такий вірш має свій глузд, може мати навіть свою так звану глибоку думку. Вона виблисла тут, наче випадкова, наче заблукана, легка й яскрава, тому свіжіша, що несподівана. Смуга тіні від крил перелітної птахи. Або вірш буває вибухом, несподіваним проривом якогось гнітючого почування. Мовби з твоїх плечей скинув хтось неждано тяжку брилу звільнив тебе від чогось важкого, що тиснуло за горло. Хтозна, може, найглибші поезії великих майстрів народились отак... безцільно» [2, с. 664].

Іван Франко висловлював своє бачення джерел народження поезії: «Поезія, по думці старинних народів, *се божє вітхнення, inspiratio*; поет є тільки знарядом божого об'явлення; він не є одвічальний за свої пісні; бо творить їх в неприємній стані» [224, с. 55].

Поезія Віри Вовк пронизана сакральними мотивами, релігійною символікою та алюзіями. Її творчість вражає глибиною ідейного наповнення, широтою мистецького кругозору й високим естетизмом художнього мислення, що слугує плідним підґрунтям для комплексного літературознавчого аналізу. Творчість Віри Вовк знайшла широке зацікавлення в українському літературознавстві. Слід відзначити, що основною тенденцією вивчення творчого доробку письменниці стало дослідження інтерпретації релігійних мотивів і символів.

Окремі аспекти індивідуального стилю письменниці та особливості поетики її творів проаналізовано в багатьох розвідках українських дослідників: Н. Гаврилюк [61], Ю. Григорчук [67–71], Н. Грицик [72–74], В. Державина [84], І. Дзюби [83], І. Жодані [92], Л. Залеської-Онишкевич [96], Н. Козіної [111; 112], М. Коцюбинської [118], С. Ожарівської [165–167], Б. Бойчука і Б. Рубчака [180; 181; 182], О. Смольницької [196–205], О. Степаненко [206], Вал. Шевчука [230] та ін.

У цьому підрозділі ми спробуємо проаналізувати літературно-критичні матеріали, в яких осягається проблема інтерпретацій релігійного світобачення, категорії сакрального та біблійно-християнських аспектів у творчому доробку авторки.

Можемо говорити про релігійність Віри Вовк, відштовхуючись від світогляду письменниці, назв збірок і творів, активного залучення сакральних, зокрема й біблійно-християнських мотивів, символів, образів і пронизаність її поетичної творчості «сакральною маркованою лексикою» (І. Набитович).

Початкові спроби рецепції творчості Віри Вовк фіксуємо у 1950 – 1960-х роках, вони пов'язані з виходом перших збірок письменниці. В основному це були рецензії на збірки, короткі біографічні довідки. Найперші відгуки на літературні спроби Віри Вовк з'явилися на сторінках таких закордонних

періодичних видань: «Шлях перемоги» (Мюнхен), «Свобода» (Нью-Джерсі), «Українське слово» (Париж), «Наше життя» (Філадельфія), «Київ» (Філадельфія), «Горизонти» (Нью-Йорк), «Нові дні» (Торонто), «Овид» (Буенос Айрес, Чикаго) та ін. Уже в цих рецензіях критики намагалися окреслити особливості творчого методу письменниці, визначити особливості її ідіостилю. Зокрема, Марія Овчаренко зазначала, що «релігійність В. Вовк – не скучне проповідництво чи штучна літературна поза, а щось органічне, що виростає з усієї її духової Істоти» [164, с. 12]. Ігор Костецький у рецензії на збірку «Елегії» (1956) окреслював Віру Вовк як письменницю з «активно релігійним світоглядом» [66, с. 258]. Такого ж погляду зору дотримувалася Віра Ворскло, яка зосередженість творчої думки Віри Вовк у царині сакрального характеризує як «релігійний містицизм» [59, с. 27].

Варто згадати статтю Івана Боднарука «Зоря провідна», яка вийшла 1958 року в журналі «Наш клич» і яку пізніше було опубліковано у збірнику його вибраних статей «Між двома світами». Можемо говорити, що критик з великою приязню і професійно відгукнувся на вихід збірки письменниці. Сьогодні ця стаття цікава насамперед тим, що Іван Боднарук, виділяючи основні тематичні групи перших віршів молодой поетеси, говорить про твори, пов'язані з релігійною тематикою. Цей автор зазначав, що творчість Віри Вовк «надихана глибоко релігійним світоглядом», який проявляється в усіх її віршах, і констатує: «Ту глибоку релігійність винесла письменниця з рідної хати й оточення, в якому виросла» [27, с. 30].

Незважаючи на те, що художній доробок Віри Вовк в літературно-критичній думці середини 50 – 60-х років ХХ ст. в основному представлений рецензіями та оглядовими критичними статтями, вже в них дослідники запримітили й пробували осмислити релігійний характер творчості письменниці.

Рецепція її творчого спадку 70 – 90-х років зберігає тенденцію попереднього періоду, тобто продовжують виходити численні відгуки на збірки, рецензії, біографічні огляди. Дослідники цього періоду намагаються

з'ясувати феномен творчого доробку письменниці, аналізуючи різні іпостасі Віри Вовк – поетеси, перекладача, літературознавця, викладача, організатора мистецьких заходів, зокрема гастролей Україною бразильської музичної групи «Тандарадей» (1993).

Слід виокремити статтю Лариси Залеської-Онишкевич «Різні світи Віри Вовк» (1987) [96], де дослідниця охопила всю творчість письменниці як авторки поетичних, прозових і драматичних творів, а також як перекладача. При аналізі основних аспектів поезії Віри Вовк Ларисі Залеській-Онишкевич, як нам бачиться, вдалося досить повно простежити еволюцію категорії релігійності в поетичних творах письменниці. Ця дослідниця вважає, що помітною прикметою творчості письменниці є використання релігійних мотивів, які «спочатку були немов частиною тла, а потім ставали частиною етосу і частиною цілого підставового унапрявлення твору і його діяння (дослідниця використовує термінологію «класичного розподілу складників поезії на мітос, епос і діяння») [91, с. 19].

Перше двадцятиліття XXI ст. теж було досить урожайним періодом як для літературної творчості Віри Вовк, так і для досліджень про неї. За цей час в Україні було опубліковано десять прозових і вісім поетичних книжок авторки.

Значним поштовхом до активної рецепції творчого доробку Віри Вовк став вихід у видавництві «Родовід» чотиритомного видання її художніх творів – «Поезії» (2000), «Проза» (2001), «Театр» (2002), «Спогади» (2003), а також вручення Національної премії України ім. Т. Шевченка (березень, 2008).

Творчість Віри Вовк за останні два десятиліття знайшла широке зацікавлення в українському літературознавстві. Слід виділити основні тенденції вивчення творчого доробку письменниці: насамперед, це дослідження інтерпретації релігійних мотивів та символів у її прозі. Другим важливим напрямком стало дослідження творів у річищі міфопоетики та неоміфологізму.

Третій напрямок присвячений дослідженню змістових і жанрово-стильових особливостей прози мисткині.

Ми зупинимося в цьому підрозділі на аналізі літературно-критичних праць, пов'язаних із проблемою функціонування категорії «*sacrum*'у» у творах письменниці, який допоможе з'ясувати становлення та еволюцію релігійного світогляду Віри Вовк. На нашу думку, критична оцінка творчості будь-якого письменника є важливим інструментом усвідомлення специфіки, естетичної своєрідності та мистецької вартості його творчості. Тому можна погодитись із висновком Олександра Галича, що літературна критика має не лише подавати ідейно-естетичну оцінку творів, а й повинна «показувати їхнє місце в літературному процесі доби, розкривати позитивні й негативні якості» [62, с. 12].

Релігійність як основу художнього світу Віри Вовк відзначали чи не всі дослідники її творчості: Н. Гаврилюк [61], Ю. Григорчук [68 – 71], Н. Грицик [74], В. Державин [84], М. Ільницький [101], Т. Карабович [104; 243; 244], М. Коцюбинська [118], Б. Бойчук і Б. Рубчак [180, 181, 182], О. Смольницька [197; 199; 201 – 205], О. Степаненко [206] та ін.

Богдан Рубчак окреслив головні концептуальні ідіостильові та ідейно-естетичні параметри, які стануть визначальними напрямними руху розвитку її поетичного таланту: авторка «...має вже майже розвинений власний стиль, несхибний контроль поетичної ідіоми». Ця «поетична ідіома майже модерна». У ній – елегійний спокій, в якому закутано стільки справді людських почувань, стільки бурхливих пристрастей, стільки трагедії людського життя, цей погідний патос – і є найвизначнішою прикметою» її поетичного світу [182, с. 5]. І додає, що деякі її поезії «наповнені філософічними поясненнями долі людини й значення людського життя. Хоч Бог заслони́в обличчя від людини і хоч “горе нам, винним завжди!”», хоч життя наше важке, де “кожний несе своє горе, як слимак шкаралущу”, проте поетка любить людину і безмірно любить життя». А цю філософію доповнює «шукання за чимось містичним, за позафізичним життям, за таємничим могутнім Богом...» [182, с. 5]. «Часом чути нотку шопенгауерівської зневіри, але її поборює віра в горду шляхетність людини і віра в Бога» [182, с. 5].

Дещо пізніше автори «Координат» Богдан Бойчук і Богдан Рубчак добачать вплив на першу збірку поезій Віри Вовк «Юність» творчості Богдана-Ігоря Антонича, на другу «Зоря провідна» – Рабіндраната Тагора. Уже в цій збірці тематика «більш витончена і глибша, із вишуканими нотками релігійного містицизму». У «Зорі провідній», переконані Б. Бойчук і Б. Рубчак, «зарисовуються два головні мотиви, що стануть панівними в дальших творах поетеси: географічний (враженні, збуджені природою, архітектурою чи традиціями в Україні, в країнах Південної Америки) і релігійний, трактований у площині казковості, де все стає простим і можливим» [180, с. 308 - 309]. У збірці «Елегії», яка бачиться авторам антології «Координати» своєрідною творчою брамою мисткині, «провідна тема збірки: релігійно-містичні мотиви, спокій людини в зустрічі зі своїм Творцем» [180, с. 309].

На початку 1950-х років Віра Вовк, констатував Володимир Державин, «знаходить і опановує властиву їй поетичній творчості версифікаційну форму – глибоко ритмічний неримований верлібр, побудований на витонченій гармонії розміру й синтакси» [84, с. 50]. Власне вже Володимир Державин, один із найавторитетніших літературознавців діаспори, наголошував, що релігійна тематика посідала помітне місце в поезії В. Вовк; проте дослідник підкреслив і те, що цій поезії ще бракувало «емоційної патетики, того „високого злету“, без якого вона лишається тільки „однією з можливих“ тематик» [84, с. 51]. Якщо «Зоря провідна» не знайшла собі – скільки знаємо – належного відгомону в літературній критиці, то це, продовжує критик, «лише почасти провина – і то велика провина – цієї останньої, а почасти наслідок того, що в цій збірці оригінальні верлібри поетки лишались непомітними серед переважної більшості ліричних віршів, складених сливе в такий самий традиційний спосіб, що й у «Юності», і лише де-не-де позначених своєрідною образністю. А якщо наступний поетичний твір Віри Вовк – «Елегії» (Мюнхен, 1956) – навпаки, зазнав величезного успіху в усіх компетентних літературних колах, то це не лише тому, що він є жанрово й стилістично однорідний (самі лише, за винятком «Присвяти», верлібри просторішого розміру, умовно кажучи –

«ліричні поеми»), але насамперед через застосування майстерного верлібру до патетичної тональності, саме в тематиці героїчній і релігійній» [84, с. 51]. Водночас Володимир Державин робить слушні зауваги й щодо ідіостильових особливостей, які вже чітко окреслюються в ранніх її збірках: «Із сюрреалізмом поетичний стиль Віри Вовк має хіба що лише те спільного, що він теж є антитрадиційний. Вже радше можна б казати про «імагінізм» – термін в Європі маловживаний, але добре відомий в Америці (Емі Лоуел) і Росії (Ключев, Марієнгоф, Єсенін у своїх просторах поемах, як от «Інонія» і «Пугачов»), Відсутність цього терміну в українському літературознавстві виправдується тим менше, що саме в українській поезії (не в американській і вже ніяк не в російській) імагінізм має репрезентанта геніяльного – Богдана-Ігоря Антонича, якому В. Вовк завдячує більше, ніж будь-якому іншому українському поетові. Проте її верлібр, безперечно, не від Антонича, радше від Рабіндраната Тагора (хоч тут слід мати під увагою ще й евентуальний вплив невідомої нам латиноамериканської поезії)» [84, с. 51].

Доповнює ці особливості творчої манери поетеси Богдан Бойчук: «...Вільний вірш, вишукана образність (“я хотіла б торкати тебе так, як кульбаби сім’я землю”), глибоке відчуття природи (“щоб земля була повна запаху хліба”), неконфліктна релігійність (“щоб ми не ставили Богу питань”) та співчутлива гуманність (щоб “убогим одяг і їжу несли”)» [Цит. за: 115, с. 295].

Як відзначав Юрій Тарнавський, притаманна Нью-Йоркській групі «різноманітність постатей, як і треба очікувати, привела до різноманітної творчості [...] Особисті чинники, очевидно, відігравали важливу роль. Так Вовк і Бойчук, котрі прожили в Україні найдовше, часто зверталися до українських традицій. Правда, звертався до них і доволі молодший від них Рубчак, але радше до певного типу поетики, яку він згодом розробив по-своєму – поетики пізнього українського неоромантизму, уособленої в творчості вісниківців». І власне далі подано бачення місця Віри Вовк, особливостей її ідіопоетики: вона «зачинала з утертої української поетичної традиції (перші дві збірки), а коли перейшла до вільного вірша, часто вплітала в нього українські

етнічні (найчастіше гуцульські) теми, затримуючи при тім модерну поетику». Бразилія теж «часто ставала темами її творів і просякнула своїм світобаченням» [213, с. 104].

Микола Ільницький ще радикальніше, ніж Юрій Тарнавський, декларує близькість поетичного світу поетеси до національних першоджерел. Вона «чи не найглибше закорінена в національну традицію, шукає в ній власне того “загальноохоплюючого світогляду”, на який можна опертися, щоб творити нове мистецтво. Цей світогляд треба розуміти широко, не зводити його до якоїсь соціо-філософської доктрини, мистецького напрямку чи школи. Можливо, найбільшу концентрацію основ цього світогляду вона вбачала в українській обрядовості та фольклорній символіці»; поетеса «“вихоплює” із закріпленого фольклорною свідомістю контексту фрагмент і переносить його в інший – ширший, універсальніший, міфологізований за законами власного світобачення» [101, с. 782 – 783].

«Драматичні твори Віри Вовк мають своє спеціальне значення: в них можна віднайти майже цілу синтезу творчості Віри Вовк, цікаву симбіозу її різнорідних тяжінь і проявів. Крім виразно особистих ліричних поезій, мабуть, таки інші аспекти знаходять своє проявлення, висвітлення й місце в двох драматичних творах: “Смішний святий” (1968) і “Триптих” (1982). Під оглядом джерела етосу, мітосу, тла, знаходимо в них світи і клясичної грецької, і германської мітології, так само як і гуцульський, бразилійський, біблійний та й сучасний світ українців. Всі вони переплітаються, доповнюють одне одного, одночасно підсилюючи та підкреслюючи універсальність спільного, що засадничо вказує на певне ідеалістичне світосприймання та шанування християнських чеснот, або радше однієї з них, тобто братньої любови або інакше доброти» [96, с. 22].

До синтетичної оцінки, зокрема прозового доробку письменниці, вдається Юлія Григорчук, яка опублікувала низку наукових статей, присвячених цій проблемі, захистила кандидатську дисертацію «Прозова творчість Віри Вовк:

поетика сакрального» (2013) [70] та видала монографію «Проза Віри Вовк: виміри сакрального» (2016) [69].

У дисертації Юлії Григорчук основна увага зосереджена на комплексному дослідженні прози письменниці, зокрема розглядаються проблеми художньої еволюції, ідейно-естетичних і жанрово-стильових особливостей прозового доробку, що виявляють різні модуси інтерпретації поетики сакрального і підтверджують своєрідність художнього мислення Віри Вовк. Звідси дослідниця робить висновок, що «рецепція сакрального – одна з найвизначніших констант прозового світу Віри Вовк» [70, с. 14], а поетика сакрального найяскравіше виявляється на трьох рівнях – мотивному, жанрово-стильовому і мовно-стилістичному.

Монографія дослідниці – це доповнене дослідження, в якому, окрім аналізу категорії сакрального у прозовому доробку письменниці, подаються відомості з біографії, які вміщено в першому розділі «Меандри Віри Вовк: вічне і плинне». Заслужують уваги також додатки до монографічного видання, в яких містяться деякі статті Юлії Григорчук, де досліджено поезію Віри Вовк; перелік неопублікованих бібліографічних матеріалів; хронологічна таблиця життєпису письменниці тощо.

Монографія розпочинається передмовою Людмили Тарнашинської «Чаша Граалю Віри Вовк» [214], у якій лаконічно, проте інформативно подано основні доміанти творчості Віри Вовк, підкреслюючи, що «провідною зорею» письменниці завжди була і є «несхитна віра у світлі поривання людини, котра здатна творити власну долю за лекалами Божого промислу» [214, с. 9].

Погоджуємося з висновком Людмили Тарнашинської в тому, що Юлії Григорчук вдалося науково аргументувати «органічність поетики сакрального у створенні Вірою Вовк нової художньої реальності, своєрідної авторської релігійно-філософської моделі буття, вибудованої на засадах духовності й християнської моралі» [214, с. 13].

Перу Юлії Григорчук належать також кілька статей, присвячених поетичній творчості Віри Вовк. Варто згадати дослідження «Релігійні мотиви в

поезії Віри Вовк і Яна Твардовського» [71], в якому здійснено компаративний аналіз релігійних мотивів у поезії обох авторів. Дослідниці вдалося виокремити основні спільні мотиви (францисканської простоти як шляху духовного осягнення світу *homo religiosus* – людини релігійної; одкровення Бога через природу; Божественної присутності; жертвовної любові; християнської вдячності Богові та ін.), які засвідчують близькість світоглядних і художньо-естетичних поглядів обох митців.

Михайлина Коцюбинська у передмові до збірки «Поезії» (2000) наголошувала саме на релігійній складовій у поетичній моделі художнього світу письменниці: «Поетичне слово Віри Вовк – слово глибокої духовної наснаги, високого релігійного звучання» [118, с. 17].

Уже в першій збірці поетеси Михайлина Коцюбинська зауважила спроби поєднати поетику символістичного та неокласичного світовираження для відтворення релігійних почувань: «Відгомони символізму й неокласицизму, певний еклектизм, цілком природний у юного поета [...]. І одна з найголовніших констант – висота релігійного почування, світла, навіть екстатична радість відкриття Бога в усьому і наближення до Нього» [118, с. 6].

Дослідниця доводить, що річ не тільки в тому, що у світі поетичної уяви письменниці оживають персонажі християнської історії, як і постаті поганських культів та інших релігій, а головним є атмосфера постійного звернення до Бога, його все- і всюди присутність.

У статті Надії Грицик «Стилістичні маркери релігійності у поезії Віри Вовк» [74] проаналізовано мовно-релігійну картину світу мисткині, наголошено на тому, що «релігійність – це особливий художній спосіб самовираження письменниці, який об'єднує і певний настрій, і відповідні словесно-образні знаки» [74, с. 44]. Дослідниця вважає, що біблійні мотиви, сюжети, глибоко осмислені та переосмислені, стають основою глибоко релігійних образів із виразним національним забарвленням, і становлять специфічний код мовомислення письменниці, адже, осмислюючи історичну долю українського народу, Віра Вовк часто використовує «вкраплення християнського змісту».

Додаймо, що й Лариса Онишкевич наголошує в одній із рецензій на цій характерній рисі поезії Віри Вовк: «Глибокі народні вислови й образи, в поєднанні з християнськими підсилюють межову ситуацію. Вони передають болючі картини епічного масштабу» [168, с. 243]. Характерним є спостереження і Любові Коленської, яка теж підкреслює, що поетеса органічно поєднує різні картини світу: «Серцевиною її творчості, якій письменниця була вірна все життя – є симбіоза українського, вселюдського й релігійних світів, що, ніби найрідніші посестри, сплітаються у творі будь-якого її жанру» [114, с. 8].

Олена Степаненко у статті «Магічний коловорот буття» [206], розглядаючи збірку Віри Вовк «Мандаля», робить висновок, що часте використання слова Бог і похідних від нього свідчить про те, що «у своїх метафізичних рефлексіях поетеса актуалізує проблему Бога і Божественного» [206, с. 85]. На думку дослідниці, діапазон християнської топіки в аналізованій збірці досить широкий – «мотиви Божої Матері («Покрова»), любові до Бога й до ближнього («Блазень»), церкви земної і небесної («Жебрак»), престолу («Мудрець»), молитви («Молитви»), манни небесної («Сніжинка»), хреста («Гора»), риби як християнського символу...» [206, с. 87]. Отже, Олені Степаненко вдалося здійснити якісний аналіз християнської топіки збірки, який засвідчує тяжіння письменниці до релігійно-метафізичної проблематики.

У вірші «Мандаля» поетеса окреслює основні ознаки Божества: «Тисячойменний спорудив / своєю премудрістю / на принципі ладу / велетенську мандалю» [51, с. 263]. Мандала – основний буддистський символ всесвіту, складна колова структура якого є символом буддійської космології, де поєднані земна сфера, вогонь і вода; а водночас – і релігійний ритуал. Можна би добачати в цій поезії художнє ствердження теорії, яку сформулював Ігор Набитович – про фрактальну природу категорії сакрального [159, с. 48-52]: «Так кожна мандаля / Береже окрушину ладу, / А кожний лад окрушину мудрости, / І кожна мудрість ховає в собі / Одне з Його тисячі імен» [51, с. 263].

Надія Гаврилук у монографії «Під плахтою неба: поезія Віри Вовк» (яка є радше не стільки науковим, скільки художнім поглядом на поетичну творчість мисткині), розглядаючи збірку поетеси «Бердо» намагається сформулювати власне бачення священного у творчості поетеси: «Святість без гріховності – ознака божественного, гріховність без святості – демонічного, а от їхня єдність – ознака людськості. Окреслена тут потрійність божественного, людського і демонічного не є випадковою, а проектується на три рівні вертепу». І далі: «У першому нам – усім людям – завдають кари за гріхи: б'ють громи, запливають тучі, карають землетруси й лихоліття, тобто виявляється справедливість. Громи і тучі, які заливають, асоціативно відсилають читача до потопу як кари нечестивцям Старого Завіту, а далі йде апокаліптична візія ширша – землетруси і лихоліття, коли порушено всі земні основи» [61, с. 18-19].

Не оминув увагою факт зануреності поетичного світу мисткині у світ *sacrum* і Тадей Карабович, зазначаючи, що «серед членів Нью-Йоркської групи Віра Вовк чи не єдина є виразником “особистісних переживань” у царині релігійної лірики. Її сакральні мотиви поліфонічні, багатоаспектні, у них переплітаються “особиста віра”, винесена із дому, із релігійним досвідом, здобутим серед мешканців міста Ріо-де-Жанейро» [120, с. 298].

Кілька досліджень, пов'язаних із творчістю Віри Вовк, належить перу Ольги Смольницької, яка намагається зрозуміти феномен творчості письменниці. Основні напрями студій дослідниці – інтерпретація архетипних моделей, проблема релігійного дуалізму, дослідження творів з позиції міфопоетики та неоміфологізму, інтерпретація релігійних символів.

Показовою видається стаття Ольги Смольницької «Поезія і релігія: інтермедіальність творчості Віри Вовк» [202], у якій дослідниця намагається з'ясувати зв'язок поезії і релігійного світогляду письменниці. Варті уваги спостереження щодо функціонування принципів двовір'я (народної релігійності, або релігійного дуалізму) у творчому методі Віри Вовк на прикладах бразильських міфів і вірувань.

Варто відзначити й іншу статтю О. Смольницької [196], в якій поставлено завдання проаналізувати архетип Божественної Дитини, зіставляючи католицький, православний і язичницький контексти творів Віри Вовк. У цій публікації також порушено проблему становлення авторського світогляду, зазначено, що письменниці притаманний «християнський світогляд, позначений глибоким знанням і візантійської, і західної традиції» [196, с. 217 – 218]. Тому вважаємо доречним висновок про те, що, «незважаючи на греко-католицьку конфесію, Віра Вовк толерантно ставиться до православ'я...» [196, с. 218]. Підтвердженням цього є твори, які мають не лише католицьке, а й загальнохристиянське навантаження.

У статті «Релігійна символіка в поезії Віри Вовк (Ріо-де-Жанейро): проблема ієротопії» [203] розглянуто проблему «створення сакральних просторів» (ієротопії) у вибраній ліриці письменниці, також досліджено проблему двовір'я як одного із чинників авторського світогляду. Ольга Смольницька зазначає, що «релігійний аспект творчості ВВ [Віри Вовк] переважно християнський, проте пов'язаний з язичництвом різних культур (єгипетської, античної, української, кельтської, германської та ін.)» [203, с. 141]. На думку дослідниці, тексти Віри Вовк придатні до ієротопійного аналізу через символіку, на яку вплинув світогляд письменниці (синтез міфологій різних народів, візантійський і латинський обряди у християнстві, середньовічна німецька культура, Святе Письмо, європейський і бразильський модернізм тощо.

Іван Лучук наголошує, що «поетична мова співвідноситься з національною літературною мовою, тож і кожен поетичний твір може певною мірою співвідноситися з цілим масивом національної поезії, входити в нього елементом, співжити в ньому з безліччю відносно подібних елементів» [133, с. 189]. Подібно ж, дещо звужуючи поетичний простір до поезії із сакральними темами, образами та мотивами, алюзіями можна твердити, що ідіопоетичну мову Віри Вовк можна розглядати й у контексті мови української поезії, зануреної в сакральне, в релігійні переживання, в образно-ідейну систему цінностей такої поезії.

Богдан Бойчук представив бачення проблеми мови з перспективи поета-емігранта, який народився в Україні: «Проблема в тому, що українська мова надто мелодійна, надто лірична, надто співуча й гладка і, як багатьом видається, найкраще нібито надається для творення поезії. Бо цією мовою надто легко писати, і вона не чинить достатнього опору поетові. А це дуже важливо. Найчастіше написана в регулярній ритмічній схемі й римована строфа діє як поезія сама по собі – своєю мелодійністю, легкістю й ліричністю. Хоч поезії там нема й краплини [...]. В результаті майже половина сучасної української поезії – це менше або більше вишукана версифікація. Друга велика частина твореної сьогодні поезії – це менший чи більший компроміс між версифікацією і поезією. І навіть у добрій регулярній поезії відчутний негативний вплив залегкої та мелодійної мови» [26, с. 57]. Віра Вовк у такому просторі має своє власне місце. Її творчість – це поезія мистця, який відповідально ставиться як до слова, так і до художнього наповнення, шукає найповніших засобів вираження.

До поетичної творчості Віри Вовк зараховуємо і її драматургію. Очевидною є специфічність драм Віри Вовк – як драм, написаних в умовах еміграції: «Драма в літературі української діаспори, можливо, більше ніж будь-який інший жанр, несе на собі відбиток її незвичної долі, адже ці твори написано поза материком. До того ж у багатьох літературах не всі драматурги пишуть для сцени, а тим паче ті автори, які творять поза межами своєї батьківщини, себто не мають надій чи можливостей побачити свої твори, написні рідною мовою, на сцені у нових країнах проживання. Тому багато п'єс діаспори мають прикмети “п'єс для читання” (цей рід німці називають *Lesedrame*, а англійці – *closed drama*), як і п'єси Лесі Українки» [94, с. 10]. Означаючи місце театральної спадщини Віри Вовк у творчості еміграції Лариса Залеська-Онишкевич, власне, зауважує, що мисткиня «у своїх драматичних поемах використовувала тексти гагілок, плачів-ламентів і молебнів до Матері Божої («Смішний святий», 1968; «Триптих», 1982). Елемент давніх форм був не тільки підсвідомим виявом потреби підкреслити зв'язок із давнім минулим, а й

мав дати підтвердження чогось довготривалого, якщо не вічного. Використання давніх українських форм було також типовим виявом постмодернізму, свідченням певної стилістичної фрагментації, розчленування цілоти, а рівночасно еклектичності й гібридності стилю» [94, с. 27].

Лариса Залеська-Онишкевич наголошує й на тому, що «майже всі християнські блаженства ілюстровані чи то в одній, чи другій драматичній поемі Віри Вовк: зокрема, блаженні голодні і спрагнені правди (“Вершник”, “Скрипка”), милостиві (“Смішний святий”), чисті серцем (“Смішний святий” і “Настася”), миротворці і гнані за правду та переслідувані заради віри (“Триптих” і “Іконостас України”)» [93, с. 7]. Вона ж означає, що джерела сакральних мотивів «мають свої первні» у «Смішному святому»: це, між іншими, «боротьба між добром і злом, спокуса диявола (“Настася Чагорова”, “Скрипка”); вічне супроти земного, духовне проти тілесного, світська сила супроти Божої (“Вершник”, “Скрипка”, “Настася”) [...]» [93, с. 7 – 8].

Великий поетичний всесвіт Віри Вовк (а одночас і її драматургія) потребує літературознавчих студій, досліджень, зокрема й у контексті її релігійного світогляду, проявів у її поетичних творах категорії *sacrum*. Оскільки на сьогодні ще немає цілісного наукового дослідження творчого доробку письменниці крізь призму сакрального (в такому ракурсі досліджено лише прозу мисткині (Ю. Григорчук), то потребує значної уваги також і поезія, і драматургія Віри Вовк. Це зумовлено не лише всеприсутністю проявів сакрального у її поетичних текстах, пронизаності її поетичного світу сакральною чи, беручи вужче, християнською, біблійною образністю і символікою, насиченістю її поезії сакральними мотивами й алюзіями, але й її незвичайним «химерним» світом, своєрідністю манери письма.

1.2. Біографічні чинники формування релігійного світогляду Віри Вовк

Українському народові здавна властива глибока релігійність. Релігійність – це глибока «віра в Бога», дотримання звичаїв і обрядів,

пов'язаних із церковно-християнськими святами. Мірча Еліаде вказував на те, що людина релігійна «завжди намагається жити якнайдовше у священному Світі», а «священне насичене буттям. Священна сила – це водночас реальність, вічність і діюча сила» [90, с. 9].

Художня література є одним із важливих маркерів і індикаторів релігійності того або іншого суспільства. Леонід Рудницький слушно зауважує, що однією з основних прикмет українського письменства від «ранніх початків до сьогодні є його релігійність. Коли б мати такий магнет, що виявляє усі прояви релігії й приложити його до української літератури, то вона б завалилася: після витягнення з неї усіх тем і мотивів, мало що б залишилося» [179, с. 823]. За спостереженнями Волоимира Антофійчука, «в усі періоди свого становлення, утвердження і розвитку українська література орієнтувалася на Біблію, яка сприймалася не тільки як джерело образів, а і як основа духовного буття нації» [6, с. 28].

Українське літературознавство після відновлення української державності почало активно звертатися до проблеми рецепції біблійних (а беручи ширше, й релігійних загалом) сюжетів, мотивів, алюзій, образів та символів, впливу християнської етики та естетики на формування художнього мислення письменників, про що свідчать праці Володимира Антофійчука, Ірини Бетко, Ірини Даниленко, Ігоря Набитовича, Анатолія Нямцу, Тараса Салиги, Віри Сулими, Степана Хороба та ін.

Тарас Салига здійснив спробу пояснити, як християнська традиція впливала на українську літературу. На його думку, релігійність – це світогляд, а поетичність як засада людської природи, як психологічна категорія – це «наша праоснова, це фундамент нашого духовного розвою, це материк, з якого починається українське поетичне слово» [186, с. 65]. Отже, питання релігійності розглядається тут не лише як домінування відповідної проблематики чи мотивів, а стосується певної духовної субстанції, яка існує на інтуїтивному рівні, і яка формує специфічну енергетику тексту.

Степан Хороб висловлює переконання, що релігійність творчості українських письменників сприймається як складний процес, який має вигляд своєрідного переходу «...від особистісних відчущань до громадянськісних, од суб'єктивного до вселюдського, нарешті, від Бога як духовної субстанції до явища конкретно матеріалізованого – людини, народу, землі чи інших виявів буття» [225, с. 98].

Актуальною видається тема релігійності Віри Вовк, зокрема, щодо різноманітних впливів на формування релігійного світогляду письменниці. Юрій Бойко висловлював переконання, що поезія є особливим віддзеркаленням внутрішнього світу мистця. Тому поетичний світ може бути одним із засобів освоєння внутрішнього єства, світоглядних і мистецьких правд внутрішнього світу мистця: “Поезія – інтимне мистецтво, вираз людських душевних глибин, віддзеркалення індивідуального, неповторного. Світ ідей з особистим відтиском духа творця і світ форми, крізь яку виявляє себе естетична природа письменника. Хоч форма і самодостатня у своєму розвитку, одначе і крізь неї прозирає повсякчасне відчуття гармонії й організованости духового та матеріального світу” [25, с.115]. Тому дослідження факторів становлення релігійного світогляду мисткині дозволяє детальніше розглядати не тільки вияви сакрального в її поезії, а глибше проникнути й зрозуміти їх як контекстуальну, так і підтекстову природу, їх ідейно-естетичні, аксіологічні параметри.

Віра Вовк, розмірковуючи про свою долю, пише: «Моє життя так склалося, що завжди я жила осторонь від української громади, спілкуючись з нею листовно або при коротких відвідинах, що можна вважати благословенням і прокляттям» [34, с. 56]. Як бачимо, таку долю письменниці сприймає амбівалентно. З одного боку, письменниці вважає це прокляттям, тому що була далеко від України, а з іншого, – цю ситуацію авторка сприймає як благословення, бо, перебуваючи в чужому середовищі, мала ширше коло бачення. Саме в тій атмосфері функціонування різних поглядів, згадує Віра

Вовк, «...я могла собі вибирати серед них такий світогляд, який найбільше відповідає моїй особі» [34, с. 56].

Для з'ясування проблеми релігійності письменниці потрібно простежити різні чинники формування її світогляду. Самоаналіз поетичного світу поетеси очевидно найточніше передає ідейну парадигму її творчого світу, основні аксіологічні директиви її поетичних устремлінь: «Пишу суб'єктивну (особисту) лірику і також лірику об'єктивну про людей, речі і справи, відокремлені від моєї особи. Насправді найоб'єктивніша поезія носить на собі відбиток особи автора. З другого боку, доля кожної одиниці є в такій самій мірі долею спільноти, до якої вона природно належить. Незважаючи на теми, якими та одиниця зворухобить, вона їх бачить крізь призму своєї нації. Тому вважаю, що пишучи про Бразилію, Мехіко, Північну Америку, Грецію чи Італію, поширюю тим самим границі України». І додає про своє «постійне намагання показати у власному портреті перед іншими народами світового амфітеатру притаманність нашої дідизни» [51, с. 396]. Знову ж таки, профілюючи цей самоаналіз і само визнання про головні напрямні лінії власного поетичного доробку з перспективи категорії *sacrum*, можна позначити на умовній творчій карті української поезії ті особливі творчі поля в прозі, поезії, драматургії, які позначені сакральними образами, мотивами, алюзіями, що привнесла у них українська поетеса з латиноамериканського континенту.

Основою релігійного розвитку особистості є сім'я – місце, в якому розвивається дитина. Перші уявлення про Бога вона отримує саме тут.

Світогляд Віри Вовк формувався в релігійній родині. По лінії батька і матері вона була «нащадком галицьких священних родів» [164, с. 10]. У «Біографічній мозаїці» письменниця розповідає про свого дідуся: «Мій дід по батькові, Григорій Вовк, з Вовчиця, біля тодішнього Станиславова, перед висвяченням на греко-католицького священника змінив своє прізвище на Селянський. Він знав, що стане духовним пастирем у Карпатах, де люд забобонно пояснює імена, отже, як йому було стати вовком своєї отари?» [34, с. 27].

Отож, на формування світогляду Віри Вовк особливо вплинула духовна атмосфера Бойківщини і Гуцульщини, середовище релігійних родинних традицій. Про ці домінанти вона пише в «Автопортреті»: «Мої батьки – старого роду, / Та кров моя – червона кров. / Гуцульсько-бойківська порода / Одвертий погляд шле з-під бров» [51, с. 69].

Тадей Карабович теж виокремлює цей субкультурний простір українських галицьких родів, пов'язаних із священничою традицією, у якому формувався релігійний світогляд мисткині: «Поетеса, вихована в церковних традиціях, використовувала в своїй поезії елементи віри предків. Вона пов'язувала їх із чужим світом, в якому їй довелося жити і працювати. В такій літературній парадигмі бачила певну когнітивність, зберігаючи при тому свій внутрішній світ. Намагалася пізнати зовнішні елементи дійсності, з якою постійно зустрічалася. Тільки її церковні ритуали, які пам'ятала з дитинства, почали виконувати ширшу функцію. З рідною традицією, як образом душі, почала звертатися до інших. Особливо це стосується її поезії, де символіка церкви явно ставала міфічним елементом. Бо як збагнути літургійну традицію свята Йордану з освяченням води на Черемоші, в декораціях снігу та морозу, з вирізаним з криги хрестом на річці» [104, с. 144].

Вдова отця Селянського Катерина (з родини Волянських), залишившись із сімома дітьми без чоловіка, зверталась до митрополита Андрея Шептицького про допомогу на навчання її дітей. Завдяки йому ці діти навчалися в університетах, а далі працювали для української освіти й культури. Остап, один із дітей цієї сім'ї, навчався у Празі та Познані, став лікарем, працював у Бориславі і Кутах на Гуцульщині [157, с. 639]. У «Духах й дєрвішах» письменниця згадує цю свою бабусю Катерину Волянську, яку порівнює з Богородицею: «Бабуся, батькова мати, мала золоте серце і славу на далекі села. Її називали по селах тільки “Касунею” і приходили до неї, як під Покров Богородиці, в кожній потребі» [40, с. 66].

Донька Остапа Віра Вовк, виховуючись в атмосфері релігійності, завжди була глибоко віруючою людиною. Незважаючи на життєві обставини,

письменниця упродовж усього життя щиро вірила в Бога. Підтверджують це творчий доробок та спогади письменниці.

Її хрещеним батьком був митрополит Шептицький [157, с. 639 – 640]. У спогадах вона напише: «...Мій батько був два перші роки по повероті з Праги придворним лікарем митрополита Андрея і попросив його в куми. [...] Під час хрестин – мені вже тоді було десять місяців – я весь час або тягнула старенького [митрополита Шептицького. – *Д. Л.*] за бороду, або навивала собі її на палець» [42, с. 39]. Під час приїздів до Львова Віра Селянська навідувалася до свого хресного батька в митрополичих палатах біля собору святого Юра. Свідченням цього є її підлітковий спогад: «За вікном у Юрському саді блимають усмішки черешень, а отець Климентій Шептицький, брат митрополита Андрея, водить мене по мистецькій галереї й пояснює рисунки Рафаеля до “Божественної комедії”...» [56, с. 20]. Під час німецької окупації вона відвідала митрополита Шептицького на Святоюрській горі: «З дрібною мир-зілля в жмені я клякнула перед сивобородим святцем, що лив на мене свої старечі сльози радості, голубив і цілував, бо він так дуже любив, як до нього приходила безінтересовно молодь...» [42, с. 65].

Важливий матеріал для дослідження формування світогляду письменниці становить автобіографічна повість «Духи й дервіші», яка містить відомості про людину, про дитинство, юнацькі роки у Дрездені, перші роки перебування у Бразилії. Марія Овчаренко вважає, що у цій повісті Віра Вовк «найглибше дала вияв своїм інтимним релігійним почуттям, що наче коштовні самоцвіти прикрашають цей твір...» [164, с. 9].

Письменниця розповідає, що першу спробу своєї біографії намітила ще в повісті «Духи й дервіші» – «гріхові молодости» [34, с. 27]. Проте авторка наголошує: «У двох перших розділах я дотримувалася історичної правди. В дальших розділах хоч і наведені дійсні постаті, дія часто змішана з фантазією, без якої нема путнього роману» [34, с. 27]. Віра Вовк визначила жанр цього твору як роман, а дослідник прози письменниці Валерій Шевчук вважає, що за жанровими ознаками цей твір більше нагадує повість.

Уже з перших сторінок письменниці згадує, як дідусь пророкував її долю: «Це, певно, буде якась позначена дитина, бо ці мирти цвітуть тільки що дев'ять літ» [40, с. 26]. Мисткиня вважала, що це, мабуть, правда, бо пізніше близький друг, магістр Іван Володимир Монастирський, зауважив, що письменниця «має завжди Великого Союзника із собою» [40, с. 64].

Незвичайність Віри Вовк помітили також доктор Ерек, вважаючи, що письменниця має «нахил до містицизму» [40, с. 84], та дядько Роман, коли вибрав саме Віру на «модель своєї української Матері Божої». Проте авторка неодноразово заперечує свою винятковість, святість, ідеальність: «...Як далеко мені ще до святости» [40, с. 70]; «Я знаю, що я ще не зріла. Ще так багато бракує в мені до ідеалу жінки» [40, с. 155].

У повісті авторка відверто розповідає про своє ставлення до релігії, до Бога: «Мені однаково, чи це кому в смак, чи не в смак, чи це модерно, чи ні. Ні один віруючий філософ, ні письменник не переконав мене глибше, як Новий Завіт, і я не могла б замінити свого чудового великого Бога на будь-яку гіпотезу» [40, с. 64]. Вона зізнається, що це зрозуміла ще в дитинстві, коли одного разу м'ячик застряг у ринві, письменниця почала молитися, і сусід дістав їй іграшку, а якби вона просто попрохала, він би не зробив цього. Відтоді Віра Вовк була переконана у великій силі молитви. Зі спогадів письменниці ще був один випадок: «Я молилася багато “отченашів”, щоб Бог навчив мене літати, але скоро зрозуміла, що на це треба багато літ творчої праці» [40, с. 64].

Беззаперечну релігійність письменниці доводить її ставлення до долі, до Божої волі. Один із етапів свого життя письменниця у творі характеризує коротким зізнанням: «Мама і я – дві жінки, вирішили здобувати Новий світ». Авторка вірить в опіку Бога, описуючи, як Христос з Корковадо розвів руки, щоб їх пригорнути. Тут у Бразилії письменниця зрозуміла, що бути самотньою – це ласка Божа: «Самотнє життя – більш містичне, Бог посилає йому глибші сни. Мистецтво було мені священством. Може, навіть католицьким священством з целібатом. Я була переконана, що людина – завжди сама в останньому, хіба що стоїть перед обличчям свого Бога» [40, с. 143].

У цьому ж творі головна героїня Віра у диспуті з марксисткою говорить: «Бог не потребує дешевої пропаганди. Бог шанує тільки нашу вільну волю до добра і зла» [40, с. 152].

Михайлина Коцюбинська, власне, зазначає, що однією з найголовніших констант життя і творчості Віри Вовк є висота релігійного почування, світла, навіть дещо екстатична радість відкриття Бога в усьому і наближення до нього. Роман Віри Вовк «Духи й дервіші» є свідченням глибокої релігійності письменниці, наповнений звертаннями до Бога, молитвами, певними релігійними мотивами. Сама авторка наголошувала значення божественного у своєму житті: «Бог шукає своїх між такими негідницями, як я. Я сама – трава, яку вітер гне на коліна, а з Його ласкою – я собор» [2, с. 95], або «признаюся, що я вірю безмежно в доброго Бога, часом на рахунок справедливого. Але життя таке повне сумнів» [2, с. 125]. Тому письменниця часто просить про допомогу, про духовне вдосконалення: «Хай Святий Дух дасть мені свої щедрі дари, особливо духа покори мені: гордій, нетерпеливій» [2, с. 120].

За спогадами Віри Вовк, вночі вона часто роздумувала над власним покликанням, призначенням: «Якщо я була колись певна, що Бог провадить мене за руку над прірвами, так тепер я переконана, що Він пускає мене в ті прірви, де тільки німа розпука, безвиглядність, одноманітність, мов у Дантовім пеклі. Я знаю, що це – ласка бути такою самотньою, але чи стане в мене сили, щоб прийняти стільки ласки нараз?.. Що буде зі мною: поеткою, жінкою, українкою?» [40, с. 151].

Її релігійному світогляду притаманне прозріння Божественного в одухотвореному навколишньому світі: «Природа – могутня і шалена – почала ставати грозою моїй народній вірі. Бог говорив вже до мене вітром і дощем, розцвітам у магноліях і яблуках, світився сонцем і зорями» [40, с. 100–101]. На такому світовідчужанні наголошує також і Михайлина Коцюбинська у передмові до збірки мисткині «Поезії»: «Всеприсутність і всюдиприсутність Бога, його правди, його заступництва, його милості, його очей [...], “Боже”

розлите всюди. Просте, звичайне, надихане, освячене “Божим”, стає незглибним, справжнім» [118, с. 19].

Марія Овчаренко вважає, що релігійний світогляд письменниці остаточно сформувався на ґрунті західного католицизму. Не останнє місце у формуванні світогляду мало оточення письменниці, адже це були переважно духовні особи.

Окрім впливу глави Української греко-католицької Церкви варто згадати й патера Вульфа, який після смерті батька допоміг Вірі з матір'ю переїхати з Дрездена до Тюбінгена і знайти квартиру в домі ректора університету. Він казав, що майбутня письменниця має «доброго Ангела Хоронителя» [48, с. 15].

Вступити до єдиного відкритого у повоєнний час німецького університету у Тюбінгені допоміг ректор Теодор Штайнблюхель, професор теологічного факультету. За словами письменниці, він став для неї «духовним батьком і опікуном» [48, с. 15]. У збірці новел «Коляда на Щедрий вечір» авторка відносить його до «святих осіб»: «Я мала щастя дружити зі святими особами – такими, як професор Теодор Штайнблюхель, мати Евхаристія, Марта, Левко, Надія» [44, с. 256]. Для письменниці «святими» є ті особи, чий спосіб життя чітко узгоджувався із християнськими морально-етичними цінностями.

Глибоку релігійність письменниці підтверджують і її наукові зацікавлення. Навчаючись у Тюбінгенському університеті, Віра Вовк почала працювати над докторською дисертацією «*Deutsche epische Mariendichtung im Mittelalter*» («Німецька епічна марійська поезія Середньовіччя»). Вплив ідей цієї наукової розвідки безсумнівно й непомильно проектується і в окремих поезіях, і, зокрема, у постійній присутності образу Божої Матері в її поетичному універсумі.

Неабияке значення мала й підтримка священника Володимира Ханейка, з допомогою якого сім'я Селянських емігрувала до Бразилії. Перше місце роботи письменниця отримала у монастирі Божого провидіння в Курітибі, де їй допомагали німецькі черниці. За сприяння отця Педро Галсича Віра Вовк змогла працювати в Католицькому університеті Святої Урсули в Ріо-де-

Женеїро. У цьому вищому освітньому закладі письменниця познайомилася з Марією-Евхаристією Даньєлею, професором грецької мови й літератури. Вона стала для Віри Вовк подругою і духовною опікункою в Бразилії, тому закономірно, що письменниця залучає її до свого списку «святих» і називає «мати-Евхаристія». У «Біографічній мозаїці» авторка згадує її як жінку «незвичайного знання і великого характеру» [34, с. 54].

Означивши ці життєві перипетії Віри Вовк, не можна не погодитися з її спостереженням: «Все своє життя я відчувала Господню руку над собою, навіть тоді, коли її не заслуговувала» [48, с. 11].

На переконання письменниці, переїзд до Бразилії був Божою настановою, «метафізичним пляном»: «Коли я роздумую, наприклад, про наш приїзд до Південної Америки, вважаю дещо в ньому наче здалеку призначене, наче якийсь метафізичний плян. Є в ньому також дивні збіги обставин... А саме: мій предок, отець Іван Волянський, був першим українським священником в Америці. Спершу він був душпастирем у США, опісля переїхав до Бразилії... Також і мій хресний батько [митрополит Андрей Шептицький. – Д. Л.] відвідав свого часу Бразилію. Я почала вважати цю країну своїм завданням, своєю необхідною долею і вирішила працювати в ній для престижу нашої дідици» [34, с. 56].

Перебуваючи у Бразилії, письменниця цікавилася релігійними уявленнями тамтешніх мешканців. За спостереженнями письменниці, християнство для бразилійців – це «часто романтично-сентиментальне поганство». «Я любила з усіх релігій найбільше весілля задушливого Риму і золотої квітчастої Візантії моєї церкви» [40, с. 144], – зізнавалася вона.

Письменниця згадувала, як курітибанці остерігали її, що люди в Ріо без Бога, на що письменниця відповіла, що це залежить не від Ріо, а від самих людей. Отже, Віра Вовк стверджує, що віра в Бога – це особистий вибір, який не залежить від місця проживання, освіти чи інших соціальних факторів.

Зважаючи на те, що Віра Вовк глибоко релігійна людина, дослідження проявів сакрального, образів та символів Святого Письма у її поетичному світі

є важливим етапом, який допоможе зрозуміти особливості її індивідуального стилю.

Варто підкреслити, що письменниця добре знала Святе Письмо, а тому активно використовувала біблійні образи та сюжети. У вірші «Світло» зі збірки «Будова» (2015) поетеса проголошувала: «Дозволь ще раз передумати / Пантатевх, Дії Апостолів, Одкровення. / Дозволь ще раз утішатись Новим Завітом, / Що наче брама в гірляндах / Одверта для нас» [35, с. 4].

Сама письменниця теж не заперечувала своїх релігійних переконань. Так, в одному з інтерв'ю на питання, у чому її переконав Новий Заповіт, Віра Вовк відповіла: «Це – закон любови, беззастережної любови. У цьому він найвищий понад усі релігії. Я – греко-католичка, я дуже вірна своїй релігії, своєму обрядові, але я дуже толерантна до інших віросповідань і поважаю їх, якщо вони справді глибинні, переконливо діють на якусь людину. Якби не було моєї Церкви, я пішла б до православної...» [98]. В автобіографії вона розкриває свою життєву позицію і релігійне світосприймання: «Я назавжди залишилася українкою і християнкою, вірною навіть своєму греко-католицькому обрядові, тільки без парафіяльної толерантності до інших сповідуваних...» [34, с. 56]. Тому основою особистої релігійності Віри Вовк, очевидно, є християнство. На це звернули увагу чи не всі дослідники творчості письменниці. Зокрема Святослав Гординський стверджував: «Все, що вона висловлює, є виявом її світогляду, точніше християнського світогляду [...]. Її християнство є, передусім, сила що дозволяє їй відкривати несподівану трансцендентну суть і «другий» зміст, сховані в реальності речей» [66, с. 173].

Будучи релігійною письменницею, Віра Вовк щиро та вміло передає настрої канонічної молитви і висловлює його в своїх творах. Письменниця веде активну комунікацію з Богом у формі молитви. У поетичному доробку – це переважно індивідуально-авторські молитви, а у прозі та драматургії – це вставні молитви, які допомагають розкрити характер персонажів.

Якщо розглядати прояви релігійності у творчому доробку письменниці, то вони яскраво відбилися уже в самих назвах її численних книжок, творів.

Наприклад, «Зоря провідна» (1955), одна з ранніх її збірок, у назві якої використовується символ біблійного походження (образ провідної зорі, що вказувала дорогу волхвам до вертепу, де народився Ісус Христос), «Молебень до Богородиці» (1997) – перше слово назви означає «коротке богослужіння за щасливе закінчення справи, за здоров'я, благополуччя кого-небудь» [194, с. 783]. На думку Юлії Григорчук, назви новелістичних циклів «Святий гай», «Напис на скарабею» реалізують архаїчну слов'янську та єгипетську сакральну символіку, зокрема давній культ «поклоніння святим гаям» та священний символ відродження – скарабей [69]. До назв, які мають сакральну маркованість, зараховуємо: цикли новел «Сьома печать», де використовується образ «книги сімох печатей», а також «Паломник», «Коляда на Щедрий вечір».

Деякі назви драматичних творів письменниці також мають релігійну конотацію, зокрема драма «Смішний святий», у назві якої актуалізується різне й різноманітне поняття «святості», та містерія «Іконостас України», яка відсилає нас до символіки ікон та іконостасу загалом.

У творчому доробку Віри Вовк спостерігаємо активне залучення євангельського сюжетно-образного матеріалу, який письменниця, зазвичай, переосмислює, націоналізує, осучаснює. Зокрема авторка використовує такі образи: Ісуса Христа («Ісус-Керманич», «Іконостас», «Перед яслами»), Діви Марії («Лілеї», «Благовіщення», «Вознесіння Марії»), Марії Магдалини («Магдалина»), Каїна та Авеля («Баляда про Каїна і Авеля»), Єва («Єва»), Рут («Вежі», «Рут»), Рахиль («Рахиль»), Юди та Понтія Пилата («Два гріхи») та ін.

Потрібно також говорити про маріологічну (Богородичну) тематику творів Віри Вовк, яка яскраво представлена двома поетичними збірками: «Молебень до Богордиці» (1997) та «Маївка до Богородиці Коралів» (2004) і значною кількістю віршів: «Вознесіння Марії», «Благовіщення», «Гуцульській Матері Божій», «Скорбна Богородиця», «Успеніє», «Лілеї» та ін. Отже, важливе місце у творчому доробку поетеси посідає також своєрідне осмислення традиційного євангельського образу Марії Богородиці.

Привертає увагу часте використання релігійної лексики (агіоніми, теоніми, геортоніми), яка надає творам письменниці особливої християнської наснаженості. Пропонуємо таку класифікацію релігійної лексики:

1. Назви вищих релігійних сутностей: Бог, Божа Матір, Дух Святий, Богородиця.
2. Імена біблійних персонажів та святих: Магдалина, Марія, Рут, Єлисавета, Симеон, Мойсей, Марта, Святий Миколай, Святий Юрій, Вероніка, Йосиф.
3. Загальні назви церковних споруд, приміщень та їх частин: церква, храм, вівтар, монастир.
4. Назви церковних свят: Благовіщення, Вознесіння, Спас, Різдво, Святий вечір.
5. Назви процесів і станів релігійної практики: віра, гріх, благословляти, розіп'яти.
6. Назви церковних відправ, книг та релігійних жанрів: вечірня, утренья, Євангелія, псалом.
7. Назви знарядь, предметів і знаків релігійної практики: паска, дзвін, хрест, корогви, ікони, ладан, свічка та ін.

Геортоніми (назви свят, зокрема християнських) в текстах цих творів акумулюють в собі певні узагальнено-символічні картини: «Різдво», «Благовіщення», «Успеніє», «Вознесіння Марії» та ін.

Часте вживання іменника Бог дає змогу говорити про глибоку релігійність Віри Вовк, а активне використання слів на позначення церковної атрибутики засвідчують ґрунтовні знання письменницею церковно-релігійної сфери.

1.3. Синкретизм язичницького та християнського світів у творчості поетеси

У художньому світі Віри Вовк – широка світоглядна позиція, насичена духовними здобутками різних народів, домінантою якої все ж таки залишається релігійна складова.

Художні світи поезії Віри Вовк балансують на межі міфологічно-ритуального світосприймання та релігійного світобачення. Йдеться про існування на помежів'ї між цими двома світами, де художня інтерпретація того чи іншого образу, явища, події може сприйматися як у міфологічно-ритуальній, так і в релігійній перспективі. Перша з них будується на впливі самої людини на природу, на певних ритуальних діях, які можуть змінювати дійсність. Друга добачає в світоіснуванні і подіях земного світу божественне втручання, дію зовні – поза людськими можливостями. У ній людина може тільки молитвами, проханнями, своїм праведним життям розраховувати вплинути на божественні сили. Ернст Кассіерер зауважував, що у першому випадку перетворення відбуваються у “речовинне *буття* лише на нижчому рівні, на рівні міфологічного мислення”. На вищих рівнях сприймання закономірностей навколишнього світу ця релігійна свідомість все більше осягає, що “щось «існує» як її об’єкт лише завдяки тому, що вона ставиться до нього цілком особливим, характерним тільки для неї, чином” [106, с. 17]. Такі закономірності дуального світобачення особливо характерні для гуцулів, яким притаманний, “дещо більший, ніж у населення низин, світоглядний консерватизм і міцна пов’язаність буденної свідомості з художньою сферою життя. Естетичний елемент [...] позначився на їх духовому житті. Істотна питома вага поетичного відношення до навколишньої дійсності послужила до певної міри і охоронним модусом побутування давніх світоглядних уявлень гуцулів, що виявилися в традиційних поглядах на утворення світу, взаємини людини і природи, у релігійних віруваннях, забобонах, демонології, в народному обмисленні явищ суспільного буття” [76, с. 243].

Узагалі ідея художнього синтезу християнських та язичницьких образів отримала розвиток у ХХ столітті. Тому подібна інтерпретація вписує Віру Вовк у контекст модерністської, а у пізнішій творчості – і в контекст постмодерністської літератури. Л. Андреев у праці «Художній синтез і постмодернізм», аналізуючи твори Т. Манна, Г. Гессе, Ж.-П. Сартра, а також інших еkleктичних письменників, зазначає, що художній синтез становить

єдність протилежностей, злиття різноспрямованих творчих енергій в одному руслі, в одному напрямі, в напрямі «символічного образу людства. І все це – на плечах реалізму» [3, с. 7]. Отже, всеохопність світу в літературному творі можлива лише з урахуванням різних підходів до його інтерпретацій, чого вимагає сучасна постмодерна парадигма, в контексті якої органічно звучить поезія Віри Вовк.

Крім того, дослідники вказують на близькість творчої манери письменниці з традиціями магічного реалізму, що теж передбачає химерне, але органічне поєднання уявного та реального, міфічного, язичницького та християнського світів. «Творчість В. Вовк побудована на принципах неоміфологізму і магічного реалізму, що зумовлює оригінальність стилю письменниці. Звідси елементи народного католицизму та інші деталі. Так, міфічні образи і символи часто змальовуються В. Вовк (як і Г. Маркесом, М. Астуріасом, Х. Кортасаром та ін., причому без впливу цих латиноамериканських прихильників магічного реалізму – подібність зумовлена інтуїтивно-культурними причинами) як цілком реальні речі» [202, с. 231], – зазначає Ольга Смольницька. Водночас, продовжує ця дослідниця, у тематиці та образності Віри Вовк «помітно кілька шарів: український (від загального до локального – переважно гуцульського), бразильський (африканський та індійський, часто синтезовані) – ці два пункти неодноразово перетинаються, і постає цікаве поєднання засад різних культур на підставах народної релігійності (у даному разі католицизму); також це здобутки інших культур (античної, французької, німецької тощо) і, звичайно, Біблії та інших важливих для християнства текстах (не лише канонічних, але й апокрифічних)» [202, с. 231].

Богдан Рубчак теж зауважував таку широку образну систему поетичного світу мисткині: «Поряд із численними образами з сфери природи [...] знаходимо силу образів із різних культур». Ці образи «переплітаються в густих сітях, заперечуючи будь-яку історичну чи навіть територіяльну послідовність: примушують різні, одну від одної в дійсності віддалені епохи й країни не тільки ставати поруч, але й вливатись одна в одну. Знову, отже, читач має творити

власні “меандри”» [181, с. 39-40]. Можна би твердити, що ця густа сіть образної системи поетеси – відчуття сакральності світу в розумінні філософської доктрини Плотіна.

Парадоксом є різниця в сприйнятті світу в юдеохристиянстві та тих суспільствах, де панує поганство. Марсель Гоше наголошує, що «релігійність аж ніяк не зводиться до надструктури, це динамічна сила, яка протягом тривалого часу активно виліплювала наші суспільства, але віднедавна перестала структурувати колективну реальність. В архаїчних суспільних утвореннях предки, герої та боги надають смислу людському існуванню та організують його» [Цит. за: 183, с. 246]. Творчість Віри Вовк стає особливим художнім представленням такого парадоксу, оскільки її художній світ є сакральним простором, який існує та художньо балансує на межі християнської традиції єдинобожжя та ритуально-міфологічних уявлень про багатоманіття виявів сакрального, його зв'язків із світом профаним. «В архаїчних суспільствах, – наголошує Жаклін Рюс, – де панує поганство, боги населяють усесвіт, вони представляють безліч сил, що постійно діють – і то в самій гущі людей. У такому світі все навколо кишить богами, яким людина беззастережно підкоряється. Монотеїзм, уніфікуючи релігійне почуття, стверджуючи присутність єдиного Бога, який відрізняється від світу, цим позбавляє його священної всемогутності. Проголошений відмінним від усесвіту, священний принцип відокремлюється від нього радикально як найвища форма трансцендентності» [Цит. за: 183, с. 246]. Творчість української поетеси є свідченням можливості такого світосприймання, де ці різні теологічні доктрини й уявлення можуть знаходити художнє вираження, творити особливу мистецьку синтезу.

Релігійний аспект її творчості переважно християнський, однак пов'язаний з язичництвом різних культур (єгипетської, античної, української, кельтської, германської та ін.); також авторка звертається до ісламу, буддизму тощо. Марта Тарнавська теж зауважує, що творчість Віри Вовк «пронизана релігійними мотивами»: «Вітер приносить “келех молитви”, “терпке зілля

курять кадильніці”, ангели, собори, ікони, німби святости, дароносиці...» [212, с. 21]. Католицтво – це та спільна точка перетину світобачень у свідомості ліричної героїні: гуцульського, бразильського, німецького та ін., що з’являються в поезіях Віри Вовк: «Моє життя – еkleктичне / Як ця садиба: / Турецький килимок, тунізьке дзеркало, / Жидівська мінора, індійська скульптура, / Мексиканська кераміка, африканські іграшки, / Бразилійські «сантійньос» на піяніні / А над усім цим добром [...] / Херсонська Богородиця / Під вишиваним рушником» [35, с. 16].

Така еkleктичність змальованого перенесена на релігійний ґрунт, де органічно поєднані бразильські «сантійньос» (фігурки святих) та «Херсонська (можливо – херсонська. – Д. Л.) Богородиця під вишиваним рушником».

Саме тому важливо простежити не лише реалізацію християнських мотивів у творчості письменниці, а й зацентувати увагу на поєднанні християнського та язичницького світів у поезії Віри Вовк, оскільки, зауважує Кліфорд Гірц, «те, що народ цінує, і те, чого він боїться й що ненавидить, відображено в його світогляді, символізовано в його релігії і, в свою чергу, виражено в загальному змісті його життя. Етос народу вирізняється не лише з погляду шляхетності, яку він ушановує, а й із погляду ницості, яку він засуджує...» [63, с. 157].

Тому вважаємо, що дослідження своєрідності язичницько-християнської моделі світу Віри Вовк вимагає ґрунтовного аналізу прикметних рис світобачення етнічної групи українського народу – гуцулів.

Чи не всі дослідники особливостей гуцульського світогляду (В. Гнатюк, М. Домашевський, А. Онищук, В. Шухевич та ін.) вказували на те, що гуцули відзначалися слабким усвідомленням основ християнського віровчення, частим незнанням молитов тощо. Їхня віра поєднувала як давні язичницькі вірування, забобонні звичаї та обряди, так і християнські основи. Основою такого язичницько-християнського синкретизму світогляду верховинців (його ще називають «двовір’ям», «побутовим православ’ям», «народним

християнством» [219, с. 76], є пантеїстичне сприйняття природи. Загалом «природа в уявленнях гуцулів сповнена життя, у ній взаємозв'язані реальні й ірреальні, звичайні, видимі, надзвичайні й таємничі речі, все розвивається і навіть камінь у землі росте» [46, с. 245]. Пантеїзм природи у поетеси проявляється, зокрема, у представленні авдіосимволіки сакрального: «святі струни / гнучкого гілля» видають божественні звуки «тихого гласу»: «легіт-арфіст / вас перебирає / до дзвонів утрени / і дзвонів вечірні» [51, с. 375].

Яскравим прикладом цього пантеїстичного сприймання навколишнього світу є, наприклад, те, що «у примовках гуцулів дуже виразно виявляються елементи давніх язичницьких вірувань. Побудовані на вірі в чудодійну силу слова, вони зберігають сліди поклоніння силам природи. В них часто знаходимо звертання до небесних світил, води, землі, як сил, здатних повернути здоров'я і відвернути усе лихе [...] Християнство теж наклало свій відбиток на замовляння...» [76, с. 284]. Водночас «найдавнішу верству фольклорної традиції гуцулів складають жанри, що пов'язані з обрядами, світоглядними уявленнями і віруваннями в магічну силу слова» [100, с. 172].

У збірці «Каппа хреста» поетеса «вносить нові стилістичні виміри, а це баладні форми з широкими рядками й довгими віршами. Тут поетеса вже далеко глибше черпає з бразильської демонології, вірувань, ритуалістики та звичаїв. Тут драматизм подиву гідних оригінальних образів уже не внутрішній, а зовнішній і балансується на грані життя і смерті» [Цит. за: 115, с. 296]. Олександр Астаф'єв окреслює світ демонології у поетичному просторі поетеси з Бразилії: «У центрі її уваги – фізичний світ або нижчий, який називають світом учинків, бо в ньому існують ангели-руйнівники (демони), котрі живляться нечистими думками, гріховними вчинками, імпульсами зла, ненавистю і страхом» [10, с. 119].

Віра Вовк є «поетом-модерністом з нахилом до релігійного містицизму. Це – поет складних метафор, сюррелістичної обрядовості. Форма її вірша, найчастіше – ритмічний верлібр, де замість рим часто виступають асонанси і часом немає взагалі інтерпункції [...]. Поетичні свої образи черпає із

стародавньої та української мітології, з мистецтва і музики, з поганських і християнських ритуалів, з бразилійської природи і фольклору» [212, с. 17]. Одним із прикладів цього є елегія «Чорні акації», де розповідний сюжет «трансформується в згусток метафори, елементи якої зберігають у собі внутрішню конфліктність як постійну протизагагу тимчасового й вічного, життя і смерті» [101, с. 784]. Про її модерністичні експериментування із строфікою, фонікою та метрикою Святослав Гординський писав у рецензії на збірку «Зоря провідна»: тут поетка «покидає сонет і, навіть, римовані строфи, пишучи вільним віршем. Звільнившись отак від зверхніх атрибутів поезії – строфи, метричного розміру й рими, – вона має змогу сконцентруватися на самому значенні слова, що розкриває всі нюанси її почувань [...]. Її поезія збагачена численними (часом аж надто) лєокалізмами і назвами то бойківсько-гуцульськими, то південно-американськими [...]. Центральними залишаються речі на теми загальні, характеру виключно почуттєвого, які, коли б були перекладені на якусь іншу мову, були б зрозумілі всім без коментарів. Тут слово має свою вагу і свій смисл...» [Цит. за.: 192, с. 144].

У філософії пантеїзм трактується як філософсько-релігійне вчення, за яким ототожнюються поняття «бог» і «природа» (світ), а людина усвідомлюється як частина цього світу і підкоряється його законам. Основною специфікою лірики Віри Вовк є своєрідний пантеїзм, що часто поєднується з християнською атрибутикою. Намагання пізнати Бога через природу, через єдність існуючого насичує твори письменниці релігійними універсаліями. Сакральне вбачається ліричному героєві в найдрібніших деталях, як у поезії «Дарунок»: «Будьмо, як спрагли дзбани, / Що ждуть на росу Його ласки. / Він зробив нас криницями, що дають і не вичерпуються [...] / Овочевими деревами, колоссям, чорноземом, сіллю» [51, с. 92]. Поетичні тексти Віри Вовк насичені численними краєвидами, можливо, тому, що природа посідає одне з найголовніших місць у ментальності гуцула. Пейзажно-філософським поезіям письменниці притаманний тонкий ліризм, вразливість душі ліричного суб'єкта, який відчуває себе частиною природи: «Суничний запах віє всюди / І

смеречинням свіжо дме. / На зрубі вітер тне присуди / Й живиця капає, як мед...» [51, с. 52].

На думку Мірчі Еліаде, явище пантеїзму є цілком закономірним, бо «для релігійної людини природа ніколи не є виключно “природною”: вона завжди наповнена релігійним змістом. Це легко пояснити, бо Космос – це божественне творіння: вийшовши з рук богів, Світ зберігає свою святенність» [90, с. 61].

Роман Інгарден у праці «Про пізнавання літературного твору» наголошує на тому, що «оскільки літературний твір є вартісним твором мистецтва, кожний із його планів має специфічні ознаки – це вартісні ознаки іншого типу, а саме мистецькі та естетичні вартості. Ці останні є в самому творі мистецтва в особливому потенційному стані. При всій їх множинності вони ведуть до цілісної поліфонії естетично значущих ознак, яка дає звіт про якість цієї вартості, що конституюється у творі» [195, с. 180]. З перспективи рецептивної естетики сакральні візії Віри Вовк стають особливим містком-взаємодією між автором, інтенційними можливостями, які він закладає у своєму творі, й читачем-реципієнтом, із його здатністю розкрити закодовані й імпліцитні семіотичні, семантичні шари, закладені в поетичному творі. Тобто, як пояснюють автори антології «Слово. Знак. Дискурс», «розглядає значення як взаємодію між текстом та читачем, як ефект досвіду, а не як закодовану інформацію» [195, с. 805]. Вольфганг Ізер у студії «Процес читання: феноменологічне наближення» узагальнює роль реципієнта в осмисленні та переосмисленні твору художньої літератури: «Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активності є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою» [195, с. 382].

Цікавим тут може бути досвід професійного читача в освоєнні міфологічно-ритуальної семантики поезії Віри Вовк. Микола Ільницький зізнається у своїй студії про творчість поетеси в контексті Нью-Йоркської школи, що, на його переконання, «пейзажі, створені поетесою, мають силу

якогось магічного впливу на читача, вражають якоюсь чаклунською таємничістю» [101, с. 783].

У вірші «Баляда про дівчину, що була осінь» задекларовано мотив ворожіння на павуках: «Він зустрів її серед кладки: / Дзвоном гула ріка, злітали соняшні чайки. / “Дівчино, ти – з чужого села, / Не вірю, що пальці / Мережали твоє плаття. / Ти – відьма, зашіптуєш павуків”» [51, с. 210]. «Останній із зацитованих рядків, – продовжує літературознавець, – чомусь врізався в мою пам’ять, коли я у [19]60-х роках уперше прочитав [...] вірші української поетеси з Бразилії. Мені чомусь здавалося, що вони мусять бути взяті з індіанського фольклору». Але через роки він довідався, що в Україні «існувало ворожіння на павуках у горщику. Та нашіптування павуків у Віри Вовк пов’язане не з магічною дією [...], а з візуальним враженням – осіннім павутинням» [101, с. 783].

Однак зведення семіотико-семантичного поля цього образу лише до метафоризації образу осені через павутиння, як ознаку бабиного літа, є неповним. Підтвердженням ширшої контамінації такого образу є символіка очей. Око є особливим міфологічним символом. Зокрема в єгипетських віруваннях око Ра-сонця було особливим окремим героєм, а у скандинавській міфології око бога Одина зображали часто як джерело, яке омивається водами – як око, омите сльозами: «Повела зором, що був замороженим терном. / Одне око сміялося, друге ронило сльозу. / Він бачив срібні нитки в косах-розпусницях, / І пригадалися сріблом виткані плахти» [51, с. 210].

Протилежність чину кожного з очей (сміх та плач) можна бачити як поєднання в них (де відбивається увесь світ) двох протилежних станів людського буття: радості та горя. Водночас «срібні нитки в косах-розпусницях» і «сріблом виткані» плахти через заакцентовані тут лексеми «нитки» та «ткати» є алюзійним містком до грецького міфу про Арахну як знану прядильницю, яку Афіна перетворила на павука.

Вірш «Індія» у збірці «Юність», хоча й зраджує ще не надто майстерну версифікацію молодої авторки, однак в образному плані символічно виразно

представляє переживання індійського субконтиненту як певного *сакрохронотопу*. Цей термін увів Ігор Набитович. Як відомо, для досвіду людини релігійної простір і час не є однорідними, простір є фрагментованим і позначений розривами та тріщинами; існують, як зауважує Мірча Еліаде, «частини простору, якісно відмінні від решти частин»: це – простір сакральний, «могутній», значущий, і існують інші простори, не сакральні. «Коли священне проявляється в будь-якій ієрофанії, має місце не тільки розрив однорідного простору, відкривається абсолютна реальність» [90, с. 12], яка має для віруючої людини найважливіше значення.

Разом з мирським часом, який містить події, що не є релігійно позначеними, існують відрізки часу сакрального, часу святкувань (головно – періодичних). Сакральний час – повторювальний, це міфічний час, що став теперішнім. Оскільки «священний час повертається, повторюється без кінця» [90, с. 36, 37], людина релігійна повертається в цей сакральний час завдяки ритуалам. Цю єдність сакрального часу та простору Ігор Набитович і називає *сакрохронотопом*, стверджуючи що він є «фундаментальним, первинним релігійним прадосвідом *людини релігійної*» [159, с. 43].

Ці сакрохронотопні ознаки, єдність місця і часу, просякнутах сакральними складовими, відкриває образ священної річки Ганг: «Як у свічадах, там палають / червоні в гангських водах зорі!» [51 с. 44]. І одразу у третьому рядку індуїстська релігійна перспектива змінюється на мусульманську, творячи таким художнім зміщенням особливий конфесійний дуалізм цього сакрохронотопу: «Муллою там голосить море». Очевидно, йдеться про гортанний спів муедзина, який закликає вірних до молитви, який переливається і хвилюється, а водночас є, до певної міри, подібним до традиційних українських голосінь, а в гуцульській традиції – до трембітання з оповіщенням про смерть. Володимир Шухевич наголошував, що в гуцулів «коло умираючого не вільно плакати, бо через плач не може він *тільки спочити, багато сі карас* – мучить; коло него треба все на знак прощі говорити Отченаші». По подзвінні у церкві «ідуть за трембітанником, щоби коло хати, де мерлець

лежить, *повістував* сумну вістку, а відтак, *щоби ішов з тілом [померлого]* аж до гробу; *дехто* замовляє більше трембітанників, окрім того і кілька рогів» [233, с. 610]. Алюзії до гри трембіт з'являтимуться в інших творах поетеси (бо доля «весни трембітну гру» «дала мені за мову» [51 с. 48]). Індуїстські боги, святині є особливим вираженням поетичного сакрального – як вираження «таємної і дужої» влади, яка викликає *страх і захоплення*: «В святинях сплять боги шістьрукі, / Таємна й дужа їхня влада [...] / А місяць – сам – в палат криницях / Купається в святинній тиші» [51 с. 44 – 45].

Для поезії Віри Вовк характерною є густа сакральна метафорика: «іконостас сузір» [51, с. 207], «пісне серце» [51, с. 202], «Над селом дзвіниця ридала / Бані вслід кивали хрестами» [51, с. 218]. Метафоричне відлуння сакрального світу знаходить своє мистецьке відображення в її поезії, зокрема і на фонетичному рівні. «...Ось мініатюра, – наголошує Богдан Рубчак, – з розкішною звуковою “системою”, яка гармоніює з рівно ж розкішними образами:

жінки загортають мерців
у рамена й душі
щоб світилися золотими обличчями
з шиби як іде сльота з тихим гребенем

Наш слух відразу ловить перегуки “мерців” з “гребенем”, “шиби” з “гребенем”, “душі” з “шиби”. Ми відразу відчуваємо, як ці кінцеві асонанси впливають на внутрішню організацію рядків: “мерців-рамена-гребенем”, “світилися-золотими”, “шиби-тихим”; і, врешті, як звуки перекликаються в середині рядків: “загортають-золотими” тощо» [181, с. 34-35]. «Найчастіше зустрічаємо в “Меандрах”, – продовжує Богдан Рубчак, – розгорнену, розповідну інтонацію, основу на синтаксично законному кладенні фраз у рядки, з “нормальними” віддиховими павзами: інтонація має імітувати на письмі плинність спокійно виговореної мови. Цей ефект доповнюють мовні жести, іноді зі святково-ритуальним забарвленням. Така техніка, мабуть, найближча Вірі Вовк: вона домінує в збірках “Елегії” й “Чорні акації”, а також

часто зустрічається в “Каппа хреста”» [181, с. 35]. Ось приклад із «Меандрів», в якому видно й задекларовані технічні особливості віршування, й проявляється поєднання християнського й магічно-ритуального світосприймання (казкове літання на «косівським килимку», але прикрашених янголами): «замість золоті літери в книгах / пишу собі на коліні / літаю по-старосвітськи / на діравім гребінковім / косівським килимку / в янголах» [51, с. 256].

Богдан Рубчак продовжує: «У протилежність до такого погідного, майже усміхненого тону в “Каппі хреста”, а особливо в “Меандрах” натрапляємо на своєрідно нервовий, рваний виклад. На місце розлогости приходить згущення, ощадність семантичних і синтаксичних засобів, еліптичне “коротке замикання” через пропущення важливих зв’язкових слів; замість ліричної м’якості зустрічаємо тут різку стаккатність, навіть навмисну задиханість ритму, що має віддзеркалювати якесь чуттєве напруження. Але я боюся настоювати на “фізіологічній” мотивації таких ефектів, бо тут уже можна говорити про мову самотньо писану, яка визволилася від обов’язків бути міметичним відображенням мови говореної або співаної» [181, с. 35]. Такі ідіостильові засоби письменниці мають кілька завдань на рівні рецепції такої поезії: передати ангельський лет і надрив, «чуттєве напруження» за Рубчаком.

Уже в ранній період творчості поетеса додала до елегій та мініатюр ще один піджанр, який вона «називає баядою. Ці твори вже довші розміром, із дужчим сюжетним уґрунтуванням та посиленою розповідною манерою. Проте вони цілком відмінні не тільки від мініатюр, але також і від “елегій”» [180, с. 310-311]. Водночас у її стильовій палітрі «замість ліричності, часом аж занадто виніжненої, приходить повнокровна барвіста бароковість. Жвавішає ритм. З’являються більш свідомі орнаментації, стилізування та видозміни розповідного тону; зустрічається більш калейдоскопічна, уривчаста, інтуїтивна, іноді навіть своєрідно нервова лінія розповіді, з несподіваними поворотами та вставками; приходить багато густіша та поширеніша метафоричність» [180, с. 311].

У художньому світі Віри Вовк ритуально-міфологічні уявлення отримують художню реалізацію в «Баладі про Чака», де, власне, теж можна зауважити, як означені авторами «Координат» стилістичні засоби й прийоми уможлиблюють і увиразнюють художнє представлення магічно-ритуального уявлення про світ. У баладі представлено історію принесення племенем майя жертви богові дощу Чака. «Баллада про Чака» має й ознаки новели, яка, за означенням, є невеликим епічним твором «про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вималюваною подією» [130, с. 497]. Такою незвичайною подією є посуха, яку жрець пропонує припинити пожертвою для бога дощу Чака: «Чак дасть дощ / за діву з косою до пояса / (Хижість кохання / на жертovníм столі / жорстоких богів)» [51, с. 197].

У цій баладі присутній і найважливіший композиційний елемент новели – «наявність точної та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком (переломний момент у сюжеті, кульмінаційний пункт дії, контраст чи паралелізм сюжетних мотивів і т. ін.), перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів» [130, с. 498]. Діву-красуню кидають в провалля. Пуанта балади-новели збігається із розв'язкою: «Чак забрав діву / собі на принаду. / Де срібний дощ?» [51, с. 197], яка є переконливою ілюстрацією окресленого вище стилістичного прийому, означеного Богданом Рубчаком як творення «уривчастої, інтуїтивної, іноді навіть своєрідно нервової лінії розповіді» [180, с. 311].

У циклі «*Negro spirituals*» (зі збірки «Каппа Хреста»), присвяченій докторові Мартинові Лютерові Кінгу, борцеві за права афро-американців, поєднуються мотиви релігійних пісень афро-американців Північної Америки з паралельними співпереживаннями релігійних і національних сподівань українців. Таке поєднання релігійних та етнічних мотивів в один художній сплав досягається співмірним вживанням двох мов, їх взаємного перетікання – англійської та української. І в цьому нерозрізненні молитви – чи то афро-американця, чи українця, закономірним стає питання: «Хто це співає» (тобто молиться) – «зі Львова, Гарлему чи з Алябами?» [51, с. 237].

Ліричний суб'єкт (за Б. Корманом) поезій Віри Вовк прагне істинного християнського єднання з усіма людьми. Цей мотив звучить у поезії «Три бажання»: «Мій Господи: з бездомним людом / Ділити всі печалі, і відчуті / Твоє крило над простими серцями» [51, с. 101]. Єднання й нероздільність людей у вірі стає для письменниці зрозумілою метою буття, адже, побачивши світ, вона робить висновок про Єдиного Бога для всіх людей. Різницю можуть становити тільки обряди. Ця думка звучить у поезії «Мандаля» із збірки «Мандаля»: «...Кожна мандаля / береже окрушину ладу, / а кожний лад окрушину мудрости, / і кожна мудрість ховає в собі / одне з Його тисяч імен» [51, с.263].

«Мандаля, – наголошує Михайлина Коцюбинська, – як модель всесвіту, “карта космосу”, як місце, де живе божество» [118, с. 12 – 13], а у «Меандрах» – показана «стихія постійних життєдайних метаморфоз живого й неживого, метаморфоз-єдностей живої і неживої природи (міф про зв'язок бога з деревом засвідчує фетишизм античного культу), реального й уявного, метафізичного. Образи із західно-європейської, латиноамериканських культур, старогрецької і народної української міфології – у сміливих схрещуваннях і переливаннях» [118, с. 15].

Уже в першій збірці «Юність» релігійні мотиви переплітаються із казковими та мітологічно-ритуальними, зокрема й із гуцульською демонологією: з одного боку в «чародійну ніч» – «коли ще мрія сяяла нам з віч / і дарував гостинці Свят-Микола»: «Годі з-за хмар летять старі гринджоли / Серед небесних порошин-світил, / І там, у колі срібноперих крил, / Сяють і ризи й митра Свят-Миколи» [51 с. 42, 41]. Останні два трирядки сонета «Тюдів»: «На Облазі там Аридник кульгає, / Скарби гребе і перехожих страшить, / Як зійде ніч в черемховій сорочці. // І місяць-срібник світиться над плаєм / Та перехрестя, мов верети, красить, / Щоб добре чарувалося ворожці» [51 с. 44].

У поясненні до збірки «Юність» поетеса визнавала: «Велику роллю відіграє в цій збірці природа, християнська традиція і далека Україна, що правлять авторці за мірило вартостей. Поезія стає життєвою рівновагою,

віднайденням самої себе у світовому хаосі» [51, с. 396]. «Поезія часто черпає з підсвідомости, невловимої логічними категоріями. Це – своєрідна містерія, що відкидає легке розшифрування [...]. Говорити поетові про своє спілкування з творчістю належить до найінтимніших справ, тому що сама поезія вже є оголення душі, а писати про неї – значить виявляти свою наготу» [51, с. 395]. Поезія «являється, щоб сказати щось нове в досі не сказаний спосіб. Поет мусить мати дар ворожбитства, словесного чаклунства, щоб зачаклувати читача чи слухача ніде не виявленими ефектами. В тому життєздатність його поезії, її естетичний рівень. Сюжет там – підпорядкований, бо можуть існувати дуже добрі вірші про банальні, щоденні речі, як і дуже слабкі – про високі ідеї. В цьому й парадокс поезії: вона ні в якому разі не має таких самих вимог як, скажімо, філософія чи релігія, хоч можуть бути, звісно, і релігійні і філософські знамениті вірші, а там, де маємо таке єднання естетичних принципів і глибокої думки, там, правдоподібно, і вершина людського досягу» [51, с. 395].

«Поєднування трудного таланту поезії з глибокою, трудною вірою, що її доводиться виборювати – це одне з найголовніших філософських зацікавлень поетки, вперше повно виявлене в ранній збірці “Елегії”. У згаданих уже “Вітражах” воно стоїть на межі якоїсь шатобріянівської естетизації католицизму. А ось у “Меандрах” воно висловлене особливо глибоко й мистецьки успішно» [181, с. 49].

Пантеїзм Віри Вовк зближує її лірику, як це вже зауважувалося, з творчістю Богдана-Ігоря Антонича. Письменник ще в першій збірці поезій «Привітання життя» дав визначення своєму світобаченню: «Я – закоханий в життя поганин» [4, с. 95]. Б.-І. Антонич аналогічно, як і Віра Вовк, помічає найменші деталі у вічній мінливості природи, намагається збагнути їхню сутність. Письменник прагне зрозуміти природу взаємин людини з навколишньою реальністю: «Вернувся я, де вільхи й риби, / де м'ята, і ви, де квітчасті стіни; / і знов цілую чорні скиби, / припавши перед сонцем на коліна» [4, с. 265].

Таке ж Антоничівське поєднання світу природи і відчуття сакральності Всесвіту бринить у вірші «Травень»: «...Небо протирає очі, / Ясні, пречисті, Божі, / де сіяють, / Як сонце й зорі золоті сліди» [51 с. 49].

Тут варто зробити заувагу, що колористика цього сакрального мікромалюнка має барви українського національного прапора. Таким чином проявляється, назвімо це, вторинна сакралізація, тобто національне маркування сакрального.

Пантеїзм виразно присутній у поетичних текстах обох авторів, що пояснюється подібним модерністичним світоглядом, їхнім родоводом.

Варта уваги лірична мініатюра «Воскресіння», в якій ядром нарративу є весняні перетворення в природі. Обрамлення вірша пов'язане з проголошенням дзвонами надходження Воскресіння: «Мосяжні розлилися дзвони. / Такі веселі! / [...] Кора, в сльозах умита біло, / Христа вітала» [51 с. 48].

Два центральні рядки дванадцятирядкового вірша «Під шум веселий / Жасмин розцвівся на могилі» [51 с. 48], разом із двома першими і двома останніми, сказати б, виражає відкрито сакральність світу з християнської перспективи, а інші, внутрішні рядки, виражають пантеїстичну радість пробудження природи. Таке поєднання двох релігійних світоглядних доктрин буде характерною прикметою художнього світу її поезії і в наступних збірках. Загалом же Вірі Вовк притаманна сковородинівська кордоцентрична модель світобачення, яка проявляється у сповненому любові погляді на світ, тонкому відчуттю природи, благовінні перед її красою, це яскраво виявляється в мініатюрі «Травень»: «Люблю я місяць вибраний у році, / Коли рожевість пухом огорта / Брунатний стан мигдалів молодих, / Коли ще небо протирає очі...» [51, с. 49].

Язичницькі вірування гуцулів яскраво змальовано, зокрема, у збірках «Меандри» та «Писані кахлі». Художній світ збірок передає пантеїстичне мислення жителів Карпат, яке визначається культом стихій природи – води, вогню, живої природи – рослин і тварин. Ліричний герой надає образу дерева сакрального значення і значення «центру» світу. У поезії «Ніч» аналогом

світового дерева виступає тополя: «довга тополя з брязкальцями зір / дає пити / я п'ю й сірію / до світанку / ще писанку для гнізда / на вітровій струні / і перебрести потік / що межує зі сном» [51, с. 249].

З опису бачимо, що тополя дуже висока і росте на іншому березі потоку, який потрібно перейти і з якого можна напиться «терпкого дикого зілля»; крона дерева сягає хмар, а коріння вросло глибоко в землю.

Персонажі «нижчої» міфології, образи язичницьких богів, вірування в чаклунів, віщунів пронизують поезію Віри Вовк, вони виступають засобами, за допомогою яких письменниця намагається зрозуміти сучасність.

Цікаво, що інколи язичницькі образи стають в нагоді письменниці, щоб передати образ із негативною конотацією, як це спостерігаємо в поезії «Мольфари». Узагалі мольфар у культурі гуцулів – це «чарівник, злий дух». Як вважають місцеві жителі, мольфари бувають добрі або злі [58, с. 322]. Вірі Вовк, звичайно ж, відомі були історії про мольфарів і про те, що вони не завжди допомагають людям. Напевно, тому саме цей образ вона обрала як символ знущання російськими окупантами (їх означенням є епітет «золотозубі») над українським народом, звільнити який має народний герой Довбуш: «Золотозубі мольфари / Понапихали свої бесаги / Нашим добром» [51, с. 363].

Для поетичного зображення Вірою Вовк язичницького природного світу характерне нівелювання чітких кордонів між природним і людським світами. Зокрема, це простежується у перенесенні сутнісних характеристик в природний світ у контексті трансформації людини на рослину чи тварину або повне ототожнення їй.

Особливо такі тенденції проявляються у збірці «Меандри» – де, як зауважив Богдан Рубчак, «ключові образи виступають від початку до кінця збірки в численних варіаціях – в різних метаморфозах, – саме так будуючи “меандри” тематичних мотивів». У цьому плетиві мистецьких образів художньо зреалізовано «складні ходи таких образних серій, які разом творять своєрідну структуру, отже, вимагають всебічного обговорення. [...] В центрі системи зустрічаємо образи з деревом, часто в перехрещенні з людською постаттю.

“Згори” діють образи з сонцем; з луком, тятивою й стрілами; з хмарами; з блискавкою й громами; образи меду (а їх є кілька) своєрідно “приземлюють” сонце. “Знизу” діють образи з землею, з глиною; з численними квітами; з тваринами, часто екзотичними (шакал, пантера, ягуар, навіть татуйовані кобри); в протилежність до такої “живучості” маємо приземлені образи з пустелею, дюнами, пісками, солончаками, камінням» [181, с. 41]. З такими образами зі сфери природи постійно переплітаються особливі іпостасі зі сфери культури: «Ці численні образи з образотворчого й прикладного мистецтва, з музики, з поганського й церковного ритуалу – своєрідно “окультурюють” природу, так як її “окультурнює” міт» [181, с. 41]. Зокрема в «Баладі про святу Кекилію» розгортання антропологізації образу церкви має ознаки і метонімізації, й характерного для міфологічно-ритуального світоуявлення одуховлення речей і предметів. Отож, тут об’єкт одуховлення – сакральна споруда: «Церква розплющила очі, / Бровами луки знялися, / Розкинули смолоскипи / Крила вогнів на мури, / І блискавками заграли / Складки різьблених статуй». Очі в ній – «більмові шибки собору» [51, с. 201]. Присутність у християнському світогляді залишків світогляду міфологічно-ритуального у «Смішному святому» засвідчує те, що дзвін, який упав із дзвіниці й убив муляра, був засуджений на довічне покарання: «Громада всадила наш дзвін / За людовбивство до льоху / Й наклала довічну покуту» [55, с. 554].

У поезії мисткині неодноразово повторюється сюжет грецького міфу про Дафну: тут «ключовий тематичний мотив оснований на міті. Цей мотив посилений своєрідними ритуальними жестами, що часто трапляються не тільки на тематичному чи образному, але також і на ритмічно-інтонаційному рівні. Певна річ, що ритуалізація стилю має дистансувати тематику, отже, особу і досвід ліричної героїні. Те саме має робити й міт. Ідеться специфічно про міт Аполлона й Дафни та метаморфозу, зв’язану з ним» [181 с. 44].

Перетворення дівчини на лавр, на думку Михайлини Коцюбинської, засвідчує фетишизм античного культу. Ця метаморфоза допомагає Дафні втекти від закоханого у неї Аполлона та відчутти спокій, гармонію злиття з

природою: «Спокійно тліють оливки / В срібному листі / Де ж ти, Дафно? / – З моїх рук росте кипарис, / Вже не можу тебе пригорнути, / Не буду вже колихати, / Тільки гнізда пташині / Й молоденькі шишки» [51, с. 149].

Богдан Рубчак точно означає особливості образу часу в збірці «Меандри». Однак не зауважує, що йдеться про циклічний час християнського тривання: «Центральну тематичну функцію в “Меандрах” виконують образи, що втілюють поняття часу. В них минуле, сучасне й майбутнє переливаються, неначе морські хвилі, втрачаючи свою хронологічну специфіку. В дальшому уривку камінність минулого прокидається в сучасність, щоб прямувати до найдальших обріїв уяви, до можливих-неможливих перетворень: у складках туніки з каменю орхідеї почали перетворення риби крилаті й ангели» [181, с. 42]. Тож «не дивно, отже, що ліричне “я” не тільки перетворене в образи “древньої” Дафни (дерева-Дафни) та в інші маски, найчастіше означені особливими займенниками однини й множини, але також живе само собою в різних епохах одночасно, так безперестанно перероджуючися й відроджуючися в темпоральній циклічності [...] Такі ходіння між епохами іноді втілені в образах надчасового, своєрідно космічного буття...» [181, с. 42].

В іншому вірші («Вібрації світла») образ Дафни, яка «офірує коси на віттар», Богдан Рубчак інтерпретує як постриження дівчини у черниці, зазначаючи що це «схрещення постаті української дівчини, старогрецького міту з обертонами насильної еротики та церковного обряду самозречення» [181, с. 41]. Отже, в даному разі в образі Дафни виявляється перехрещення старогрецького (перетворення бога на дерево) та християнського (обряд постригу в черниці) світоглядів.

Михайлина Коцюбинська та Богдан Рубчак вважають, що образ Дафни є віддзеркаленням української жінки, жінки-поетеси, поетеси-вигнанниці, образом самої Віри Вовк. Узагальнюючи це поєднання давньогрецького мотиву з християнською традицією, Богдан Рубчак пише, що «в маломовній молитві – своєрідному ритуальному виклику, що закінчує цикл – у дивний візерунок сплітаються мотиви еротики й віри, і то віри специфічно християнської (золоте

світло на тлі ікони); безумовно, цей твір стоїть куди ближче до поезій-молитов святої Терези, ніж до грецьких пеанів» [181, с. 48]: «глину суху / цю плоть мою/ тлом ікони / розчини світлом / спали всі запони / мого єства» [51, с. 257].

Цю поезію варто проектувати й на молитовний дискурс Віри Вовк загалом: «Молитва про містичну метаморфозу – про визволення не тільки від дерева, але й від людинотворної глини – може здаватися аж надто легкою розв’язкою глибоких питань, що тривожать нас у циклі. Але, на мою думку, в цій поезії йдеться не так про містичне заперечення тіла, як про піднесення глини до духовних висот, про остаточну синтезу гори й низу, що в ній земля тіла стала б ще ближче до своєї суті» [181, с. 48]. Власне тут присутня та особлива художня нитка, яка зшиває молитовний дискурс української мисткині і занурює його в неперервну сакральну традицію – від Античності до юдеохристиянської традиції двох Заповітів. Слід пам’ятати, що «ця молитва звернена не тільки до юдеохристиянського Бога, а одночасно й до Аполлона. Що більше, Аполлон виступає тут уже не як жорстокий бог, а як жаданий коханець, бо ж людське кохання і поезія перемогли божеську пристрасть. Можна сказати, що містика молитов черниць-наречених тут заземлена, переуявлена глибинно земною уявою. Щодо поєднання Аполлона з юдеохристиянським Богом – це трапляється не вперше в циклі. Нагадую, що коли Дафна втікає від Аполлона, за нею біжать дзвіниці. В іншому творі ми зустрічаємо двозначно адресований вигук “і будь жорстокий Боже”. В ще одній поезії, при кінці циклу, ангел і чорт “важать серця тягар” – серця, що натружене небезпечним коханням. До таких місць треба додати на диво численні образи з християнського церковного обряду» [181, с. 48 – 49].

Загалом же сам образ меандрів – звивистої лінії, яка регулярно повторюється, для греків утілював сакральну періодичність світу. Меандри до певної міри наближаються до образу лабіринту, який теж має усі ознаки сакрального: викликає страх і захоплення. Меандр, зауважує Богдан Рубчак, «тільки вдає, що він лабіринт: звивистим струмком тільки позірно блудить, але справді прямує. Основний орнамент у старогрецькій культурі, меандр

зустрічається також у давній українській орнаментиці, а його пізніші стилізації оздоблюють різними “доріжками” вироби народного мистецтва. І в грецькій, і в українській культурах неспокійний хід меандра символізує долю. В українській культурі бачимо динамічно-ритуальне перевтілення меандра в дивному хороводі “Кривий танець”, який також означає нібито химерне, але насправді суворо кероване людське життя» [181, с. 32]. Прикмети меандра з його нібито хаотичністю, але, водночас, упорядкованістю – «його роля в грецькій та українській орнаментиці; його візуально-образотворча природа; його структура з позірним непорядком, але в дійсності до кінця впорядкованим напрямом; його символізація людського життя, керованого неначе химерною, але справді цілеспрямованою долею; навіть його перевтілення в живих жестах ритуалу – все це має глибокий зв’язок із книжкою Віри Вовк» [181, с. 32 – 33].

У вірші «Семеля» із збірки «Жіночі маски» теж зреалізовано художнє представлення сакрального Давньої Греції. Семеля, любка Зевса, «хотіла побачити богом / свого коханого». Однак бог «прийшов узброєний / у громи і блискавиці // страшним гураганом розніс мій дім...», і вона «спалахнувши ватрою залишивши йому / зачате дитя...» [51, с. 278]. Особливістю взаємного проникнення сакрального та профанного в Античності є те, що *sacrum* там пов’язувався із еротикою. Поетеса передає таку ситуацію кохання Леди, дружини спартанського царя Тіндарея, та Зевса, якому вона народила двох доньок. Головний олімпієць перевтілювався у птаха («бог-лебідь мене покохав»): «...я дала йому тоді / рожеву мушлю / і народила дві божественні / перлини» [51, с. 280].

Сакральне у збірці «Меандри» має й фонетичний рівень вираження, в якому сакральні предмети, символи теж відіграють віршотворчу роль: «Важливу організаційну роллю виконує в “Меандрах” озвучення рядків. Хоч у деяких поезіях натрапляємо на повні рими (“ікони-запони”) в більшості випадків маємо справу з витонченими, позірно один від одного віддаленими, але слухом відразу відчутними кінцевими асонансами, що їх може створити тільки музично

обдароване вухо. Наведу кілька, навмання вибраних: “офірує-на вівтарі”, “веселки-від спеки”, “німбу-небо”, “каменю-кедриною» [181, с. 34–35].

Заглиблюючись у внутрішній світ ліричного суб’єкта, як буде доведено нижче, авторка використовує біблійні образи, намагаючись персоналізувати інколи лише схематично окреслених біблійних постатей. Однак не тільки біблійні персонажі цікавлять у цьому аспекті авторку, а з дослідницькою увагою вона підходить і до образів міфологічних героїв.

Поезія «Ізольда до Трістана» генетично пов’язана з кельтською язичницькою традицією, яка пізніше стала сприйматися як провансальська. Поезія побудована як звертання-рефлексія легендарної Ізольди до Трістана. Поєднані магічним зіллям і пристрастю, коханці, за легендою, змушені розлучитися, адже Ізольда обіцяна іншому – королеві Маркові. Проте кохання сильніше за смерть. Віра Вовк по-своєму інтерпретує легендарні кельтські образи. В її поезії бачимо звернення кельтської героїні до Бога, у якому, за християнською традицією, єдиний порятунок і відповіді на питання. Крім того, з’являється у творі і євангельський образ Марії, однієї із сестер Лазаря, що любила слухати проповіді Ісуса: «Якби ж ми могли Його попросити, / Аби поклав свої пальці в ями наших очей, / Якби ж ми могли, як Марія, припасти Йому до ніг, / І, хоча б у невмах, почули звук Його слова!» [51, с. 112]. Лірична героїня вірить у доброго Бога, який «...як елеєм, сонцем і росами / Лікує роздерте листя бананових пальм, / Дає з розхилених жмень звірям радість і біль / І кличе нас за собою: спраглих правди й краси» [51, с. 112].

Мультикультуральне поле поезії, притаманний письменниці універсалізм, проілюстровані тут у змалюванні абсолютно різних за ареолом розповсюдження рослин: японська троянда, кущ калини, бананові пальми. Поява українського етнічно маркованого символу калини вводить українську традиційну образність у світовий контекст: «Хто дав свою кров / Японським трояндам, кущеві калини в саду?» [51, с. 112].

Отже, побудована на кельтській міфологічній основі поезія дозволяє розгорнути релігійно-філософський гімн любові, конотаційно розширюючи семіотико-семантичні поля християнських та етнічних образів.

Слов'янські язичницькі жіночі образи залишалися неодмінним джерелом у творчості Віри Вовк. Пророче змалювання переходу язичницького обряду у християнський подано у вірші «Берегиня»: «бездонний сон / упав на мої повіки / богині крилатої / з трипільської глини // а моє чадо – / отара безпастирна – / розбрелася по світу // ще тільки мій образ на писанці / нагадує: треба трудитися / і не злиняти мов зношена вишивка / або старий літопис» [51, с. 303].

У вірші відбувається розгортання образної структури, що локалізує часовий простір – від язичницької статуетки трипільської богині до образу на писанці – християнському символі Великодня. У кількох рядках відбувається своєрідне розгортання історії народу від язичництва до християнства, а також наголошується зв'язок традицій, адже культ берегині поступово трансформується у християнський культ Богородиці.

Подібну ситуацію спостерігаємо і у вірші «Скитська баба», де кам'яна статуя є оберегом українського степу, як території зазіхань кочовиків, найзників та чужинців. Камінь, з якого зроблено скульптуру, символізує вічність. Попри проминання часу, епох та людей, скіфська скульптура степової баби стоїть над українською землею і захищає її від нещастя, і є своєрідним пророцтвом для майбутніх нащадків: «в мені бувальщина дрімає / і міць майбутнього росте» [51, с. 303].

Характеризуючи особливості поетичної картини світу Віри Вовк, Світлана Ожарівська теж зауважує, що у творчій манері авторки органічно поєднується християнське та язичницьке: «Ідеться не про релігійні мотиви, які в її поезії посідають одне з почесних місць, а саме про пантеїстичну, сюрреалістичну символіку повноти буття, єдності всього суцього. Джерела цього філософсько-ліричного мотиву авторка шукає, подібно до метрів світового сюрреалізму, в архаїчних віруваннях екзотичних народів (наприклад,

бразильському язичницькому культі богині моря Єманжу чи тибетських віруваннях у збірці «Мандаля»)» [166]. Дослідниця зазначає, що у бразильському субстраті творчості письменниці впадає в око контамінація язичницьких божеств (часто – родючості та смерті, Еросу й Танатосу) із християнськими святими, Христом і Богородицею (аналогічно – в українській культурі). Наприклад, одне зі свят – День святого Роке (16 серпня): французький католицький святий (лікар XIII ст., борець з чумою) – ототожнюється з афро-бразильським божеством Омолу (Omolú, рання іпостась – Обалуе, Obaluaê), яке насилає або лікує хвороби – залежно від настрою [202, с. 232]. Таке незвичайне поєднання робить твори Віри Вовк неординарними й дозволяє відшукувати нові смисли для вже відомих образів.

Нерозривна єдність, сформована у свідомості самої авторки протягом життя, – єдність язичницького бразильського та християнського українського світоглядів – формує особливий поетичний світ. Така єдність проілюстрована у поезії «Сальвадор», де в одній художній площині діють бразильські язичницькі божества Ошоссі, Ошум, Ошала та євангельська Саломея танцює свій демонічний танок: «Чорте, засмаглий у короні ритмічних церков, / Танцюристе на пагорбах із бугенвілем на стегах, / Коралевим кущем розгалужуєш свої жили. / Яку жертву запрагли Ошóссі, Ошúм, Ошала, / Щоб придбати зашептане зілля на щастя [...] / Ти танцюєш Саломею з моїм вирваним серцем. / у топазових бризках твій регіт зарошує ніч» [51, с. 223] (курсив наш. – Д. Л.).

Еміль Дюркгайм наголошує, що «під символом треба виявити реальність, яка там постає і яка надає їм справжнього значення» [89, с. 6]. У поезіях Віри Вовк язичницький компонент зовсім не суперечить християнській традиції – навпаки, створює органічне ціле й образна система творить особливу, нову й свіжу мистецьку реальність. Тому будь-які спроби виокремити християнські образи чи мотиви й від'єднати їх від міфологічних чи пов'язаних із стародавніми віруваннями різних народів бачаться неспроможними й порушують неповторну атмосферу її творів. Особливо це стосується циклів віршів «Чорні акації», «Писані кахлі», «Меандри», містерії «Іконостас України» тощо.

Таким чином, особливості творчої манери та поетичного стилю Віри Вовк полягають в єднанні українських народних язичницьких вірувань, християнських мотивів разом із віруваннями різних народів світу. Перетини християнського та язичницького світоглядів творять метатекстову єдність її поетичного поля, дозволяють реалізувати прагнення авторки усвідомити світ в усіх його проявах. Свідченням цього є наскрізні мотиви, символи та архетипи, пов'язані не лише з українською ментальністю, а й із язичницьким світом інших культур.

Вихована в греко-католицьких християнських традиціях, поетеса однак не цурається іншого життєвого досвіду. Це зумовлює широке коло залучених культурних символів і архетипів, насамперед, релігійних та язичницьких поглядів не лише української, а й іншої «чужої» ментальності. Подібний синтез уводить поезію Віри Вовк у постмодерний світовий дискурс, а також наближає до мистців магічного реалізму, в атмосфері творчості яких (Латинська Америка) формувався її талант.

Ліричний суб'єкт її поезій – неоднозначний. Чуйний та емоційно багатий, він (або навіть вона) активно черпає зі скарбниці людської історії, незалежно від раси і вірувань. Проте християнський стрижень наявний у поезіях Віри Вовк завжди. Можливо, це пов'язано з тим, що батьківські традиції, християнські постулати й настанови – це та ланка, що єднає діаспорну письменницю із рідним краєм. Саме тому навіть не притаманні українській традиції культурні образи органічно співіснують у її творах, не перекреслюючи один одного.

Художній світ збірок «Писані кахлі» та «Меандри» передає пантеїстичне мислення жителів Карпат, яке визначається культом стихій природи – води, вогню, живої природи – рослин і тварин.

Зв'язок слов'янської язичницької традиції із християнською проілюстрований письменницею теж за допомогою жіночих образів («Берегиня», «Скитська баба»). Поетеса у невеликому за обсягом вірші вміло розгортає історію народу від язичництва до християнства.

Отже, можна цілком погодитися із засновком Михайлини Коцюбинської про те, що «...у химерному світі її поетичної уяви оживають персонажі християнської історії, як і постаті поганських культів та інших релігій. Головне – атмосфера постійного звернення до Бога, його все- і всюдиприсутності. Причому все це далеко не завжди безпосередньо пов'язане з церковною атрибутикою, релігійними канонами (вірність їм незаперечна, вони проглядаються в усьому, але вони не тяжіють, не домінують), а існує у вільному незалежному просторі думки й почуття» [118, с. 17]. Синтеза релігійного та міфо-ритуального світів, християнського та язичницького світовідображення у творчості Віри Вовк є не лише органічним, а й збагачує творчий метод поетеси, увиразнюючи її ідіостилістичні особливості.

Висновки до розділу 1

Творчість Віри Вовк уже достатньо вивчена. Однак представлення мистецької спадщини поетеси в контексті її проєкцій на категорію сакрального відбулося лише частково. Досить повно опрацьовано цю проблему у студіях Юлії Григорчук, де розглянуто ці проблеми на прикладі прозового доробку письменниці.

Деякі наукові розвідки частково торкаються й проблем художнього функціонування категорії *sacrum* у її поезії. А проте детального аналізу питання художнього освоєння тем, мотивів та образів поетичного доробку Віри Вовк у контексті релігійного, міфологічно-ритуального світобачення та категорії сакрального досі ще не створено.

Життєпис письменниці, її оточення (дитинство на Гуцульщині, навчання у Дрездені та у Тюбінгенському університеті, еміграція до Бразилії) – мали безсумнівний вплив на формування її релігійного світогляду. Тому мультикультурний акцент її творів, широта поглядів та ідей бачиться особливим надбаннями українського письменства, а беручи ширше, й української культури загалом.

Визначальним чинником життєвої і творчої позиції Віри Вовк є релігійний світогляд. Безумнівно, це пов'язано з тим, що в родині письменниці були священники. Її хрещений батько – глава Української Греко-Католицької Церкви, митрополит Андрей Шептицький. Письменниця була вихована на християнських традиціях. Це релігійне виховання поєднувалося із знайомством із західною християнською традицією в еміграції. Поєднання релігійного виховання з освітою, отриманою в Католицькому Університеті Святої Урсулі в Ріо-де-Жанейро, створили особливу амальгаму її творчого субстрату, в якому тісно переплетена релігійна, мистецька і культурна спадщина Східної та Західної Церков. Цей сплав релігійних і культурних традицій двох континентів в її творчості, – зокрема поетичній (включали й драматургію як частину її поетичного доробку) є субстратом, на якому ґрунтуються прояви сакрального в її як прозовій, так і поетичній та драматичній творчості. Окремо звертає на себе увагу фактор студій у Тюбінгенському університеті, де вона почала працювати над докторатом «Маріїнські легенди». Власне вже в цій роботі відображено зацікавлення мисткинею двох аспектів культури – літератури та релігії, їх взаємне проникнення і взаємовпливи.

Поруч з усім у її художньому світі знайшло мистецьке відображення і поєднання релігійного та міфо-ритуального світовідчужань, християнського та язичницького світоглядів, надаючи нового сенсу традиційним сюжетам, образам та мотивам її поетичного світу.

РОЗДІЛ 2

МОЛИТОВНИЙ ДИСКУРС ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК

2.1. Жанрові особливості теологічної та літературної молитви

Поезія Віри Вовк сповнена високим християнським релігійним звучанням та глибокою духовною силою. Це підтверджує постійний авторський діалог з Богом та Богородицею у вигляді індивідуально-авторської молитви. Молитовна лірика авторки охоплює чималу групу поезій, яку за жанрово-тематичними модифікаціями можемо поділити на молитву-прославлення («Різдво», «Радуйся ниво...»), «Палися, палися», «Досвітня зоре, Діво пречиста»); молитву-хвалу («Пісня хвали»); молитву-гімн («Заплакана маївка»); молитву-подяку («Молитва Вселенної», «Поезія»); молитву-прохання («Три бажання», «Навчи мене мови істини», «Срібна Богородиця», «Богоцвіте, схили голову...»), «Світло любові нам дай»); молитву-медитацію («До Христа», «В Євангелії золотолисто...»); молитву-рефлексію («Дарунок», «Іконостас»); молитву-сповідь («Невже я обгулялася»); молитву-покаяння («Каяття») тощо. Розгалужена система модифікацій поетичної молитви є засобом вираження світовідчуття авторки та ознакою побожності й духовності.

Важливе місце у творчому доробку Віри Вовк посідає своєрідне осмислення традиційного євангельського образу Марії Богородиці, що підтверджують вірші «Вознесіння Марії», «Благовіщення», «Гуцульській Матері Божій», «Скорбна Богородиця», «Успеніє», «Лілеї», «Перед яслами», цикл «Молебень до Богородиці» та ін. Завдяки глибоко релігійному світогляду поетеси постає нова інтерпретація Богородиці, що виявляється у найвищому прояві гуманізму та самопожертви. Водночас цей образ безпосередньо пов'язаний із молитовним дискурсом поезії мисткині, є найважливішим адресатом молінь і благань у поетосфері.

В українському літературознавстві існує ціла низка досліджень, у яких простежено різні аспекти функціонування жанру молитви в національному

письменстві. Серед них найважливішими є публікації В. Антофійчука [4; 5], Г. Баран [13 – 15], І. Бетко [18 – 20], Т. Белобрової [21], Т. Бовсунівської [28], Г. Віват [31], І. Даниленко [79 – 81], І. Дмитрів [85 – 87], І. Ісіченка [102], І. Качуровського [108], О. Ткаченко [217], В. Чотарі [228] та ін. Утім, незважаючи на значну кількість досліджень, які присвячені цій темі і обґрунтованість наукових позицій, поза увагою залишається молитовна поезія середини ХХ – початку ХХІ століть.

Дослідження поетичної молитви Віри Вовк дозволяє не тільки визначити нові аспекти у вивченні її творчості, а й допоможе уточнити специфіку жанру молитви в українській літературі ХХ – початку ХХІ ст., збагативши студії корпусом молитовних текстів цього часу творами авторки. Однак для виокремлення особливостей окресленого періоду та, зокрема, характерних рис індивідуально-авторської молитви Віри Вовк, вважаємо доречним насамперед, простежити становлення жанру молитви в українській літературі та окреслити особливості поетичної молитви. Зазначимо, що ні спеціальних досліджень, ні цілісного дослідження молитви як літературного жанру в поетичному доробку Віри Вовк немає.

Ігор Качуровський дає загальне означення молитви у релігійному дискурсі, розглядаючи її жанрові особливості у контексті генерики [108]. Ірина Бетко у підрозділі своєї монографії, присвяченій біблійним сюжетам і мотивам, окремий розділ присвячує молитві: «Молитва як релігійно-філософський жанр» [12, с. 117–124]. У монографії Ірини Даниленко «Молитва як літературний жанр: генеза та еволюція», у якій зроблено спробу розгляду генеалогії цього жанру, запропоновано класифікацію основних жанрових моделей, а також проаналізовано особливості індивідуально-авторських молитов ХІХ та ХХ століть.

Витоки жанру молитви в українській літературі слід шукати ще в дохристиянські часи, коли її основу складали прадавні замовляння та закликання. Володимир Антофійчук у передмові до антології «Святі чуття, закладені в молитву» наголошує, що літературна молитва виникла з культової.

Цієї ж думки дотримується Ірина Даниленко, акцентуючи на тому, що жанр молитви виник разом із поезією, і розмежовуючи язичницьку та християнську молитви. Дослідниця також вказує на синкретичний характер такого утворення, ця онтологічна спорідненість полягає в тому, що «і лірико-поетичний вислів, і молитовне звернення – це певні варіанти переживань, які охоплюють людину при інтимній зустрічі з «іншим» [81, с. 32].

Ігор Набитович наголошує на тому, що «одним із найменш опрацьованих напрямків студій взаємин “*sacrum*-література” є рівень генерики: дослідження тих літературних жанрів, які постають і визначаються в релігійних обрядах, генетично та структурно пов’язані з релігією» [159, с. 139]. Ці жанри Ігор Качуровський називає “жанрами містичної літератури” [108, с. 678] і поділяє їх на три групи.

Перша група – жанри загальні, спільні для більшості літератур різних народів: гімн, молитва, заклинання, проклін, присяга.

Друга група – жанри локальні, розповсюджені лише в літературі певного народу або обмежені колом адептів певної релігії. І. Качуровський декларує серед них гебрейський псалом, який перейшов до християнської релігії й, відповідно, до літератур європейських народів, буддійську джатаку, тамільські пурани, суфійську притчу.

До третьої групи Ігор Качуровський відносить жанри, розповсюджені в літературах різномовних народів, але обмежені певним часом, рамцями конкретних історичних періодів. Такими були жанри містичних поем та видінь за доби пізнього Середньовіччя, містерії та міраклі – як середньовічна релігійна драма [108, с. 678]. Дослідження на цьому рівні, додає Ігор Набитович, «дають змогу (окрім вирішення загальних проблем генології, вивчення історії розвитку цих жанрів у певних національних літературах) пізнати особливості художнього світу мистця, уявити механізм трансформації релігійного, містичного переживання в поетичне, художнє слово» [159, с. 139–140].

Ігор Качуровський вказує на можливість певної гібридизації в цьому жанровому просторі. Він наводить характерний приклад – переспів однієї з

поезій Сафо «Гімн Афродіті» Людмилою Старицькою-Черняхівською: «О Афродіто, богине безсмертна! / Я припадаю з благанням до ніг твоїх: / Вчуй мою пісню, сльозами повитую, / Стогін дівочий спізнай!» [Цит. за: 108, с. 679]. Літературознавець звертає увагу, що «для перекладачки цей гімн не мав уже нічого містичного – вона сприймала лірику Сафо як чисто любовну, а також, що цей гімн не є лише прославленням богині, а водночас і зверненням до неї з певним проханням, а отже – молитвою» [108, с. 679]. Додаймо, що подібно арелігійно і образ Сафо, і її творів, і твори інших грецьких поетів трактуються й у Віри Вовк.

Щодо «жанру молитви, – додає Ігор Качуровський, – то мушу висловити застереження, що існує безліч літературних творів із такою назвою (“Молитва”), де, по суті, нема нічого містичного, а є лише розумовий виклад певних прохань і побажань, здійснення яких хотів би бачити ліричний герой» [108, с. 679].

Ірина Бетко наголошує на тому, що молитва є «сокровенним виявом релігійного духу. Будучи ритуальною складовою всякого ритуально-колового дійства, вона осмислюється як апеляція людської душі до Бога» [12, с. 117]. Вона ж доповнює поділ молитовного ряду як жанрових різновидів: «Прагматичне прохання являє собою найпростіший тип молитви. До іншого типу належать молитви про допомогу в моральних та інтелектуальних ускладненнях, а також у духовному зростанні. Третій тип становлять молитви без прохань, суть яких у роздумах про Божественну досконалість, у благоговінні перед Богом, а також у прагненні злитися з Ним» [12, с. 117].

Вероніка Чотарі, досліджуючи проблему генологічної диференціації та термінологічного окреслення параметрів жанрового діапазону духовної поезії, як і Ігор Качуровський переконана, що корені гімну ведуть нас до молитви. Дослідниця підкреслює, що спершу «зв'язок молитви з гімном був досить стійким: обидва жанри формально були звернені до найвищого адресата – Бога, і відповідно, мали однакову структуру», проте пізніше цей зв'язок порушився [228, с. 73]. В. Чотарі, вважає, що терміни «молитва» та «гімн» не

слід ототожнювати. Беручи до уваги статтю В. Антофійчука «*Indifferens* та *differens* жанрового поля релігійної поезії (молитва – релігійний гімн – псалом)» [7], у якій дослідник простежив основні спільні універсальні та невід’ємні особливі прикмети жанрових різновидів духовної поезії, вважаємо доречним говорити про явище жанрової дифузії, внаслідок якої виділяємо такий жанрово-тематичний різновид як молитва-гімн, який найбільш влучно передає специфіку даного тексту. Вважаємо, що поезія Віри Вовк «Заплакана маївка» є зразком молитви-гімну, тому що цей текст створює алюзію на один із текстів церковної літургії, а саме акафіст, який є жанровим різновидом релігійного гімну.

Ірина Бетко розширює генетичні корені поетичної молитви в українському письменстві. Вона наголошує, що «українська поетична молитва пов’язана з жанрами християнської літургії – псалмом, гімном, ектенією. Її жанровий зміст не зводиться до елементарного прохання чи скарги. В центрі уваги поетичної молитви – художнє відображення психологічного процесу сповідальності, досягнення індивідом духовної єдності з Абсолютом тощо. Велику роль відіграє подяка Богові і прославлення Його. Розвиток поетичної молитви йшов шляхом усебічного розкриття духовного світу індивіда, його емоційно-психологічної сфери. Безпосереднє ж звернення до Бога нерідко набувало суто риторичного характеру». І додає ще одну заувагу, яка, у великій мірі притаманна українській літературі: «Глибоко органічними для української поетичної молитви були соціально-політичні й національно-визвольні мотиви» [12, с. 118 – 119].

З теологічної перспективи лейтмотивом молитов у Старому Заповіті є прохання, щоб у майбутньому «спасіння Боже було подароване землі [...]». Уся священна історія віддзеркалена у молитві; усі великі події цієї історії містяться у молитвах посередників, або цілого народу, вони ґрунтуються на знаннях задуму Божого. У цих молитвах благання в сьогоденні» [193, с. 437]. З цього погляду виокремлюється кілька типів молитов. Псалтир, у якому «основні теми Біблії» (дивні діла Господа, заповіді, пророцтва, премудрість) зібрані «у

скарбницю Псалтиря і перетворені у молитви», який узяла на озброєння Церква. Серед цих молитов: «молитва громади і молитва особиста»; «молитва в час випробувань»; «молитва надії»; «молитва при прагненні справедливого добра» тощо [193, с. 437 – 438].

Аналізуючи особливості жанру молитви в українській літературі, звертаємо увагу на такі питання: структура віршованої молитви та її жанрово-тематичні модифікації.

Літературна молитва, за визначенням Ірини Даниленко, – це метажанр (синкретичний жанр), зазвичай поетичний, який окреслює сакральний діалог з ідеальним адресатом (Богом, Богородицею, іншими святими), який репрезентує себе у різних жанрово-видових формах (сонет, лірична медитація, елегія, духовна епіграма доби Середньовіччя, плач, гімн, ода, псальма, кант, «фігурна» поезія, акровірші, сатирична епіграма, пародія тощо) та жанрово-тематичних різновидах (молитва-сповідь, молитва за інших – за кохану людину, країну, мову тощо, молитва-боріння, революційна молитва тощо) [81]. Слід додати, що літературна молитва може функціонувати у двох формах: як самостійний твір (поезія-молитва) і як частина якогось твору (вставна молитва).

У іншій площині молитву можна розглядати у медитативній та містичній модифікаціях. В медитативній молитві, або молитві-роздумі безпосередньо і нерозривно об'єднуються «два начала людської духовності – філософське й інтуїтивне»: таким творам, твердить Ірина Бетко, «притаманна композиційна двочленність: медитація безпосередньо вкраплена в молитву, а джерелом віри виступає сама здатність ліричного героя до філософсько-світоглядних узагальнень» [12, с. 122]. Жанрова модифікація містичної молитви теж «формується взаємодією інтуїтивно-чуттєвого й раціонального начал, але співвідношення їх принципово інше. Висвітлені на високих рівнях духовної свідомості, емоції та думки зберігають своє значення лише в тій мірі, в якій виявляють здатність до закріплення й передачі містичного досвіду ліричного героя. Для поезики такого твору характерне використання структур

параболічно-притчевого мовлення. Місткого символічного значення набуває також і прийом наскрізного паралелізму» [12, с. 123].

Молитва, як і будь-який інший жанр, має свою композиційну структуру. Валерій Лепакін виділяє чотири основні елементи: а) славослів'я або хваління; б) подяка; в) покаяння за гріхи; г) прохання [128, с. 157].

В. Антофійчук вважає, що літературна молитва має такі смислові частини: 1) звернення до адресата; 2) прохання; 3) славослів'я [8, с. 4]. Проте структура жанру молитви в літературі не відзначається принциповою усталеністю, тому її будова може варіюватися. В залежності від авторського задуму композиція інколи порушується: один або кілька елементів можуть видозмінюватися або бути відсутніми взагалі.

Поетичній молитві притаманний егоцентризм ліричного суб'єкта, тобто першорядну роль у тексті відіграє індивідуально-ліричне переживання. Звідси композиція віршованої молитви може зазнавати змін, зокрема, щоб передати душевний стан ліричного героя, в молитовний текст вводяться деталі описового характеру або «ліричні відступи», а також сповідальні чи медитативні елементи.

На думку Ірини Даниленко, в українській літературі ХХ ст. з посиленням індивідуального струменя в поезії відповідно зростає кількість оригінальних жанрових модифікацій особистої молитви. Такий посилений «індивідуалізм» ускладнює класифікацію авторської молитви. Вважаємо слушним, що ця дослідниця намагається диференціювати індивідуально-авторську молитву ХХ ст. за такими ознаками: тип ідеального адресата, зокрема його конкретний характер (Ісус Христос, Богоматір, інші святі; або сакралізовані суб'єкти та об'єкти); основний мотив звернення (молитва-прохання, подяка Богові, славослів'я, каяття, прохання, обітниця тощо); тип адепта-молільника (ліричний суб'єкт, рольовий герой або персонаж вставної молитви); тип авторської інтенції та емоційності, що визначається: по-перше, ставленням молільника до ідеального адресата (любов, ненависть, довіра, каяття, подяка, дорікання тощо), по-друге, ставленням автора поетичної молитви до рольового

героя або персонажа (симпатія або антипатія, чи співчуття або викриття тощо) [Див.: 79, с. 49 – 50].

Релігійно-філософські пошуки українських авторів і «невпинний процес інтелектуалізації української поезії» мали вплив на функціонування жанру віршованої молитви, зокрема її медитативної модифікації. Доречним і цілком слушним є розмежування дослідницею молитви-рефлексії та молитви-медитації. Зокрема Ірина Даниленко подає такі визначення цих понять: молитва-рефлексія – «емоційне осмислення поетом власних переживань і почуттів у формі містичного спілкування-роздуму з вищими силами», тоді як молитва-медитація «має риси більшої врівноваженості, зосередженості поета, схильного до філософських, етичних, соціальних, політичних акцентів» [81, с. 201 – 202].

Дискусійним є питання статусу текстів, які включають у молитовну структуру нерелігійні об'єкти, та поезій-молитов (медитативного характеру), в яких переважає логоцентризм. Деякі дослідники, зокрема Ігор Качуровський, розмірковуючи про жанр молитви, вважають недоречним називати такі тексти «молитвами», оскільки, в них немає нічого містичного, а є лише розумовий виклад певних прохань і побажань [108]. Натомість Ірина Даниленко наголошує, що відмовляти їм у «молитовності» можна лише з догматичних, а не з філологічних позицій. Ми погоджуємося з твердженням Ірини Даниленко, тому у дослідженні до аналізу молитовних текстів Віри Вовк, крім поезій-молитов, адресованих Ісусові Христу та іншим святим, залучаємо і такі, у яких адепт-молільник звертається до сакралізованих предметів.

«За час свого існування, – пише Володимир Антофійчук, – людина не знайшла досконалішої, ніж молитва, форми, у якій можна було б вивістити найпотаємніше, зважитися на відвертість, щирість і безпосередність самовираження. У цьому – одне з таїнств вічності молитви, таїнство особистісного катарсису, перевтілення й облагородження, яке можна відчути тільки у духовному єднанні з Абсолютом» [8, с. 5]. Творчість української письменниці Віри Вовк служить підтвердженням цих слів. У її поетичному

доробку чималу групу складають поезії-молитви. Деякі з них мають жанрове маркування, яке подається у назві, інші ж зараховуємо до відповідного жанру, зважаючи на зміст та структуру поезій, тобто за формальними та змістовими характеристиками.

Поезії-молитви Віри Вовк – це не стилізація канонічних текстів молитов, це індивідуально-авторські твори, вільна (особиста) молитва, яка виражає ставлення до Бога та сокровенні почуття, процес богошукання та богопізнання. Таку рису творчості підкреслює й дослідниця Михайлина Коцюбинська, коли говорить про поезію письменниці: «Це світ, світ своїх “інтимних” взаємин людини з Богом, свої шляхи наближення до Бога, осягнення його» [118, с. 17]. Варто відзначити, що у віршах-молитвах Віри Вовк ідеться не лише про особисті прохання, власне спасіння, а й про долю українського народу та його порятунк.

Мовна «одежа» молитовного дискурсу Віри Вовк, її сакральне наповнення має виправдання в контексті християнського розуміння Одкровення. Сергій Аверинцев у «Слові Божому і слові людському» зауважує, що особливістю християнського розуміння Одкровення (на відміну від юдаїзму та ісламу) є те, що, насамперед, християнству «споконвіку не властива засада особливої “сакральної” мови, якою, і тільки якою, може промовляти Одкровення. Для юдаїзму така мова – єврейська (іврит. – *Д. Л.*), для ісламу – арабська; з погляду обох релігій, особливо ісламу, переклад Письма – справа не зовсім дозволена». По-друге, «тільки християнство може надати земного характеру мові, якою мовить до нас Одкровення, осмислення контексту про Олюднення і Кенозис (Божественне самоприниження Христа через прийняття людської природи. – *Д. Л.*) Бога». Відповідно, людська мова, а – поезія особливо, «кострубата, утруднена, подекуди недорікувата, в яку втілюється слово Боже, – також аспект кенотичної Поблажливості, прийнятої на себе Логосом із любові до нас» [1, с. 494, 495]. У такій теологічній перспективі поетична молитва (й у поетичній творчості Віри Вовк зокрема) – це намагання увійти у сферу сакрального, долучитися до Абсолюту поетичним словом.

Спираючись на дослідження Володимира Антофійчука, Тетяни Бовсунівської, Ірини Бетко, Ірини Даниленко, Ігоря Качуровського можемо стверджувати, що вірші Віри Вовк виражають такі жанрово-тематичні різновиди літературної молитви:

- молитва-прославлення («Різдво», «Перед яслами», «Радуйся ниво...», «Ти в Серафимі», «Ти, мов у ягодах», «Палися, палися», «Досвітня зоре, Діво пречиста»);

- молитва-хвала («Пісня хвали»);

- молитва-гімн («Заплакана маївка»);

- молитва-подяка («Молитва Вселенної», «Поезія»). Цей піджанр тісно переплітається із молитовними текстами Старого і Нового Заповітів, де «відчутний запозичений від стародавнього переказу перехід від благання до хвали» [193, с. 442].

- молитва-прохання ліричного суб'єкта за себе («Три бажання», По ранковому небу...», «Навчи мене мови істини», «Насіння маку...», «Сон», «Коли мене палитимуть», «Срібна Богородиця»);

- молитва клопотання за інших (або за себе й інших) («Молитва (Маріє, квітко мудрого Єгови)», «Ти, що долонею затуляєш...», «Ти стоїш у повітрі», «Богоцвіте, схили голову...», «Серед нашої ночі», «Матінко королева», «Простели своє світло над нами», «Нетлінний квіте...», «Світло любові нам дай», «Ти майорієш нам у висоті...», «Хорони нас від гордості злої», «Ти, що у грудях», «Благання», «Libera nos, Domine», «Скрипка», «Музико», «Рання молитва»);

- молитва-медитація («До Христа», «Favelas», «В Євангелії золотолисто...», «Будь з нами», «Вечірні вітрила неба»);

- молитва-рефлексія («Дарунок», «Іконостас»);

- молитва-сповідь («Невже я обгулялася»);

- молитва-покаяння («Каяття»);

- молитва-докір («До Покрови»).

При цьому усі ці молитовні жанрові підвиди звичайно ж закорінені й у старозаповітну традицію, Псалтир – і у новозаповітні молитви, насамперед Ісусові. При цьому і для молитов Святого Письма, Псалтиря, і авторських молитов у художній літературі є «впевненість бути почутим» – бо це «джерело і умова молитви» [193, с. 440]. При цьому у новозаповітній традиції воскресіння Христа і спасіння людства – це «відповідь на молитву Богочоловіка, молитву, котра об'єднала усі людські бажання за всю історію спасіння».

За типом адресата поезії-молитви Віри Вовк поділяємо на такі дві підгрупи:

– молитви зі зверненням до вищих сил: до Ісуса Христа («Дарунок», «Іконостас» та ін.), Богородиці («Молебень до Богородиці», «Молитва («Маріє, квітко мудрого Єгови» та ін.) та інших святих, зокрема до Святого Миколая («Придорожна капличка», «Молитва («Святий Миколаю»)).

– молитви зі зверненням до сакралізованих земних предметів та істот:

а) до близьких осіб («До старої матусі», «Матінко»);

б) до земних понять та навколишньої дійсності – України («Святість», «Україні», «Пригорни мене», «Тобі, єдина...», «Голосіння»), поезії («Поезія»), музики («Музико, безслівна молитво»), скрипки («Скрипка»), дня («Рання молитва», «Благословенний будь, мій дне!»), травня («Травню ласкавий», природи («Навчіть нас трави покори»)).

Ірина Бетко твердить, що «розгляд різних модифікацій української поетичної молитви дає підстави схарактеризувати її як жанр релігійно-філософський. Та філософічність молитви не вичерпується її спрямованістю до розв'язання глобальних проблем буття. Головне – вихід на широкі художньо-світоглядні узагальнення за умов збереження суб'єктивно-особистісної орієнтації духовних пошуків ліричного героя» [12, с. 124].

Усі ці аспекти жанрових різновидів молитви у поетичному дискурсі Віри Вовк буде розглянуто у наступному підрозділі.

2.2. Художні проєкції індивідуально-авторської молитви в поезії Віри Вовк

Жанр молитви посідає особливе місце в поетичному просторі Віри Вовк. Вона постійно звертається до Господньої молитви, яка функціонує в неї в силовому полі барокових засобів, модерністичної поетики, містичного філософського струменя. Молитва є ненастанним станом душі поетки: «Молюся безмовно й не знаю про що» [51, с. 90].

Однією з найпоширеніших жанрових модифікацій у творчості поетеси є молитви-прослави, які здебільшого звернені до Богородиці; вони безкорисливі, адже письменниця величає Божу Матір за те, що вона є, прославляє її мудрість, доброту, заступництво. Отже, можемо говорити про особливе ставлення письменниці до Богородиці. Це також підтверджують збірки: «Молебень до Богородиці» (1997) та «Маївка Богородиці Коралів» (2004). В обох збірках переплітаються молитовні інтонації похвали, подяки, прохання. Водночас збірка «Молебень до Богородиці» нагадує діалог письменниці з Богородицею, де Марія постає не просто біблійною особою, а захисницею, заступницею, матір'ю «всього живого і всього страхітно-мертвого». Авторка ставиться до Богородиці з великим пієтетом, наділяє її найніжнішими порівняннями, епітетами, метафоризує: «Каплице голуба», «Чаше спраглого Бога», «Зірниця трясна», «Мати предвічного Світла», «Пречиста панна».

У поезії-молитві «Різдво» мисткиня величає Діву Марію, яка, підкоряючись Божій волі, народила сина – Ісуса Христа, стала матір'ю. Очевидно, саме тому Віра Вовк використала звертання «Мамо», яке передає сакралізацію богоматеринства. Підтверджують захоплення величчю її вчинку рядки: «Усе: і янгол, і пастух, і звір / Вклякає тихо на Твоїм порозі» [51, с. 73].

У молитві-прославленні «Радуйся, ниво...» використано особливу вербальну формулу – «Ниво синьороздзвонена, благословенний світанку!», яку слід трактувати як віру у світле майбутнє, адже світанок – це освітлення, початок нового дня, перемога над темрявою ночі. У цій поезії йдеться про те, що зустріч із Богородицею завжди супроводжується благоговійним схилянням і

замилуванням природи, зокрема це передано такими метаморфозами: «черемхи віють білими хоругвами», «з кадилиць лілей здіймаються ранні тумани», а «усі каштани засвічують ліхтарі» [51, с. 321].

Молитовні тексти «Ти в Серафимі», «Ти, мов у ягодах», «Палися, палися», «Досвітня зоре, Діво пречиста» звернені до Богородиці Коралів. Віра Вовк використовує неординарні звертання, які передають характеристику основних рис Матері Божої Королеви, захоплення її величчю, ставлення письменниці до Богородиці, наприклад, «Небесна коралина», «Ти, мов у ягодах калина, Червоношата», «Нетлінна жарино», «Господня зорино», «Досвітня зоре», «Діво Пречиста», «Зоре вечірня», «Мати вірна» та ін.

Письменниця возвеличує Матір Божу Королеву за те, що вона любить усіх своїх дітей; що обдаровує людей своєю ласкою, щоб їхнє серце «квітло» любов'ю; що Вона молиться за весь людський рід.

Схожою за тональністю поетичного вислову є вірш «Пісня хвали», яка звернена до Господа. Зважаючи на назву та зміст, цей текст зараховуємо до такої жанрово-тематичної модифікації, як поезія-хвала. У першій строфі лірична героїня перелічує, за що саме хоче возносити хвалу Господові, зокрема за народ, життя, «прекрасне прадідівське віно».

Друга строфа виступає антитезою до першої, де адепт-молільник просить нас (людей) прийняти за свої вчинки, думки «великодушні цінності небес» – вінець заслуги чи Господній хрест. Письменниця використала два символи – перший античного походження, синонім до «лаврового вінка» – символ слави, інший – біблійного походження – «Господній хрест», який означає муки та страждання. За допомогою цих антонімічних символів письменниця змушує рецепієнта замислитися над своїм життям, діями та вчинками, бо в Євангелії від Матвія задекларовано: «Прийде Син Людський у славі Свого Отця з Ангелами Своїми, і тоді віддасть кожному згідно з ділами його» (Мт, 16 : 27).

У поезії «Заплакана маївка» перші рядки є алюзією на два церковні тексти: стихиру на честь Богородиці: «За всіх Ти молишся, Благая» та Акафісту

до Богоматері: «За всіх молишся, благая... / Радуйся Діво-Мати прекрасна!» [50, с. 112].

ВУ Акафісті до Богородиці – особливе нанизування звертань-прославлень: «Радуйся, Мати ягнятка і пастиря», «Радуйся, Мати зорі незаходимої», «Радуйся, Ключе до царства Христового», «Радуйся, Невісто неневісна» та ін. Отже, після апелятивної конструкції «Радуйся» ідуть звертання, які містять певну інформацію про того, кому адресовано текст. Віра Вовк використовує спонукальну форму «радуйся» з іншою метою – для передачі реквестивних інтенцій ліричного героя, зокрема просить «Діву-Мати» радіти навколишньому світу, «всім, що під сонцем розквітле»: «Радуйся зіллям, радуйся травами, / Радуйся дримбами, скрипками, цимбалами! // Радуйся колоссям, що зеленіє...» [50, с. 112].

Перший рядок строфи збігається з початком молебної стихирі на честь Богородиці: «За всіх Ти молишся, Благая, за тих, що прибігають з вірою під могутній Твій покров, бо іншого тривалого порятунку ми, грішні перед Богом, в бідах і скорботах не маємо, обтяжені гріхами незліченними, Мати Бога Вишнього, Ти єси Пречистая, тому-то ми до Тебе припадаємо: ізбав від усяких негод рабів Твоїх» [86, с. 250]. У стихирі Богородиця постає молільницею за людство. У цій поезії Віра Вовк розгортає тему заступництва і звертається до Матері Божої з проханням молитися й надалі за квіти, дерева, комах, зорі, води, героїв. Кульмінаційними, на нашу думку, виступають рядки: «Молись за героїв святі загони, / Й за всіх, які плачуть криваві сльози» [50, с. 112], оскільки ця поезія написана у нажвакй для сучасної України період Євромайдану, про що свідчить рік написання (2014 р.) та назва збірки «Майдан». Тобто лірична героїня прохає молитись і оберігати українців, які виборюють право народу впливати на долю рідної держави.

Поезію «Молитва Вселенної», яку за основним мотивом звернення до ідеального адресата класифікуємо як молитву-подяку: «За дарів щедрість нехай прядеться / Тиха молитва під баню неба» з елементами славослів'я: «Предвічний Боже в безмежнім світлі, / Тобі вся слава во вічні віки» [50, с. 31],

а за типом адресата – рольова молитва, в якій адептом-молільником виступає Вселенна.

Лірична героїня поезії одразу одягає на себе маску-образ Вселенної, завдяки чому можемо трактувати цей текст як певний вид двосуб'єктної поезії, у якій автор / ліричний герой виступає також як актор. Мета такого «переодягання» – яскравіше передати подяку Господу не тільки від себе, а й від усього світу. Проте у другій частині поезії адептом-молільником виступає лірична героїня, яка дякує за те, що вона «людина» і за її «світ людини»: «Моя вітчизна, родина і хата, / Юність і старість, праця і свята. // Душі потреби й предвічні болі, / Бо все з Твоєї плине долоні» [50, с. 31].

Патетичний характер цієї ліричної мініатюри передається станом благоговіння перед Творцем за «благословенні Господні твори»: за космічні простори, небесні тіла, пори року, явища природи, звірів і рослини, рідний дім, вітчизну, родину й потреби душі. У пуанті поезії висловлюється припущення, що молитва є найкращою подякою за щедрість дарів.

Олександр Мень вважав, що «Подячна молитва – найпрекрасніша і найчистіша з молитов. Вона нічого не шукає, нічого не просить, а лише сповнена радісного усвідомлення милосердя Божого, вилитого на людину. За все: за очі, які бачать сонце і красу світу; за вуха, які чують гармонію звуків і Слово Боже; за розум, який осягає таємниці; за серце, яке здатне любити, – за все це дякує людина» [146, с. 54].

Найбільшу групу поезій-молитов Віри Вовк становлять ті, в основі яких лежить прохання. Умовно поділяємо їх на дві групи. До першої зараховуємо молитви-прохання ліричного суб'єкта за себе, який апелює до вищих сил з молінням про різну допомогу. З-поміж них виділимо такі прохальні інтенції, які стосуються власного духовного вдосконалення («Три бажання»), творчого натхнення («По ранковому небу...», «Навчи мене мови істини»), повноцінного існування («Сон») та ін.

Значна частина молитов-прохань письменниці за себе стосується здебільшого питань творчості і вмілого володіння словом: «Навчи мене мови істини / мови дерев

і каміння», або «Візьми кривобоку скрипку / моїх старань і добудь з неї / таку овогнену мову, що наче напій чудотворний / воскресає померкле життя» [51, с. 331]. Ірина Даниленко вважає, що таке прохання про творче натхнення, про Божий дар слова є рисою суто літературної молитви [81, с. 210].

Прозорою алюзією на безсмертя поезії, пісні є переконання мисткині, сформульоване в поезії «На схилі життя». Коли ліричний герой відійде, коли навіть «відринуть ріки, висохнуть моря»: «Та пісня, що не гине у могилі, / Полине вгору й, розірвавши небо, / Впаде в долоні Бога, як зоря» [51, с. 88]. Цей заключний тривірш сонета «На схилі життя» є надзвичайно важливим прикладом глибинності та багатоплановості поетичного світу Віри Вовк. Тому варто на ньому зупинитися докладніше.

У трьох завершальних рядках твору розгортається цілий алюзійний ряд, пов'язаний, зокрема, й із міфологічними повір'ями про те, що, коли народжується людина, на небі запалюється нова зоря і про те, що пісня – це не тільки «душа народу», а й душа поета. Тому пісня-душа поета «не гине в могилі», а полетить зорею-душею до Бога. Ще одним алюзійним планом цього тривірша є Біблія: і Старий, і Новий Заповіти. У книзі людського спасіння, твердить євангеліст Лука, є імена кожного: «Радійте тому, що ваші імена записані на небі» (Лк., 10: 20). А Ісайя втішає тих, хто вірить, що Господь ніколи нікого не забуде: «Глянь! Я записав тебе в себе на долонях...» (Іс., 49: 15 – 16).

Третій алюзійний план пов'язаний із Шевченковим посланням «До Основ'яненка». Пісня, переконана лірична героїня Віри Вовк, «не вмере, не загине» (за Шевченком), вона, впавши «в долоні Бога», стане «як Господа слово» (у Шевченка): «Наша дума, наша пісня / Не вмере, не загине... / От де, люде, наша слава, / Слава України!..» [229, с. 121].

Вірш «Бажання» алюзійно творить метафоричний світ євангельського буття. Лірична героїня мріє про те, щоб, мандруючи, «убогим одяг і їжу нести / Або шукати загублені вівці на скелях» – як Добрий пастир, Ісус, який збирає заблукалих у гріху. Прихистком-бажанням для ліричної героїні є: «Щоб ми не ставили Богові питань, / І щоб усе було добре. / Щоб нас зустрічав удома

теплий погляд з ікони, / Тихе світло червоної лампадки, / Спокій святих і порядок вишивок» [51, с. 92]. Можна б додумуватися, що ця поезія є особливим жанровим різновидом молитви-бажання.

Молитви-клопотання за інших підтверджують високодуховність Віри Вовк, яка переймається долею свого народу. Письменниця у цьому жанрово-тематичному різновиді використовує здебільшого займенник першої особи множини «ми» у різних відмінкових формах (нас, нам), а це свідчить про соборний характер молитви.

Ліричний суб'єкт звертається до вищих сил з різноманітними проханнями: заступництва та опіки («Ти, що долею затуляєш...»), «Богоцвіте, схили голову...», «Матінко, королево», «Простели своє світло над нами», «Нетлінний квіте...»), спасіння («*Libera nos, Domine*»), християнської любові («Світло любові нам дай»), порятунку від чужої наруги («Благання»). До них належать благання: настановити на шлях істинний («Серед нашої ночі», «Ти майорієш нам у висоті...»), освятити вибрану дорогу («Ти, що при грудях тримала»), зберегти від різних гріхів («Хорони нас від гордості злої») та ін.

Прощальне побажання ліричної героїні висловлюється у «Ліричній віолі»: «Всевишній Боже хай святиться / нехай святиться мій далекий край» [51, с. 392]. Письменниця апелює до Богородиці з проханнями про захист, адже вона є символом материнства й заступництва: «Прийми нас під свій покров / утомлених світом і долею» [51, с. 329], «Богоцвіте, / схили свою голову / на нашу землю» [51, с. 323], «Візьми нас під дах араукарій, / пільгу нам дай», «Покровом щирим з коралю / Від жалю й бід хорони» [46, с. 7].

У поезії-молитві «Серед нашої ночі...» лірична героїня просить Богородицю показати шлях істинний, який веде до спасіння, щастя: «З цвинтарів невідомих / у зарослих грядках / вкажи путь прочанам / оливковою галузкою» [51, с. 333]. У іншій поезії адепт-молільник благає Матір Божу не тільки вказати «праведний путь», а й бути орієнтиром, для людства: «Будь нам маяком / Серед імлі розпуки та зневіри» [46, с. 25].

Слід згадати й молитву-клопотання «*Libera nos, Domine*», у якій трьохразове прохання до Бога про спасіння підкреслює щирість і силу молитви письменниці. Слушно зауважує Тетяна Бовсунівська, що принцип сакрального світосприйняття у будь-якій релігії передбачає повторюваність молитви. Дослідниця зазначає, що «фрагментарне відтворення молитви сприяє «молитовності» як світовідчуттю» [28, с. 3]. Отже, рефренний заклик «Спаси нас, Господи» ліричного суб'єкта передає особливу молитовну тональність, виявляє беззаперечну віру в Бога та його допомогу.

Оригінальною видається молитва-прохання «Молитва («Маріє, квітко мудрого Єгови»)), яка побудована за схемою: *звернення – возвеличення – прохання – подяка*, і нагадує канонічну, церковну молитву (пошанівне звернення до Божої Матері – «Маріє, квітко мудрого Єгови», возвеличення – «Ти, що зорею світиш над нами...», прохання – «Благослови наш непочатий лан...», «Хай зерно нам забуває, / Хай захвилює шестигранний колос», подяка – «Маріє-Діво: сонце доокола / Тобі малюють золоті ікони!») [51, с. 77].

У молитві-рефлексії «Дарунок» лірична героїня, у якій можемо впізнати мисткиню, розповідає, що хоче молитися: «Тому, хто загорнений у сонце», «Тому, хто знає нас глибше, ніж ми себе знаємо...», свій вибір аргументує: «Він, Всемогутній, що підносить свій довгий крок через гріх». Письменниця закликає й інших до молитви, прямого звернення немає, це підтекст рядків: «Будьмо, як спрагли дзбани, / Що ждуть на росу Його ласки» [51, с. 93].

Підкреслимо, що в цьому вірші одухотворені предмети та природа, і це дає змогу говорити про своєрідний пантеїзм, який органічно поєднується з християнськими символами, зокрема символами гріха, молитви: «Він зробив нас криницями, що дають і не вичерпуються / Полінами, що горять і не попеліють...» [51, с. 93].

Цей вірш цікавий ще й тим, що в ньому Віра Вовк дає своє поетичне визначення молитви: «Молитва є звідні мости, веселки, аркади...» [51, с. 92]. Цей образний ряд лучить у собі усе те, що єднає: протилежні береги, усі світи й позасвіття, архітектурні споруди. Тут варто б зауважити, що ці символи теж

мають християнське значення. Недаремно ж одним із означень папи Римського є «головний понтифік». Понтифік у давньоримській традиції – будівничий мостів. Первісно ж «головними понтифіками» називали римських імператорів.

Інший вірш – «Молитви» – показує ставлення письменниці до цього таїнства, яке є невідлучним від будь-якої релігійної практики: «Буддистський монах / меле молитви на млинці / чернець нанизує їх на чотки, / сіяч їх сипле в землю. / Різниця вся – в обряді [51, с. 271]. Тут задекларовано, що молитовний стан, різні способи вираження молитви є різними в різних релігіях (як у буддизмі та християнстві). У сфері профанного процес засівання поля – теж є молитвою, хоча цей образ у вірші можна сприймати як Сіяча із Христової притчі.

Отже, можна стверджувати, що для поетеси молитва виступає ознакою віри будь-якої релігії. У вірші «На провесні», уміщеному у ранній збірці «Юність», письменниця зізнається: «Я вірю молитовно» [51, с. 47].

Віра Вовк висловлює думку, що Бог дав людині дар – молитву, за допомогою якого ведеться діалог Всевишнього і людини. У збірці «Будова» (2014) письменниця порівнює силу молитви з коханням, возвеличуючи обидва поняття: «Є любов – щедрий дар. Вона, як молитва, Що не просить, а дякує» [35, с. 24]. Надія Гаврилюк помічає у творчому поетичному доробку Віри Вовк і художню концепцію антимолитви: «Доки людина молиться за когось любого серцю, вона чинить добру річ. Щойно людина починає молитися комусь, обожнюючи, вона, іноді сама того не помічаючи, впадає в гріх ідолопоклонства. З цієї надмірної любові і виникає колізія поеми “Гріх святости”» [61, с. 112].

Звертання до Ісуса Христа репрезентує молитва-рефлексія «Іконостас», у якій письменниця показує свою беззаперечну довіру Спасителеві, адже вона переконана, що: «Той, що розніс сім'я моєї землі чотирма вітрами, / Той збереже мене на лютих хвилях у своєму човні» [51, с. 110].

У цьому вірші лірична героїня переживає муки Хресної дороги, показуючи художню фрактальну версію відображення та її страждання: «Я

несла за Тобою непомітний хрест». Вона звіряє й вивіряє свої переживання *Via Dolorosa*. Її хрест «не той дубовий, з раменами широкими, як кладка», а «легкий, ясеневий, ще зелений» [51, с. 109].

Ця хресна дорога вростає в погідний пейзаж, можливо, карпатського дня, і стає зрозуміло, що це сон наяву: римські вояки, які розділили шати Христа, стають вечірніми хмарами. І коли Його розп'яли (очевидно, у сні наяву ліричної героїні), «...Втопилося сонце в ріці / Матері втирали сльози рукавами / І голосили голодні діти» [51, с. 109].

Воскреслий Христос стає особливим символом на іконостасі природи: «Ти білієш, як ямин у півтіні, / Світишся, як сніп на чорноземі» [51, с. 109]. У колористичному плані бачиться тут імпресіоністичний підхід (як на картинах Кльода Моне чи Поля Сезанна), намагання увіковічнити невловиму гру світла, зміну освітлення, виміну тіні й різнокольорових відтінків. Воскресіння в цьому імпресіоністичному експерименті теж лучиться із зміною світла / освітлення: «Ти воскрес перед вранішнім світлом!» [51, с. 109].

У поезії виражається розуміння власної недосконалості і гріховності ліричної героїні, яка не може нічого прохати, бо нічого не дала, «лише кілька сумних пісень». І все ж таки авторка наважується на прохання: *«розгорнути свою щедру долоню»*. Адже вірить у безкорисливість Ісуса Христа: *«Ти, що даруєш усе і заплати не ждеши»*. У кінці поезії авторка засвідчує свою любов до Ісуса, називаючи Його «сонцем і місяцем», що світитиме їй усе життя.

У молитві-медитації «До Христа» завуальовано роздуми про долю України, а прохання мають громадянський характер.

На думку Ірини Даниленко, яскравим виявом молитовно-громадянської лірики є революційно-бунтарські рефлексії. Вони містять явні чи приховані докори Богові, скарги на несправедливість Господа. До цієї підгрупи можемо віднести і поезію-молитву «До Христа».

Прихований докір читаємо уже в перших строфах вірша: *«Вже стільки літ, як люд мій безупину / Підносить хрест раменами Симона, / І давить древо, і пече корона / Моїх братів, розп'ятий Божий Сину! // Вже стільки літ! І*

сестри – як калина / Ідуть сумні крізь будяки й тернину, / Щоб дати – їм!
Вероніки хустину, / Вишивану в передсвітні години» [51, с. 77].

Анафора «вже стільки літ» підсилює емоції обурення ліричної героїні. Письменниця використовує словосполучення «мій люд», яке можемо інтерпретувати як український народ. Мотив Хресної Дороги Ісуса Христа Віра Вовк адаптує до українських реалій (тисячолітньої боротьби українського народу за право мати свою національну державу, розстріляне Відродження 20-х років, заслання українців тощо), тобто трагічна історія українського народу зіставляється із символікою та сюжетом Біблії. Для підсилення трагічності оповіді письменниця використовує біблійні та християнські образи та символи: «Симон, якій ніс хрест замість Ісуса Христа», «хустина Вероніки», «роздертий килим вівтаря». У цій поезії письменниця, показуючи дорогу Ісуса Христа на Голгофу та Його воскресіння, розповідає історію українського народу, і вірить у «воскресіння» України.

У першій строфі використано біблійний сюжет, в якому йдеться про те, як Симон Кірінейський під час Хресної Дороги змушений римськими воїнами нести Хрест Ісуса Христа. У Євангелії від Луки читаємо: «І як Його повели, то схопили якогось Симона із Кірінеї, що з поля вертався, і поклали на нього хрест, щоб він ніс за Ісусом!» (Лк., 23: 16).

У проповіді протоієрея Олександра Меня «Про те, як Симон Кірінейський ніс хрест» знаходимо пояснення цього біблійного епізоду: «Симеон Кірінейський першим виконав заповіт Христовий, бо Господь сказав: «Коли хто хоче йти за мною, хай зречеться себе самого, візьме на себе хрест свій» (Мк., 8 : 34). Це означає розділити зі Мною Моє страждання за мир, розділити зі мною бажання серця Божественного страждати зі світом і померти за світ, і одухотворити свій» [144, с. 87]. Отже, на думку письменниці, український народ виконує волю Божу, несучи хрест Ісуса Христа.

У другій строфі письменниця використовує образ «хустини Вероніки», щоб передати мужність, хоробрість, милосердя українських жінок, які «ідуть сумні крізь будяки й тернину», щоб допомогти своїм братам, чоловікам. Свята

Вероніка відома як благочестива юдейка, яка зворушена виглядом Христа, що ніс свій хрест на Голгофу, дала йому хустку, щоб він міг витерти з обличчя кров. Коли Христос повернув їй хустку, вона побачила, що на ній відбилося Його обличчя [60, с. 117].

Поезія закінчується алюзією на воскресіння Ісуса Христа: «І діви, що олій несуть пахучий, / В триденний свічник закам'яніють, / як знайдуть *білий цвіт в пустій могилі*» [51, с. 78], за допомогою якої письменниця передає утвердження віри й надії у справедливість і краще майбутнє українського народу.

Важливі питання християнської моралі письменниця порушує у молитві-медитації «В Євангелії золотолисто...», адже так важливо зберігати такі риси, як добродієність, стриманість, простодушність. Поезія передає роздуми ліричної героїні про деградацію суспільства («Палають війни, / розцвітають пороки...»), втрату віри («Стоїть світло в зеніті, / але як зріти сліпим, / що каменують пророків?»), надії («Правду скручено на мотузку, / дію перетворено на веремію, / надію згашено, наче пожар»). Авторка ставить риторичні запитання про порятунок дітей, людей від пороків, які оточують на кожному кроці у сучасному суспільстві «Як рятувати дитину від брехні собачої та тенет довкола?», «Як обтруситися осіннім деревом від ницості і лжі липкої?» [51, с. 315].

Занепокоєна сучасним станом суспільства, лірична героїня благає Богородицю: «Спаси ягня і отару». Прохання підсилюється лексемами припадаю, прибігаю («*Прибігаю до Тебе, безсмертна Мати, / припадаю тобі до колін*» [51, с. 316]), що підкреслюють пошанівне звертання адепта-молільника до адресата, його добровільне применшення себе і вивищення Божої Матері. Образи ягняти й отари сприймаються як образи-символи.

У статті «Словесні образи-символи в біблійному тексті» [232] Юлії Штибель проаналізовано функціонування біблійних символів ягня, агнець, вівця в лінгвістичному аспекті. На думку дослідниці, ядро лінгвістичного символу ягня в Біблії реалізоване прямими й переносними значеннями, зокрема виділяє п'ять основних: 1) молоді кози, вівці, 2) невимовна радість, 3)

послідовники вчення Бога, 4) проповідники Христового вчення, 5) царство Боже.

У цій поезії символ ягняти передається за допомогою переносного значення. Воно інтерпретується як письменниця, котра є послідовницею вчення Ісуса Христа, що підтверджують не тільки неодноразові використання нею біблійних сюжетів, тем та їхня адаптація до реалій сучасного світу, а й свідоме сповідування істинних Христових заповідей, намагання розкрити їхню суть у своїх творах, і таким чином досягнути духовного вдосконалення.

Додаймо, що в теологічній перспективі у Новому Заповіті Христа часто «ототожнено з Агнцем, сумирним безборонним Ягнятком; образ цей запозичено зі Старого Заповіту», де він зустрічається у двох значеннях: як слуга Божий, який покійно приймає свою долю; пасхальний Агнець (який втілюється в Христі, бо «наша Пасха – Христос, принесений у жертву» (1 Кр., 5 : 7-8)), а відтак він є небесним Агнцем [193, с. 33].

Слово отара часто зустрічається у тексті Біблії як у прямому значенні (невелика свійська тварина: «І приведе він Господеві жертву за провину, за гріх свій, що згрішив, самицю з дрібної худоби, вівцю або козу на жертву за гріх, а священник очистить його від гріха його» [Лев., 5 : 6], так і переносному. Переносне значення цього слова закріплюється в основному через вживання його на позначення людей. Зокрема, символ отари використано для найменування ізраїльського народу, який потребує допомоги. У книзі пророка Єзекиїля читаємо: «Як пастух переглядає своє стадо того дня, коли він серед своєї розпорошеної отари, так Я [Бог] переглянущ отару Свою, і вирятую їх зо всіх тих місць, куди вони були розпорошені за хмарного та імлистого дня. І випроваджущ їх від народів, і позбираю їх із країв, і приведу їх до їхньої землі, і буду їх пасти на Ізраїлевих горах, при річищах та по всіх оселях Краю. (Єз., 34 : 12, 13). Цілком імовірно, що поетеса використала й адаптувала цей символ для найменування українського народу, який потребує опіки, допомоги. Отже, у поезії-молитві «В Євангелії золотолисто...» символи ягняти й отари прочитуються як «письменниця й народ».

У поезії Віри Вовк віра стає аксіологічним концептом, який має релігійне семіотичне ядро, і багатомірне семантичне художнє вирішення – з широким простором мистецьких інтерпретацій. Лірична героїня формулює мистецьке кредо своєї віри в Київ, екстраполюючи це вірування на сакральний простір, на віру як релігійний акт: «...Я вірую в тебе, як у стихію любови, / Не обраховано-мудро, а щедро і безпричинно, / Як вірять у Бога святі, сивіли й пророки» [51, с. 229].

У самому підході до молитви лірична героїня означає свій статус емігранта («Чорна Багія»): «Написано мені в зорях / молитися при чужих вівтарях / До бразилійських чорних святих» [51, с. 133].

В іншій поезії («Надія») лірична героїня декларує свій молитовний настрій: «І молитимусь вівтарям навколішках, наче дитина, / Що черпає з душі мов з йорданської ополонки». І ця молитва, відновлена й відживлена йорданською свяченою водою (яка може зберігатися багато місяців) дасть свій урожай: Господь знову стане євангельським Божим сіячем: «Вранці сонце піде, сміючись, / за моїми плугами / І посипляться зорі вночі з Божих жмень, / як зерно в мої скиби [51, с. 97].

Цей Божий сіяч, який сіятиме зерно «в мої скиби», у християнській традиції безпосередньо пов'язаний із назвою поезії – «Надія», бо ж сіяння – це «прояв надії» [193, с. 730]: «Бог, дії Котрого можна було б порівняти з діями сіяча, постає в цьому образі лише в есхатологічному контексті. Пам'ятаючи, що Син є водночас Слово Боже, християнин вбачає у Богові Того, Хто засіває Своє слово в серця людей і хто у “землю-володіння” засіває своїх правдивих нащадків» [193, с. 731]. І, остаточно, «зерно в моїх скибах» для мистця – це прирівнювання важливості поезії до проголошення Слова Божого, проповідування Царства Небесного: «У переносному смислі насіння – Слово Боже [...] Оповідуючи притчу про Сіяча, Ісус пов'язав обов'язки приносити плід не з жнивими, а з посівом» [193, с. 731].

Пейзаж для авторської молитви стає ніби особливим храмом, місцем для молитви там, де «Семираменні свічники араукарій / Позапалював вечір... /

...Дзвони: Богородице Діво» [51, с. 96]. І тоді у сутінках, що надходять («Присмерк наляг жорнами на душу»), приходять відчуття молитовної праці в чужому краї («Сіяти наше й збирати чуже на чужих ланах»). У цьому останньому рядку алюзійно відлунує сенс праці й життя самої поетеси, сформульований в образі євангельського Сіяча.

Призахідне сонце в цій чужині стає імпульсом до нав'язання до останніх слів Ісуса на хресті: «Боже, Боже, чому Ти мене опустив?»: «Бувають хвилини холодної краси, / Коли Ти, Боже, мовчиш. І кривавиться заходом сонця: / «Елой, Елой, лямма сабахтані?» [51, с. 97].

Молитва може виступати і як джерельна вода, яка здатна згасити спрагу мандрівника в пустелі («Аріка»): «Вітре пустині, ти сушиш / Уста й приносиш / келих молитви» [51, с. 138].

Окрему групу поезій молитовного спрямування становить молитва-сповідь «Невже я обгулялась?». У тексті є безпосереднє звернення до Бога, що дозволяє інтерпретувати її як молитву. Стилістично текст швидше наближається до медитативної поезії, у якій подано самоаналіз ліричної героїні, осмислення нею власного буття. Адепт-молільник не виправдовується, тому що «то був би тільки одур», а просить у Господа вибачення за свої провини: «Прости мені, мій Дателю: / це жарво спопелить мене» [41, с. 67].

Оригінальним художнім втіленням видаються вірші-молитви Віри Вовк, звернені до Святого Миколая. Їх усього два, проте вони репрезентують різну молитовну комунікацію. У вірші «Придорожня капличка» молитва стилізована під гуцульське мовлення – з легким гумором: «Святий Миколаю, / Файненько благаю, / Гони вовка до сусіда, / Не до мене в стаю» [51, с. 239]. У іншому вірші «Молитва (Святий Миколаю...)» адресантом виступають діти: «Святий Миколаю / З каплички у гаю / Подаруй калачик / Нам діткам на плаю» [51, с. 350] – це зразок рольової молитви, дитячої. Переважна кількість «дитячих молитов» – це благання не за себе, а за інших. У цьому вірші звучить прохання про допомогу тваринам: «При хаті дай хатку / Собаці-приблуді / Й чорному котові / Даруй білу латку» [51, с. 350].

Своїми образно-стильовими домінантами ця молитва нагадує образи гуцульських ікон на склі, або жанрові сценки на гуцульських кахлях – до певної міри інкорпорууючись у малярський примітивізм. Як видно, сакральне проявляється в гуцульських уявленнях не тільки як сумне чи трагічне. Воно проявляється на малюнках кахлів й ікон на склі, «де святий пустельник Онуфрій, / одягнений у бороду, / Підморгував діві прекрасній, / Святій Катерині, / Також на склі мальованій» («Дим») [51, с. 349].

У молитовній поезії Віри Вовк можна виокремити також молитви, у яких адепт-молільник звертається до сакралізованих земних предметів, понять, рослин.

Сакральне ставлення до громадсько-патріотичних питань зумовило появу у поетичному дискурсі письменниці поезій-молитов, у яких місце вищих сил посідають категорії, що є визначальними для національної самоідентифікації. Зокрема, у Віри Вовк є кілька поезій, ідеальним адресатом яких стає Україна, а не сили небесні («Святість», «Україні», «Пригорни мене...»).

Однак у її поетичних творах поєднуються як молитовні звернення до України, так і прохання за Україну та, відповідно, за український народ. Це засвідчує, що мисткиня переймається долею своєї вітчизни, сумує за нею. Наприклад, у поезії «Україні» – молитва за рідну землю, молитва до неї: «Перед тобою / Хрестом паду на землю. / Молюсь за тебе. / Молюсь тобі» [47, с. 54].

У поезії-молитві «Святість» письменниця використовує ремінісценцію з євангельської молитви «Отче наш» («Святися, Україно, в страсній долі») для яскравішої передачі свого ставлення до рідної країни. Цей вірш написаний у молитовно-медитативному стилі, в якому розкриваються роздуми про Україну. Зокрема, лірична героїня зізнається, що прокляла б Україну і себе з нею «як нероздільну часть», якби Україна, як Москва, «топтала цвіт чужих народів», «плювала в чужу молитву, душу», «сягала по чуже добро». Письменниця за допомогою антитез «Україна» – «Москва», «святість» – «гріховність» показує наскільки різні менталітети обох держав і двох народів. Отже, текст написаний під впливом останніх подій в Україні (війна Росії проти України). У заключних

рядках письменниця констатує, що Україна заслуговує на щасливе есхатологічне завершення: «Бо не за страсті, а за святість / На тебе Воскресіння жде» [47, с. 50].

Молитва-прохання «Рання молитва» побудована за схемою *звертання – прохання пробачити гріхи – зізнання – власне прохання*, ідеальним адресатом тут виступає день. Письменниця використовує лексему *слуга* як применшення чеснот адресанта і підкреслення відданості: «Прости цю многораку млість / Слуги твоєї, / Що перегодом забуває / Своє призначення» [35, с. 2].

Наступні рядки поезії містять прохання за усіх людей, які стосуються питань самостійності, досягнення певного розвитку, зрілості: «Дай міць відчути під ногами твердь», або «Дай нам зрілість!». І тільки після цього письменниця просить і для себе: «Зроби мої думки джерельною водою, / Не мочаром стоячим, / А серце – зерном на засів...» [35, с. 3].

Молитва-прохання Віри Вовк «Навчіть нас трави покори» перегукується з віршованою молитвою Богдана-Ігоря Антонича «Молитва» («Навчіть мене рослини зросту») – «єдиною «поганською» поезію-молитвою у ліричному дискурсі» письменника. Спільним тут виступає природа, зокрема у Богдана-Ігоря Антонича – рослини, а Віри Вовк – трави, вода, лози.

Ганс Георг Гадамер в есеї «Вірш і розмова» переконує, що інтенційно поезія не є завершеним актом. Вона продовжує жити своїм життям: «Незважаючи на всю свою викінченість, вірш завжди залишається помислом неказанного... Вірш – то завжди розмова, позаяк вірш постійно веде діалог, розмовляє з собою [...] Вірш дійсно наче розмова. Він розгортається, ламаючи постійне мовчазне слухання, чекаючи на нас, чекаючи на інше слово, на відповідь» [77, с. 147]. На думку Ірини Даниленко, вибір Богдана-Ігоря Антонича як адресата не випадковий, а цілком продуманий, обумовлений певними потребами: «Виступаючи в якості адепта рослин, поет-суб'єкт свідомо обмежує «молитовні» інтенції колом суто психофізичних потреб (бути здоровим, сильним, спокійним, щасливим, захищеним у власній домівці), не торкаючись питань духовного порядку» [81, с. 268]. Натомість у Віри Вовк

кожний ретельно підібраний образ стає символом, який має певні стандартні ознаки, характеристики, з допомогою якого письменниці вдається порушити проблему духовності людини.

Письменниця прохає навчити її християнських чеснот: покори, милосердя та молитви (як сакрального процесу). Покора – це наше поклоніння Богові, бо хто справді шукає Бога, повинен брати приклад з Ісуса Христа, який є символом найбільшої покори та самопожертви. У Євангелії від Матвія Ісус Христос прохає і повчає: «Навчіться від Мене, бо Я тихий і покірний серцем» (Мт., 11 : 29). У Святому Письмі неодноразово говориться про те, що Господь – Бог милосердний: «Будьте ж милосердні, як і Отець ваш милосердний! (Лк., 6: 36). Силу цих слів розуміла письменниця і хотіла передати це усвідомлення, використовуючи образ води, який стає символом милосердя. На думку Віри Вовк, молитва – це шлях спасіння. Саме до молитви звертається письменниця у найскрутніші та найщасливіші періоди свого життя, про що дізнаємось з автобіографічних творів. Молитва повинна супроводжувати людину завжди, про це пише апостол Петро в Першому посланні до солунян: «Моліться безперестанку, за все дякуйте. Така бо воля Божа щодо вас у Христі Ісуса» (1 Сл., 5: 17).

У збірці «Останні пороги» (2020 – 2021) молитва-прохання поєднує в собі різні вияви божественної ласки-любові: «Дай мені, Господи, ласку любови – / Більше любити, ніж утішитися нею», і водночас: «Дай мені, Господи, страждання з любови, / Бо страсті – то дар, благодать...» [50, с. 14].

Особливими є поезії-молитви, в яких адепт-молільник звертається до рідної матері («До старої матусі», «Матінко»). У контексті цих творів варто згадати молитву Василя Стуса «Возвелич мене, мамо». Схожим у цих текстах є намагання сакралізувати образ матері. Василь Стус називає її «Богородицею», а Віра Вовк вважає матір «іконою»: «Буду молитися / До тебе як до ікони» [85, с. 345].

У поезіях-молитвах Віри Вовк зустрічаємо заміну поняття Бога іншими сакралізованими об'єктами чи суб'єктами, які символізують творчість («Музика», «Скрипка», «Поезія»). На думку Ірини Даниленко, такі зразки

молитовного тексту виникли на перехресті античної традиції звернення до музи і християнського молитослів'я.

Вірш «Поезія» – це молитва-подяка, у якій ліричний суб'єкт звертається до адресата, як до «благословенного дару» і дякує, за те, що «на всі голоси / Оспівуєш щедрість душі», «цінуєш кожную мурашку, кожную подробицю» [50, с. 132]. У поезії «Музика, безслівна молитва» молільник звертається до адресата з проханнями про творчу наснагу («Розпали творчий вогонь!»), допомогу в скрутні часи («Потужним крилом прогорни наші душі / Утоли в них весь біль, всю жагу»). Напевно, такі звернення інспіровані мистецькими вподобаннями Віри Вовк, оскільки вона – не тільки письменниця, а ще й музикант і композитор. У студентські роки вона в Тюбінгені ґрунтовно студіювала музикологію, співала у професійному хорі Ахенбах, грала на фортепіано і скрипці, а в драматичних творах поряд із текстом подала авторські ноти для інструментального супроводу.

У поетичному доробку Віри Вовк є поезії, зокрема календарні, у яких наявна молитовна тональність вислову, проте як жанр молитви, чи модифікацію жанру молитви, визначити не можемо. На думку Валерія Лепакіна, таку поезію, у якій розмаїта обрядова атрибутика (передусім Різдва та Великодня), верліброва форма вислову дозволяє визнати сучасними модифікаціями тропарів і кондаків, які показують сутність свята, оспівують їх [128]. Ознаки різдвяного тропаря простежуються у поезії «Перед яслами», проте це швидше стилізований тропар, оскільки в його текст включаються елементи карпатського краєвиду та побуту, творячи таким чином національну версію євангельської історії: «Перед Твоїми яслами, малий Ісусе, / Стоїть багато білих і чорних овець, / З якими Ти любиш гратися. // З їх кучерів Твоя Мати пряде довгі нитки, / Тче Тобі з них капчурі і чорно-білі бесаги / На дари від святих Трьох Царів...» [51, 74].

У поетичному світі Віри Вовк можна знайти й вірші, які лише частково містять молитовні інтонації. Так, у вірші «Хіліяда» ліричний герой чи, пак, героїня звертається до Матері Божої з пристрасним молінням за Україну:

«Чужоїди, скалозуби, ушкали / Саранчею впали на Україну! / Хорони нас, Небесна Ненько!» [47, с. 6]. Або в поезії «Хрестоносний похід»: «Благай за нас, Богородице, / Стіно Незрушима!» [47, с. 5].

Індивідуально-авторській молитві Віри Вовк властива особлива система звернень до вищих сил. У молитовних текстах авторки спостерігаємо два типи звернень: вокативне (тільки ім'я ідеального адресата) та описове (характеристика адресата або його оцінка). Привертає увагу авторський набір вербальних формул, які особливими, оказіональними зверненнями до сакрального адресата підсилюють патетичний характер поезій. Авторські звертання до вищих сил мають висхідну градацію, від звичного повсякденного звернення до Бога, Матері Божої («Господи», «Мати Божа») до більш піднесеного возвеличувального («Мій Дателю», «Всемогутній», «Предвічний Боже», «Богородице, Стіно Незрушимо», «Небесна Ненька»). Отже, можемо говорити про своєрідну динаміку використання звертальних формул, яка поглиблює сакральний зміст творів.

Отже, молитовній ліриці Віри Вовк властива особлива енергетика, переконливість. Поезії-молитви служать засобом вираження світовідчуття письменниці, ознакою побожності та духовності.

Особливою вставною молитвою в творчості Віри Вовк є молитва у її драмі «Смішний святий». Брат Яків, чиї руки не створені для мистецької праці прикрашати рукописи і переписувати їх, знаходить у лісі закинуту капличку. Він носить до неї лілеї з монастирського городчика. Його молитва виражає пантеїстичне бачення світу та високу християнську захопленість Богоматір'ю, до якої звертаються у потребі найдрібніші комашки, лісові звірі, рослини й дерева, лісові джерела: «Діво в дуплі, / До тебе приходять / З молитвою зелені жуки, / Оси пружасті, / Руді муравлі. / Глиця смerek дощить / На твоє чільце, / З твоїх стіп б'є джерело / Спраглим тваринам [...] Метелики крилами б'ють / Об твої скорбні лиця, / Дрозди звивають / Гнізда в твоїх руках». Цей чернець просить Божу Матір взяти його, як він каже, «ще одне звіря», під свою опіку: «Навчи його рівних стежок / Бережи його кожний крок. / Амінь» [55, с. 559].

У своєму поетичному світі Віра Вовк знайшла особливі поетикальні та стильові підходи у створенні різних жанрових модифікацій у сфері молитовного дискурсу. Однією з особливостей такої жанрової модифікації є світоглядне закорінення її молитов у різних конфесійних та навіть релігійних нараціях. Деякі з її літературних молитов можна розглядати як паралелі до інших творів мистецтва, наприклад, традиційного гуцульського іконопису на склі.

Одним із головних адресатів, до яких звернені поетичні молитви Віри Вовк, є Мати Божа. Тому в наступному підрозділі ми розглянемо художнє представлення й інтерпретацію її образу у сфері молитовного дискурсу, зверненого до Богородиці.

2.3. Образ Богородиці як адресата літературної молитви

Маріологічний образ Богородиці яскраво представлений у поезіях Віри Вовк. Цей образ у поетичному світі мисткині взагалі постає в мультикультурному зрізі. Водночас молитовний дискурс поезії Віри Вовк пронизаний різними модифікаціями жанру літературної молитви до Матері Божої. Тому варто розглядати художнє представлення цього образу та молитовну дискурсію, пов'язану з ним, як цілісний і єдиний літературознавчий об'єкт.

Архетип Матері-Землі, як підкреслює Володимир Личковах, «був визначальним вже у міфології Трипілля, де існував культ богині *Magna-Mater* – Великої Богині, яка ототожнювалась з Природою, Землею, Плодючістю. Згодом цей культ перейшов у поклоніння жіночим божествам слов'янського пантеону (Рожаниця, Лада, Слава, Мокоша, Весна та ін.), у шанування берегинь, мавок тощо, у культ жінки. З прийняттям християнства архетип Матері-Землі пов'язується з образом Пресвятої Богородиці, яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва (святкується 14 жовтня)» [131, с. 16].

Ірина Дмитрів наголошує на багатомірності рецепції Богородичного образу в українській поезії. Мати Божа – «одвічний символ безмежної

материнської любові, самопожертви, непорочності, відданості у служінні Богові і людям, тому і символи, пов'язані з її особою, витончені, довершені, сповнені краси, кожен із них по-своєму відкриває для нас постать Богоматері, свідчить про її божественне призначення, повідомляє про духовні чесноти. Це відображено і в іконографії, і духовно-пісенних текстах. Особливе місце посідають символічні назви Божої Матері. Це і Небесна Драбина, і Золотий Кивот, і Мати Життя та багато інших» [86, с. 172].

До відтворення образу Божої Матері у своїх творах зверталось чимало письменників, зокрема Т. Шевченко, І. Франко, Ю. Федькович, Леся Українка, Ольга Кобилянська, В. Стефаник, М. Хвильовий, Г. Косинка, У. Самчук, В. Винниченко, П. Тичина, Юрій Клен (Освальд Бургардт), Є. Маланюк, Наталя Ливицька-Холодна, Б.-І. Антонич, І. Світличний, Ліна Костенко, А. Бортняк, І. Драч, Віра Вовк. Таким чином, культ Богоматері в українському письменстві «проявився в різних літературних родах і формах: у проповіді, теоретичній розвідці, звичайному описовому вірші й панегіричному, в церковній пісні, канті, в коляді, вертепній і модерній драмі, в школярській вірші, легенді й апокрифі, в оповіданні в чисто біблійному стилі і в таких віршових і прозових творах, у яких Божа Матір серед чисто українського середовища, на тлі українських подій, як особа приналежна до нашого народу» [125, с. 52 – 54].

Важливим елементом цього художнього *світотворення* є поетична мова творця віршованого світу. Василь Лев наголошує на тому, що «українська писана література, що від своїх початків тісно зв'язана з духовним життям народу і є виразником усіх наших народних ідеалів, захисником справ та прагнень усіх наших суспільних верств, присвячує багато місця одній із характеристичних прикмет нашого народу – релігійності. Релігійними ідеалами була заповнена наша література від найдавніших часів упродовж кількох століть». Також і в новій українській літературі українські письменники «раз-у-раз звертають увагу на релігійні справи, тому й релігійні мотиви та сюжети в новому українському письменстві» стали визначальними. «А серед поезії на

релігійні теми одно з перших місць присвячується особливому почитанню Божої Матері» [125, с. 51].

За Юнгом, Діва Марія вважається землею, з якої народився Христос. Святий Ангельм твердить: «Немає ніякого сотворіння, щоб дорівнювало Марії. Від неї більшим є лише Сам Бог» [153, с. 12]. У християнській містиці Марія з місяцем означає жіночий принцип, що приносить світло у тьму ночі.

Отже, українська традиція має довгу й багату історію шанування Богородиці, образ якої набуває архетипного звучання. Відповідно у творчості Віри Вовк давня українська традиція входить у взаємодію із латиноамериканською, у якій Діва Марія теж є сакральною постаттю.

Важливе місце у творчому доробку поетеси посідає своєрідне осмислення традиційного євангельського образу Марії Богородиці, що підтверджують вірші «Вознесіння Марії», «Благовіщення», «Гуцульській Матері Божій», «Скорбна Богородиця», «Успеніє», «Лілеї», «Перед яслами», цикл «Молебень до Богородиці» та ін. Письменниця в автобіографічній повісті «Духи й дервіші» ділиться своїм захопленням Дівою Марією: «Марія – була мені найбільша святість, філософсько глибока й трагічна в житті і безмежно величала в небі» [40, с. 143]. З розповіді авторки дізнаємось, що вона не захоплювалася стилізаціями чи перехолоджуванням образу Марії, негативно ставилася також до «статуйок» святої із цукру і порцеляни в дешевих крамницях та на обмаєних штучними квітами вівтарях.

У поезії «Лілеї» використано образ квітки, який вважався символом Богородиці «як знак досконалості любові, яка полягає в єднанні людини з Богом» [69, с. 206]. У цьому вірші сама Марія асоціюється з лілеєю: «В юдейським краю миртів та ірисів / Цвіла Марія біло та рожево...» [51, с. 50].

Значну роль у виникненні творів, присвячених Богородиці, відіграли християнські свята – Різдво Христове, Благовіщення, Успіння Божої Матері, Покрова, Введення до храму Пресвятої Богородиці.

Діву Марію обрано Господом на роль Матері Ісуса Христа. У Євангелії від Луки читаємо: «Радій благодатная. Господь із тобою! Ти благословенна між

жонами! Вона ж затривожилася словом і стала роздумувати, що б то значило це привітання. А ангел промовив до неї: Не бійся, Маріє, бо в Бога благодать ти знайшла! І ось ти в утробі зачнеш, і Сина породити і даси Йому ймення Ісус. Він же буде Великий, і Сином Всевишнього званий, і Господь Бог дасть йому престола Його батька Давида. І повік царювати він буде у домі Якова, і царюванню Його не буде кінця. Дух Святий злине на тебе, і Всевишнього сила обгорне тебе, через те то й святе, що буде Син Божий! А Марія промовила: Я ж Господня раба: нехай буде мені згідно з словом твоїм! І відійшов ангел від неї» [Лк., 1: 26 – 38]. Цей євангельський сюжет оригінально передала Віра Вовк. Авторка, змалювавши сцену Благовіщення через світогляд гуцулів, провела своєрідну паралель між двома світами – біблійним та гуцульським (язичницько-християнським). Поетеса прагнула оживити поетичну мову й підкреслити гуцульський колорит відповідною говіркою, характерною лексикою, пов'язаною з історією гуцулів: бриндзя, гердан, легіні, дівка, Марічка-чічка. У вірші «Благовіщення» ангел звертається до Марії в лагідній українізованій формі: «Марічко-чічко, впаде сніг, / І прийдуть ясні легіні, / Запахне ладаном, / Бо ти є Божа молода» [51, с. 72].

Мисткиня українізує біблійно-апокрифічну оповідь за допомогою певних художніх засобів, використовує прийом «зниження», коли біблійні епізоди начебто «заземлюються», подаються в українському ключі, а євангельські персонажі набувають рис звичайних людей, які виявляються у щоденних побутових справах. Усвідомлюючи великий обов'язок, який покладає на Неї Бог, Марія схилила голову в покірності й смиренні: «Ти Йсуса, як свічник неси, / Бо він то твій і Божий син! / Марічка: «Господоньку мій, / Амінь, словам твоїм, амінь!» [51, с. 72].

Такий художній прийом поєднання сакрохронотопних євангельських реалій та героїв і образів сучасників особливо характерний для доби Ренесансу. Прикладами таких творів часто є, наприклад, картини-ікони Сандро Боттічеллі. Замовниками таких сюжетів були багаті меценати (у випадку Боттічеллі – рід Медічі). Ці картини поєднують у собі деталі повсякденності та євангельських

часів, і часів донаторів написання таких полотен. У Віри Вовк за тією ж аналогією Йордан стане Черемошем («Блистіла річка, як гердан, / Гей Черемош, а не Йордан») [51, с. 72].

Пастушками, що вітатимуть Ісуса в ясині, будуть «ясні легіні», для Дитяти вони «заграють ясну коляду». Як і на картинах Відродження, у «Благовіщенні» відбувається злиття двох світів: євангельського та гуцульського. Такий мистецький прийом призводить до особливої мистецької ієрофанії: сакралізує світ Гуцульщини і водночас проєктує профанну повсякденність, занурює, інтегрує у сакральну євангельську наративно-образну матрицю.

Мотиви й образи її поезії вказують на пантеїстичне сприймання світу та всесвіту. Вже в «Зорі провідній», наголошує Лариса Залеська-Онишкевич, «ця тематика пов'язана алегорією. У виразній асоціації двох світів, гуцульського та біблійного, наприклад, у поемі “Возв'іщення” чи “Ісус – керманіч”. Від перших збірок, через “Чорні акації” (1961), “Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти” (1967) до “Каппа Хреста” (1969) є посилене аналогічне поєднання біблійних подій з життя Ісуса разом із спостереженнями і роздумуваннями над вічними загальнолюдськими проблемами. При тому виразніше виявлені спостереження підставових дій людини під час вибору даних життєвих вартостей» [96, с. 19]. Розгортання подібних сакрохронотопних структур характерне й для інших поезій мисткині – як в «Ісусі-керманічі», чи у «Різдві». В останній поезії Дитя-Христа зігріватимуть «сарни і ягня», а повітати Його «прийшли і князь, і воїн, і чумак», які принесуть у дар «зерно пшеничне і пахучий мак» [51, с. 73]. Цей останній мікрообраз дарів (пшениці і маку) – вираження неодмінних візуальних концептів українського пейзажу, а водночас і неодмінні елементи (як кутя) українського Різдва. Оскільки кутя є елементом нематеріальної культури з неолітичних часів (за Федором Вовком), то традиція обдаровування ними Божого Дитяти розширює український сакрохронотоп у глибоку діахронію, створюючи її особливий символ у синхронії сучасного світу.

Не менш важливими є образи тих, хто приходить вітати Ісуса: від князя, символу середньовічного Русі-України, до чумака – традиційної постаті українського історико-культурного ландшафту XVIII – XIX століть. Разом із образом воїна, як борця за Українську державу, усі ці три міні-образи творять особливу тріаду, яка лучить історію останнього тисячоліття українців із християнською традицією. Таким чином, означений вище хронотоп цієї поезії в синхронії та діахронії національного буття творить багатовимірний простір нерозривності «мертвих, живих і ненарождених» (Т. Шевченко), який єднає дохристиянська / християнська українська національна традиція.

Поетеса змальовує Богородицю як українську матір, що піклується про маленького сина, як у вірші «Перед твоїми яслами». Тож не дивно, що Марія в неї одягнена по-гуцульськи, виконує звичайну роботу матері – тче коноплі на пелюшки Ісусикові й варить для нього борщик. Образи Ісуса й Діви Марії тут подано в контексті гуцульських реалій («З їх кучерів Твоя Мати пряде довгі нитки, / Тче Тобі з них *капчурі і чорно-білі бесаги*»; «Повклякали лагідноокі сарни і дужі олені, / Що розказують Тобі *верховинні легенди*»; «Перед Твоїми яслами, малий Ісусе, / Приблукало змерзле вовчєня, / Перекинуло Твоє горнятко, *лизнуло Твій борщик*») [51, с. 74] (курсив наш. – Д. Л.). Таким чином, різдвяний біблійний сюжет набуває тут рис побутовості, створюючи неймовірно затишну картину.

Гуцульське взуття – постоли – стають важливим маркером поєднання сакрального та профанного просторів, обшару євангельського та гуцульського, по яких Ісусик ходитиме у постолах.

Подібний прийом наближення Богородиці та її життя до українських реалій бачимо й у вірші «Успеніє»: «Ішла усміхнена, погожа, / Стомилась шепотом трави: / Заснула в зіллі Мати Божа; / Зійшли *роменом* рукави. // *Співати почали тополі* / І розливатися ставки / Зворушені, бо серед поля / *Розквітли маком уставки* [51, с. 76]. Ця поезія має і філософський підтекст вічного колообігу матерії у природі. Сучасник Віри Вовк Леонід Кисельов, який помер зовсім юним, напише подібні рядки свого екзистенційного

переживання смерті й переходу у небуття: «Тільки двічі живемо. / Раз – у світі білім-білім. / Тож сумуємо і квилим, / Як до іншого йдемо. / А тоді ще в другий раз, / В світі чорнім – аж червонім. / Чернозем ламає скроні, / І трава росте крізь нас». Отож, у поезії «Успеніє» Віра Вовк подає образ Діви Марії як процес злиття з природою, ставання з нею одним цілим.

З іншого ж боку, образ Богородиці має загальнолюдське звучання, він передається не лише в контексті українських, а й екзотичних реалій, як у поезії «Іконостас»: «Хочеться бігти до тебе, *Маріє лагідно-добра*, / Але не тут, де *молюнгу діє чари* / І *коса равеналі* береже воду цілющу прочанам. / І молитися тихим іконам у срібних ризах, / Що, наче комети, являлися на стінах келій суворих, / на шибах церковних» [51, с. 109].

«Чари молюнгу» (магічні уявлення) та «коса равеналі» (равена – дерево мандрівника, ареол розповсюдження якого Мадагаскар) – ті деталі, які розширюють простір поезії до екзотичних місцин.

У поезії «Вознесіння Марії» поетеса порівнює Богородицю з виноградним гроном, стиглими житами. Возносячись до Свого Сина, вона несе на собі тягар людських гріхів: «Біжать до Йсуса босі ноги, – / Тяжкий тепер капчур п'яті» [51, с. 76].

Інколи євангельські образи приховані в поезії під тонким шаром метафорики: «піски, як біблійні полотна» [51, с. 127]; «біблійно кришилося світло» [51, с. 149]; «кульбаба, левад Магдалина» [51, с. 146]; «Пророк Ілля котить страшні прокльони» [51, с. 340]; «списи сонця пробили серце [Христове. – *Д. Л.*] в голках...» [51, с. 127].

Ця остання метафорична конструкція є алюзією до однієї з іконописних алюзій. У вірші «Ласка» така ж євангельська та іконописна алюзія ледь вловима. Тут, можливо, образ, народжений спогляданням ікони: «Сім срібних мечів у грудях: / Марія дає мені свій фіолет / В апсиді, мальованій синькою» [51, с. 132]. Звичайно ж, ідеться про тип ікони «Пом'якшення злих сердець» або «Симеонове пророцтво» (подібний тип ікони – «Семистрільна»). На такій іконі Богородицю зображають саму, без Ісуса чи інших святих.

Символіка ікони, на якій серце Матері Божої пробиває сім мечів, закорінена в метафорику євангелиста Луки. Він повідомляє, що «праведному старцеві Симеону було провіщено Духом Святим, що він не зазнає смерті, доки не побачить Ісуса Христа» (Лк., 2: 26). Симеон, натхненний Духом Божим, упізнав в Ісусі, принесеному на сороковий день після народження Богоматір'ю в Єрусалимський храм очікуваного Месію, який мав би визволити Ізраїль. Старець пророкував: «Ось лежить Цей на падіння й на піднесення багатьох... У той час і Тобі Самій душу пройме меч, – щоб відкрилися помисли багатьох сердець» (Лк., 2: 34 – 35). Число «7» у християнській традиції означає найвищий ступінь, повноту чогось [193, с. 898]. Слід «мати вивірений підхід до трактування чисел, щоб уникнути їх лише символічної інтерпретації і буквального сприйняття стверджень, смисл яких слід розуміти глибше й уникати неточності в їх оцінці. Треба пам'ятати: числовий знак, поряд із прямим значенням може містити в собі й інше поняття...» [193, с. 900].

Образ пронизаного серця Богоматері трансформується в поезії «У горні сонця...»: «несе Пречиста [...] / у серці шпаги / всесвітнє горе / бездонний біль...» [51, с. 377].

Сонет «Жанна д'Арк» – особливе поєднання кількох часових пластів в історії Франції та історії України. Поетеса поєднує історію Жанни д'Арк з легендою про Почаївську Божу Матір. Про ікону «Богоматері Почаївської» існує відома легенда про захист нею Почаївського монастиря від татарського нападу, який стався у серпні 1675 року [148]. Мова йде, очевидно, про польсько-турецьку війну, яка завершилася у 1676 році знаменитою битвою під Журавно.

У канті про Почаївську Божу Матір мовиться про те, що коли татари і турки облягли монастир, після молитви-прохання ченця Іова Желіза до Матері Божої («Ой, рятуй, рятуй, Божая Мати, / Монастир загибає!»), сталося чудо: «Ой, вийшла, вийшла Божая Мати, / На хресті вона стала. / Кулі вертала, турків прогнала, / Монастир врятувала». Поетеса очікує, що Богородиця стане на захист України, щоб захистити її від ворогів. «Народ мій жде, схиливши сумом

віти, / Сувору діву з прапором лілей, / Щоб принесла не пальму, не елей, / А меч твердий, що крає самоцвіти» [51, с. 78]. Образ «прапора лілей» позірно лучиться не тільки з королівськими французькими ліліями короля Хлодвіга, а й суворою Орлеанською дівою – Жанною д'Арк, визволителькою Франції від англійського поневолення. Але лілія, як безпосередній постійний епітет і символ Діви Марії, дозволяє мисткині екстраполювати цей образ і в історію України, поєднавши Францію та Україну сакральними образом діви-визволительки. Лірична героїня очікує, «Щоби зійшла Почаївська Пречиста / Над вірним людом сонцем золотим, / Розкрила ризи шатрами над ним. / ...А діві мідне куль дала намисто» [51, с. 78]. Це намисто – з куль, якими з хреста Почаївського монастиря Мати Божа відганяла ворожу силу. І лише так можна привести «владаря знов до Світлої Софії» [51, с. 78].

Паралельний мотив звертання до почаївської Богородиці у художній формі реалізується в драматичній поемі «Іконостас України». Тут звертання за допомогою до Божої Матері з барокового канта розширюється – з образу монастиря до всеохопного образу України: «...Ой зійшла та вечорова, / Над Україною стала. / Стогне від копит поле й діброва, / Суне темна потала [...] // Ой вийшла ікона срібнориза, / Зірницею зазоріла: / Свій люд сховала в мантиї брижах, / Орді вертала стріли» [43, с. 601-602].

Особливості трансформації образу Матері Божої в творчості українських письменників відзначив Володимир Антофійчук: «Перед читачем постає насамперед образ скорбної матері, через який, з одного боку, передаються страждання Божої Матері, а з іншого, – трагізм земних матерів усіх часів. Окрім того, створюються і глибоко сакральні за своїм змістом твори на честь Богородиці» [6, с. 104]. Тому в образі Діви Марії Віра Вовк вбачає також риси стражденної Матері, змушеної пережити смерть Сина.

Ірина Дмитрів демонструє, як відбувається осмоз – взаємне проникання історичної долі України та страждань Божої Матері в поезії Богдана-Ігоря Антонича, Павла Тичини та поетів католицької групи «Логос»: «XX століття в Україні ознаменоване важкими випробуваннями як у долі конкретної особи, так

і в долі нації. Тому стає зрозумілим і виправданим часте використання мотиву Голготи, розп'яття, страждаючої Богоматері в українській літературі [...]. Поети католицької групи “Логос”, творчість яких позначена особливим пієтетом до Богородиці, теж не оминають нагоди, щоб оспівати образ терплячої Богоматері як символу страждання». При цьому у такому контексті образ Діви Марії «часто “націоналізується”, набирає рис типової української матері, яка втрачає своїх дітей у воєнне лихоліття» [86, с. 97]. Таким чином, Віра Вовк стає своєрідним продовжувачем поетичної традиції, започаткованої цією групою українських поетів, які називали себе католицькими (насправді ж вони були, як і Віра Вовк, греко-католиками).

Особливо яскраво страждання Діви Марії показано в поезії «Скорбна Богородиця», у якій письменниця за допомогою образів карпатської природи підсилює душевний стан Богородиці: «Як олені потомлені, / Думки біжать; / Не маків цвіт у даліні, / Лиш кров-іржа» [51, с. 75]. Свідками скорботи Діви Марії за розп'ятим Сином стали смереки: «Здаля смереки бачаться / Розп'ятими [51, с. 75]. Ця поезія перегукується своїми алюзіями й образними конотаціями (вже навіть назвою) із «Скорбною матір'ю» Павла Тичини. Однак у вірші Віри Вовк власне ті регіонально марковані лексеми – міні-образи (олені, смереки) деталізують локацію подій: в просторі Карпат, на Гуцульщині чи Бойківщині. Однак образ соняшника в останній строфі стає ніби пуантом, який знову розгортає цей обмежений простір євангельської дії до всеукраїнських масштабів.

Не менш емоційно, хоч і більш лаконічно, образ стражденної Матері, розкрито у вірші «У горні сонця»: «несе Пречиста / на сивих косах / фіолет // у серці шпаги / всесвітнє горе / бездонний біль // журба предвічна / журавлиний / щемний лет» [51, с. 377]. Як бачимо, тут знову з'являється особливий мікрообраз серця Божої Матері, пробитого шпагами.

Апофеозом скорботи є вірш «Стоїш у водоспаді шат» із циклу «Молебень до Богородиці». У цій поезії – увесь трагізм, важкі душевні поневіряння Матері Божої акумулюються у словах «чорна колона болю». Через невимовні

страждання матері, яка споглядає смерть сина, Марія не бачить і не чує нічого, крім власного горя, на цьому й акцентує автор: «Не бачиш неба в крепі, / Не чуєш землетрусу, / Що вивертає могили, / Не відаєш про завісу святині, / Роздерту навпіл» [51, с. 325].

Ім'я Марія, згідно з біблійною енциклопедією, означає «прекрасна», «сильна». Справді, величезну духовну силу потрібно мати жінці, щоб витерпіти такі душевні муки і страждання. Жодна людина, окрім її сина Ісуса, ніколи не терпіла таких страшних мук, як Марія. Те все, що Ісус терпів на хресті, Мати Божа терпіла під хрестом у своєму серці. Муки і страждання Христа, який взяв на себе терпіння всього людства, пронизали її серце. Марія справді є скорбною матір'ю.

Оригінальну інтерпретацію образу Марії Віра Вовк подала у циклі «Молебень до Богородиці», де Божа Матір постає в різних іпостасях від ніжної і щасливої дівчини до скорбної матері. Цикл починається рядками: «В Євангелії золотолисто / записане твоє ім'я / бо з тебе народилося світло» [51, с. 315]. Концепт «світло» має яскраво виражене сакральне забарвлення, оскільки «тема світла пронизує усе біблійне одкровення. Розділення світла від темряви було першою дією Творця...»; світло – це знак, «що символізує присутність Божу. Воно – відблиск Божої слави», а Христос – «світло світу» [193, с. 703, 704, 705]. Метафоричне твердження «з тебе народилося світло» насправді є алюзією до Святого Письма (1 Йо., 1 : 5), де йдеться про те, що «від світла фізичного, котре тут на землі з'являється на зміну темряві ночі, люди перейдуть до світла, яке ніколи не зникає і ніколи не має кінця» [193, с. 703].

Цими рядками авторка показує, що Богородиця посідає чільне місце в релігійній свідомості українців, наголошує на гармонійному поєднанні в образі Марії людського і божественного начал. Адже для українців Богородиця – це символ матері, Цариці Небесної, життя, світла, мудрості та любові. Богородиця символізує повноту життя, самодостатність, звільнення від усього гріховного через осяяння, просвітлення, переродження [58, с. 35]. Таким чином, образ

Матері Ісуса Христа в поезії Віри Вовк виступає антитезою грішному світові і його представникам, символізуючи світло й порятунок.

Отже, можна говорити про два рівні осмислення образу Богородиці: як втілення любові до рідної неньки, яка переростає у глибоку пошану до Матері Божої. Водночас уже в інших віршах циклу Богородиця постає як «зірниця трясина», якій поклоняється природа й усе на землі: «Гаї Кармелю / стелили їй тінь під ноги, / Сіон для неї вдягався / В інкрустації туркусові» [51, с. 316]; «І шпилі гір аж до землі / Перед тобою в поклоні» [51, с. 319].

Усе навкруги з нетерпінням чекало, коли станеться диво, коли Марія прийме «свою найстрімкішу долю»: «Хвиля замерзла в стрибку, / У чвертьтоні завмерла цикада, / Вітер затримав віддих, / Сонце застигло в зеніті» [51, с. 319].

У цих рядках розгорнуто концепцію символу, яка має своєрідну форму поетичного бачення світу. На це вказує також Богдан Рубчак, зокрема підкреслює, що образи Віри Вовк «основані або на предметах або навіть на дрібних конкретних деталях, отже, на прецизному – майже малярському спостереженні світу. Таке “імажиністичне” трактування дійсності, однак, часто підноситься до символічності своєрідною містичною енергією» [181, с. 38].

Водночас таке уповільнення, майже зупинка Всесвіту (яке передається дієсловами «замерзла», «завмерла», «затримав», «застигло») в ту мить, коли народився Спаситель, у Віри Вовк є поетичним зображенням того, що ця мить народження, прихід Бога в земне буття є *кайросом*. Ігор Набитович наголошує, що «давні греки розрізняли поняття *хронос* (“формальний час”) і *кайрос* (“справжній час”). На відміну від *хроносу* – часу звичайного, *кайрос* – зоряний час, час повноти людського існування [...]. *Кайрос* стає, таким чином, своєрідним апофеозом у звичайному часовому континуумі, інколи співпадає із вершинними хвилями часу сакрального, часу, коли Історія та Вічність вдивляється в обличчя героя, вимагає вибору й дій» [159, с. 427].

Дивом здається те, щоб майже дитина «тримала у вузьких долонях долю своїх поколінь». Але ця нелегка доля, за визначенням письменниці, «бездонна

доля», була пророкована ще до народження, це пророцтво було записане в зорях: «В кам'янистому краї / Народиться діва, / І буде ім'я її Марія» [51, с. 316].

Земне життя Марії, яка призначена невістою для Бога, ітиме трибом буття, пов'язаним із сакральним-як-святим, сакральним-як-чистим. Його художнє представлення моделюється за допомогою біблійних стилізацій і сакральної символіки. Ігор Набитович підкреслює, що «категорія *sacrum* виявляється у художньому тексті на різних рівнях. Найяскравішим виразом прояву категорії *сакрального* на виокремленому Романом Інгарденом рівні “звучання слів” й “утворень і типів звучання вищого порядку” та “значущих одиниць: речень і груп речень як цілісності у творі” є біблійні стилізації (чи, наприклад, стилізації Корану або Вед). Одночасно з цим, такі стилізації, як окремі складові *sacrum*'у, завдяки його фрактальній природі, впливають на формування естетичної та формальної цілісності художнього твору. З іншого боку – біблійні стилізації є одним із найяскравіших виявів біблійного глокалізму» [159, с. 28]. Усі прикмети повсякденного життя Діви в «Молебні до Богородиці» перегукуються із старозаповітними принципами цнотливості: «З першого дня / її золотило обличчя Предвічного, / з першої ночі / вона засинала / між крилами Божого голуба» [51, с. 316] – себто під омофором Святого Духа. Брудні слова не можуть осквернити її уста («...Мої дні / не можуть збігати / під клекіт котлів на вогнищем і жарти пастуші»); нечисті думки не повинні захмарити її чола («Жоден воїн / не зміряє захланним поглядом / дівочого стану»); вона не вживатиме прикрас, які приманюватимуть до неї хтиві погляди («і ноги в сандалях / не будуть приманювати / дзвониками браслетів»), бо її тіло і цнота призначені для Всевишнього: «Мій дім є храмом Князя, / я – леготом його двору, / тінню його аркад» [51, с. 317]. Тому «покриває скромний серпанок» її волосся.

Таке існування, огорнуте тишею (як одним із особливих аудіостанів спілкування із божественним), яке наповнює Діву священним знанням і мудрістю: «Ти читала премудрість / у розгорнутій книзі буття / і теплим дощем у мох / просякала у голос тиші, / аж він наповнив тебе / мов ранок світлицю». У

цій молитовній тиші вона добачає знаки своєї важливої місії і долі: «В буденних речах ти бачила знак / даного тобі напрямку / і прийняла руками дитини / свою найстрімкішу долю» [51, с. 318].

Всесвітня космогонічна мить у історії Всесвіту – час-кайрос – лежала у долонях цієї маленької дівчинки («майже дитина / тримала в вузьких долонях / долю всіх поколінь / і світляних систем»), щоб завершити це сакральною миттю, коли плід дозрів і «упало Слово круглим яблуком» [51, с. 319].

«Молебень до Богородиці» завершує особливий своїми ідейно-естетичними концепціями підцикл «Чорнобильська Богоматір». У ньому художньо зреалізована ніби дзеркальна історія народження Спасителя, понівечена людським недолугим розумом, народження Антихриста-Антиспасителя, який маскується під ніби нове народження Христа. Сакральне-як-священне канонічної християнської історії образу Божої матері і Спасителя ніби віддзеркалюється в кривому дзеркалі купола Чорнобильської атомної станції. І лірична героїня бачить апокаліптичну візію – Богоматір в «іскрах мороку» (тобто, як прояв темної матерії, антиматерії, яка несе руйнування і знищення): «...Вітер ніс по обдертому полі / сірі нитки волосся, і капала кров / з порепаних п'ят у чорнозем» [51, с. 326]. Ці «сірі нитки волосся» молодій жінки, ще майже дівчинки, її «порепані п'яти» в українських рахманних чорноземах – мистецьке занурення такими художніми мікродеталлями сакральної постаті в український контекстуальний простір, є мікросимволами мук і страждань.

Цей нібито Син Божий, народжений у муках на українських перелогах, на українській ниві, насправді є Антихристом: «...Ти впала між скиби / і в корчах материнства / дала виродкові життя, / назвавши Христом». Цей «виродок» – байстріук-Чорнобиль, який у задумі мав би врятувати людство своєю технічною прогресивністю. Насправді він є Антиспасителем, який несе зі собою загибель світу, тим, що в українській (бойківській і гуцульській) міфології називався *відміною* – дияволом, яким підмінюють справжню дитину. Відміна був особливою паралеллю в пташиному світі – зозулям, підкинутим у чуже

гніздо. Цю відміну «забрали від тебе, / і розп'яли страхопудом / на перехресті», щоб світ не наважився / збирати плоди твоїх піль / ні ягоди лісів» [51, с. 326].

Віктор Домонтович (Віктор Петров), ніби передчуваючи Чорнобильську катастрофу, писав на еміграції (через два роки після закінчення Другої світової війни): «Людство опинилося на краю безодні. Технічно всевладне, воно виявило свою етичну неміч, свою моральну безсилість улаштувати соціальний лад, забезпечити мирне співжиття людей і народів. Людство відчуває страх перед загрозою катастрофи, що могла б бути для нього остаточною. Страх перед руйнівними силами техніки й машини сповнює сьогодні людство. Де вихід з цього глухого кута, в який нині зайшло людство?» [171, с. 1612], – запитує письменник і вчений.

Наслідки приходу в світ цього Антихриста-Чорнобиля руйнує світ *sacrum*-як-священне і стає світом *sacrum*-як-нечисте, те, що латинською мовою ще в давньому Римі означалося словом *sacer* [159, с. 35].

Проявом приходу цієї «відміни» Спасителя є «відміни» в природі і людському існуванні – сліпі олені і «сліпі» вікна покинутих людьми своїх жител: «Сліпозорі олені / підходили аж до вікон покинутих хат», але «там зяяли тільки / пустка і смертна тиша» [51, с. 326-327]; «І ти, причинна, пішла мерехтати шпагами / В серці та роздавати калаталки маківок / З насінням стронцію для бездомних дітей, / Що зводили до тебе рученята» [51, с. 327]. Бездомними дітьми тут образно виступають українці, які змушені були покидати свої оселі, де засіяно смертоносне «насіння стронцію».

До слова, карнавал у поезії Віри Вовк теж може бачитися символом сакрального-як-нечистого, який проявляє усі головні ознаки *sacrum*: він подібний до Пісні пісень; це свято (від кореня *свят-*), але «заболочене» (тобто сакральне-як-нечисте). Закінчення цього маскараду – «ще одна пошматована Пісня пісень / Загорнула у вузлик своє заболочене свято / І пішла світ за очі...» [51, с. 232]. «Карнавал відгорів», а «Найвищий зіздар / Велів нам відкласти з обличчя дочасні маски». На залишках цього костюмованого балу

з'являється алюзія на знамениту гравюру Альбрехта Дюрера: «По ній почвалали / Чорт, і лицар, і смерть на кінських скелетах» [51, с. 233].

У всесвітній симфонії болю, вигнання й переживань божественні сили однак не покидають Україну; апостольська місія в ній, освячена огненними язиками Святого Духа: «По ранковому небу торочаться ангельські крила, / кирея язиків Святого Духа / зійшла хоралом. / То дзвонить золотогорлий день» [51, с. 327]. На те, що йдеться про Україну, про небо над нею, свідчить алюзійне означення символіки українських національних кольорів: ранкового *синього* неба та *золотогорлого* дня.

Така колористика характерна для образно-символічної системи в поетичній палітрі Вірі Вовк, зокрема й у віршах із збірки «Писані кахлі». У «Святодійстві» українська символіка проглядає в колористиці гуцульського пейзажу над Черемошем, який нагадує внутрішній простір храму (небо – його баня): «З кадильніці нетрів / Здіймається ладан / До синьої бані // Червоноризі буки / Підносить золоту чашу» [51, с. 339]. Подібно ж у вірші «Чічка-жоржина»: «бовваніє баня крицевої хмари...» [51, с. 340].

Чорнобильська Богородиця є однією з багатьох Богородиць, точніше одним із образів, де Божа Мати з'являлася людям: «Ти з Люрду і з Фатіми і з Ченстохови, / з Люхану, з Апаресіди і з Гуадалупе! // Ти з Почаєва і з Іржавця, / З Самбора, з Зарваниці і з Гошова!» [51, с. 329].

Лірична героїня благає і молиться відновити землю українську від Чорнобильської заглади і ця молитва пронизана християнськими символами: «Серед нашої ночі, / грімнице світу, / освіти кожен кут / розваленої садиби» [51, с. 332]. Епітет «грімниця світу» стає екстраполяцією образу стрітенської свічки, розширює цей образ Богородиці-грімниці від маленької свічки до вселенських масштабів, яка має бути захистом від усесвітніх громів і катастроф.

Євангельський образ вирубаного саду може бути зцілений Богоматір'ю-містичною трояндою («Серед нашого саду / з обгорілими пнями / запалися кущем, / містична трояндо!») [51, с. 332].

У постчорнобильському бурхливому морі буття для України лірична героїня вимолює, щоб Богородиця стала щоглою корабля-життя: «Серед нашої бурі / на розгуляних бурунах / будь вірною щоглою, що тримає всі реї» [51, с. 333].

Образ життя, як розбурханого моря, де людська душа є човном, має глибоке дохристиянське і християнське закорінення: «Корабель, що пливе по бурхливих хвилях, був символом людського життя ще в античному світі. Часто на гробницях померлих писали відомий вірш Еннія: „*Inveni portum, spes et fortuna valet*“ („Я знайшов гавань: надіє й фортуно, допоможіть!“). Інколи на античних надгробках дієслово прожив замінювалося зображенням корабля. Ранні християни запозичили цей символ, але перенесли його значення з земного життя на життя вічне. Гавань смерті, яка для античних язичників була кінцевою зупинкою, стає для християн тим пристанищем, де душа, після бурхливих мандрів, знайде вічне блаженство» [159, с. 249-250].

Чарльз Тейлор наголошує на важливості таких символічних образів-об'єктів (як свічка-гримниця, троянда, щогла корабля): у культурі святих і священних об'єктів «можна побачити, що відповідні сили зовсім не обов'язково були суб'єктами дії, які могли прийняти свідоме рішення надати послугу. Адже сила містилася також у речах. Справді, цілюща дія святих часто пов'язувалася з місцями, в яких перебували їхні моці: або (як вважалося) частина їхнього тіла, або якийсь предмет, пов'язаний із ними за життя, як-от (стосовно Христа) частки справжнього Христа чи та хустина, якою свята Вероніка витирала Його лице та яку за певних нагод виставляли на показ у Римі. До цього можна додати інші об'єкти, наділені священною силою, як, приміром, гостія (Святі дари), свічки, освічені на Стрітєння тощо. Ці предмети були осердям духовної сили, тому поводитися з ними треба було обережно, а погане поводження могло спричинити руйнівні наслідки» [215, с. 60].

Вихід із бездоріжжя техногенних катастроф, на переконання Віктора Домонтовича, є віра, що «горами рухає. Це ніяка фраза. Це той шлях, що його пропонують людству християнство і Церква. Людина майже нічого не зробила,

щоб розкрити свої духовні сили. До розкриття деміургійної тайни природи людина підійшла раціонально і фізично. Вона зігнорувала ірраціональні шляхи. Вона зігнорувала чудо. Людину як пророка. Святість». І «Тепер людство мусить сказати: Не механічна каузальність, а чудо. Не техніка, а віра. Християнський шлях Церкви» [171, с. 1613].

Проблема Чорнобиля також згадується і в поезії «Рахиль» із збірки «Жіночі маски». Тут подані інвективи, спрямовані проти Чорнобиля-«Ірода юродивого»: «саван туману на твоїх стигмах, Чорнобилю!», «де мої дітки невинні / Іроде юродивий?» [51, с. 290].

Варто наголосити, що для ліричної героїні Мати Божа стає особливим символом, який всеприсутній у її екзистенційному просторі: «...Тебе я напам'ять вивчила, / мов рідну мову: / ти говориш до мене дзвоном утрени / і дзвоном вечірні, / і вже моя душа йде назустріч тобі...» [51, с. 319-320].

У «Молебні до Богородиці» Діва Марія звертається до ліричної героїні, як до сестри. Мати Божа формулює розуміння свої ролі в історії Всесвіту: «Сестро, радій зі мною, / бо я несу в собі / спасіння світу / і всі покоління / віднині купатимуться / у світлі Слова» [51, с. 320].

Моментом цього єднання земної жінки і Бога є Благовіщення: «Ангел роз'яснює, що немовля, яке має народитися, буде зачатє в чудесний спосіб Духа Святого без порушення незайманості матері. Збагнувши, що йдеться про виконання Божої волі, Марія відповідає смиренною згодою [...]. В євангельському тексті не сказано прямо, і є миттю невинного (непорочного) зачаття [...]. Згідно з церковною традицією, акт послушенства, здійснений Марією немовби за все грішне і врятоване людство, протиставляється актові непокори, що становить сутність Адама і Еви. Діва Марія як “нова Ева” спокутує гріх “першої Еви”, починаючи шлях повернення до втраченого життя у єдності з Богом» [1, с. 52].

Богородиця розуміє свою всесвітню місію і проголошує ті головні символічні концепти, пов'язані із її місією, як матері Божої, і місію Сина, що прийде врятувати людство: вона стане хлібом насущним («З мене виросте колос /

у Домі Хліба, / що нагодує всіх голодних / м'якушем неба»); криницею для спраглих («Я стану водопоєм / усього, що живе, / і до моїх колін припадатимуть / спрагли світу») [51, с. 320]; вона напоїть усіх водою життя («Я перетворюся на джерело, / що б'є з каменя і не всихає. / Я стану живущою і цілющою водою / на рани землі») [51, с. 320 – 321]. Богородиця стане межею між добром та злом: «Я знімуся стіною нерушимою між злом і добром» [51, с. 321].

Символіка народження Ісуса поєднує у собі людське та божисте: маленьке безпорадне дитя, ніби звичайна людська дитина, народжується в «кинутій стайні», але комета обіч вказує на Його божественну природу: «і ось воно народилося / без повитухи / і голе лежало в яслах, / тільки хвостата зоря у головах...» [51, с. 322].

Жанрово та частина циклу «Молебню до Богородиці», де показано горе скорбної матері під хрестом, на якому розіп'яли її сина, написана як відлуння й стилізація великопостного церковного співу. Як і в традиційних барокових страсних піснях головним мотивом є зображення тих мук, які пережив Христос, і страждань, які переживає мати Божа («у водоспаді шат / під хрестом / чорна колона болю»): «Син твій / скорчений, як в утробі / скапує кров'ю». Смерть Месії описана скупим тривіршем: «Останній крик, / і тяжко впало на груди / чоло в тернині» [51, с. 324]. Образ матері-страдниці має передавати її внутрішнє самозаглиблення, ніби остовпіння, з якого її не можуть вивести тектонічні зрушення і страшні знаки: «Не бачиш неба в крепі, / не чуєш землетрусу, / що вивергає могили» і «не відаєш / про завісу святині / роздарту навпіл». Вивершенням цієї муки-оціпеніння, завмирання-у-вічності, коли час перестає існувати, є образ ластівки, яка встигає в шатах Богородиці в цей час вічності вивести пташенят із писанок: «не знаєш, / що ластівка звила гніздо / у складках твоїх шат, / що висиділа / з писанок / пташат» [51, с. 325].

Варто звернути увагу на подальший шлях Богородиці після смерті Ісуса. Цей період життя є найдраматичнішим, саме він характеризує Діву Марію і як люблячу земну матір. У вірші «Я тебе бачила на Україні» із циклу «Молебень до Богородиці» показано, що Діва Марія була завжди з людьми на усіх

несприятливих і нещасливих етапах їхнього життя, намагалася розради, допомагала витерпіти і знайти шлях до спасіння, щастя: «Я тебе бачила на Україні / В голодні роки під тином..., / А потім іскрах Чорнобиля – / Живим смолоскипом. // Ти стояла у Гіросімі / під смертоносним грибом, / ти являлася мені у Біяфрі, / і в Сомалі...» [51, с. 325].

Матір Божа постає «живим смолоскипом», «чорною іконою». Для найбільш влучного змалювання одного з найскладніших євангельських образів письменниця використала оксюморон: «О Мати всього живого / І всього страхітливо-мертвого» [51, с. 326]. Тут застосовано *фігуру співпереживання*. За допомогою своєрідних асоціацій демонструється готовність розділити біль Сина Ісуса і водночас усього людства.

У Євангелії від св. Івана знаходимо: «Під хрестом же Ісуса стояли Його мати [...]. Як побачив Ісус матір та учня, що стояв тут, якого любив, то каже до матері: Оце, жоно, твій син! Потім каже до учня: Оце мати твоя! І з тієї години той учень узяв її до себе» (Ів., 19 : 25-27). Безсумнівно, можна вважати, що віднині Богородиця – мати всіх людей, бо Ісус пролив Свою кров за всіх: «Ти проливаєш повені сліз / з усіма, що плачуть / ти вмираєш кожною смертю / з усіма забутими» [51, с. 326].

Богородиця є посередницею між людьми і Богом, між сакральним та профанним. Її покликання – допомагати людям спокутувати власні гріхи, зменшувати їхній тягар буття. Люди вірять, що за допомогою молитви заступниця їх почує і допоможе. Аналогічно вважає і лірична героїня Віри Вовк: «Ти слухаєш людські прості молитви, / що рівно дзюрчать польовим потоком, // та підносиш їх, як чашу причастя, / і очі вдовині втираєш своїм омофором, // добрим поглядом грієш старечі груди, / і сиплеш ласку в розгорнену душу...» [51, с. 330].

Мотив віри в заступництво Діви Марії спостерігаємо також у поезіях-молитвах авторки. Богородиця завжди підтримує тих, що моляться, заохочує, навчає витривалості і, заступаючись за грішників, притягує ласку Святого Духа, що запалює серця любов'ю до її сина Ісуса.

У поезії «Молитва» простежується *мотив християнської вдячності*, який розкривається персоніфікацією: «Маріє-Діво: сонце докола / Тобі малює золоті ікони!» [51, с. 77].

Отже, можна стверджувати, що Пречиста Діва Марія є однією з центральних постатей духовної культури світу. У християнській традиції образ матері пов'язують з образом Богоматері. Архетип матері в українській культурі завжди був знаковим, бо матір – це не тільки початок життя, а й берегиня роду. На цьому констатує авторка, вкладаючи в уста Богородиці слова: «Я знімуся стіною нерушимою / між злом і добром, / і вечоровою зорею / стану щитом своєму народові» [51, с. 321].

Українсько-бразильський фольклор знає два образи-символи Божої Матері – це Матінка Божа Апасеріда – чорна покровителька Бразилії та Мати Божа Королева – заступниця українських емігрантів у Бразилії. О. Смольницька вважає, що образ Матері Божої Апасеріди неодноразово виступає у творчості Віри Вовк як «архетипово-символічний патерн» [202, с. 121].

В одному з віршів збірки «Ромен-зілля» помічаємо власне такий синтез українських і бразильських архетипів: «Мати Божа Апасеріда / притулилася вранці лицем / до моєї шиби й мовила: / «Я була на прощі в Києві. / Бачила стільки церков, критих золотом, / бачила стільки разів свого Сина розп'ятого» [52, с. 39]. Отже, Мати Божа Апасеріда уособлює образ українсько-бразильської покровительки¹.

Завдяки глибоко релігійному світогляду Віри Вовк постає особлива ідіоінтерпретація образу Богородиці, яка виявляється у найвищому прояві гуманізму та самопожертви. Водночас в її поезії образ Богородиці виступає образом-закликом до очищення від буденної жорстокості і віровідступництва душі, помислів і діянь.

¹ Український народ у Бразилії має й іншу свою покровительку – Мати Божу Коралеву, яка вважається захисницею іммігрантів. Віра Вовк шанобливо ставиться до Богородиці Коралів, тому присвятила їй окрему збірку «Маївка до Богородиці Коралів», у якій подано короткий історію цієї ікони. Зокрема, розповідається про те, як ікону привіз із Галичини в 1911 році отець Іван Михальчук. Ікона Матері Божої Коралової була створена самими іммігрантами, а саме жінками-українками – вишита кораловими намистами (зокрема, В. Вовк пожертвувала коралі своїй матері), що доповнює національний стрій. Ікону Діви Марії Коралів посвячено у 1933 році як патронку українських емігрантів, але у 1955 її було викрадено з церкви, однак стараннями бразильської влади її знайдено і повернено українській

Висновки до розділу 2

Явище літературної молитви в українському літературознавстві вже певною мірою досліджене. Народження жанру молитви, очевидно, слід шукати у дохристиянських часах, в магічно-ритуальних заклинаннях та закликаннях. Релігійний світогляд дозволяє трансформувати їх у молитовні тексти.

Аналіз структури молитовної поезії, жанрової системи молитовних текстів дозволив з'ясувати специфіку індивідуально-авторських молитов Віри Вовк. Молитва є ненастанним станом душі поетки. Поезії-молитви Віри Вовк – це не стилізація канонічних текстів молитов, це індивідуально-авторські твори, вільна (особиста) молитва, яка виражає ставлення до Бога та сокровенні почуття, процес богошукання та богопізнання. Жанрово молитовна поезія займає достатньо вагоме місце в її творчості.

З огляду на зміст, більшість молитовних поезій Віри Вовк становлять молитви-прохання. Її поезії-молитви не є стилізацією канонічних молитов; вони є індивідуальними й особистісними. Звертаючись до вищих сил, письменниця, як правило, говорить не про свої особисті переживання, а про всенародні біди і проблеми. У молитвах, звернених до ідеального адресата – України – Віра Вовк зосереджує увагу читача зокрема й на соціально-політичних та національно-патріотичних контекстах. Усі вірші цього типу передають переживання письменниці за свій рідний край і український народ. Віра Вовк молить Бога про щасливу долю України, просить Божої підтримки у боротьбі за її незалежність. Її релігійно-медитативна поезія пронизана стурбованістю деградацією людського суспільства, («В Євангелії золотолисто...», «Вечірні вітрила неба» та ін.). Щира, відверта молитва письменниці іде від чистого серця, демонструє турботу про ближнього, тому виконує своє призначення – установлює та підтримує зв'язок з Богом, Богородицею, святими.

Богородичний культовий образ є провідним у творчому світі мисткині. Образ Матері Божої у творчості письменниці постає як одвічний символ

парафії в Антоніо Олінто. Саме те, що ця ікона створена українцями-прибульцями власноруч, підкреслює магічно-реалістичне мислення українців Бразилії.

безмежної материнської любові, самопожертви, непорочності, відданості у служінні Богові і людям. Особливе місце у молитовній ліриці Віри Вовк займають молитви, звернені до Богородиці (збірки «Молебень до Богородиці», «Маївка до Богородиці Коралів»), які репрезентують різні молитовні інтонації: возвеличення, подяки, прохання.

РОЗДІЛ 3

САКРАЛЬНИЙ УНІВЕРСУМ

ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ ВІРИ ВОВК

3.1. Своєрідність трансформації біблійно-християнських образів і символів у поезії Віри Вовк

При дослідженні естетичних рис і прикмет поетичної творчості мистця важливим бачиться заглиблення в стильову та символічну парадигму художнього світу автора, особливо, якщо він творить такий ідіообразний та символічний лад у контексті вже усталених релігійних образно-символічних систем (як, наприклад, не тільки Біблії, Корану, Вед), трансформуючи їх у контексті власного світобачення та світовідчування, розбудовуючи її власну мистецьку трансформацію та вивершуючи її своєрідне аксіологічне семіотико-семантичне наповнення. Образна система художньої творчості чи релігійного світогляду безпосередньо пов'язана із символікою. Сергій Аверінцев наголошує, що художній символ – це універсальна категорія естетики, знак, «що найкраще розкривається через зіставлення із суміжними категоріями образу. У широкому сенсі можна сказати, що символ є образом, узятим в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним усією органічністю міфу та невичерпною багатозначністю образу». Водночас «будь-який символ є образом (і будь-який образ, принаймні до певної міри є символом)» [1, с. 178]. Саме у такому семіотико-семантичному ключі розглядатимемо й християнську образну та символічну парадигму поезії Віри Вовк.

Мисткиня зуміла витворити власний художній світ, де незмінним центром стали сфера сакрального та національний український колорит: «Я ліплена з доброї / Бориславської глини. / Куди не поніс би мене буревій, / темні ялиці шумлять у мені, / темна Тисмениці таємниця / струмить у жилах» [52, с. 10].

Олександр Потебня наголошував, що «без образу немає мистецтва, зокрема поезії. Без надзвичайної складності, конкретності немає образу. Мистецтво всіх часів спрямовує зусилля на досягнення внутрішньої мети.

Певна множинність рис і міцність їхнього зв'язку, тобто легкість, з якою їхня сукупність охоплюється й зберігається тим, хто розуміє, є мірою художності» [174, с. 284]. Поєднання національної та релігійної образності в циклі «Черемош» (у збірці «Каппа Хреста») задеклароване у мікросцені зустрічі поетеси з рікою дитинства і юності: «Іконою Параскевії чи Катерини / Знов нахилюсь над твоїм плесом / Причаститись – вірна паломниця...» [51, с. 241]. Ця національно-образна ідентифікація на тлі сакральної історії розпросторюється й на весь український народ: як і Леся Українка («І ти колись боролась, мов Ізраїль, / Україно моя!»), Віра Вовк порівнює долю українців із долею біблійних юдеїв: «...Всюди ми ізгої, наче Богом вибраний Ізраїль» [51, с. 228]. Таке порівняння стає одним із засобів сакралізації українського народу в історіософській перспективі [158].

Віра Вовк сама також окреслює власне бачення формування її поетичних констант: вона звіряється, що «почала писати з раннього дитинства під впливом чудової карпатської природи, народного мистецтва, Шевченка та інших класиків. Потім прийшов час захоплення Антоничем і Тичиною, а далі – зразками світової поезії. Я довго і повільно намацувала свою власну струну. Поезія стала мені хлібом насущним і святом» [51, с. 395]. Прикметним є те, що в останньому реченні, яке узагальнює її власне бачення впливів на її творчість, вона опирається на релігійний образ і лексему, яка є сакрально забарвленою. Головний образ – «хліб насущний». Хліб – це «дар Божий, джерело людської сили»; «у молитві, що її Христос передав Своїм учням, хліб наче вміщує всі дари, що потрібні людям»; «хліб є вищий дар есхатологічних часів для кожного зокрема»; за євангелістом Матвієм «для Ісуса Христа хліб – символ Слова Божого, що ним слід щоденно харчуватися». Загалом же – «хліб, котрого просять у Бога віруючі, – щоденна їжа і дар Бога навіть у своїй матеріальній суті: у межах поширення віри і її поглиблення, хліб – це символ Слова Божого й Самої Особи проколеного Спасителя, Котрий є правдивим хлібом небесним, хлібом життя, живим і життєдайним» [193, с. 851, 852, 853].

Про пошуки у версифікації мисткині, зокрема й сакрального наповнення поезії, свідчила вона сама: «Від нормативного вірша я перекинулась на верлібр, у якому знаходжу ширшу гаму мелодійних і ритмічних варіантів. Шукати відповідної структури – це так, як шукати істини життя. [...] Я перейшла довгий процес від ошатності, насиченості метафорами, катахрезами, порівняннями, до суворої, майже чернечої прісности. Тепер мені люба скупа форма вірша, процідженого крізь густе сито, щоб не було в ньому нічого зайвого» [51, с. 396]. Сакрально марковане, або, інакше, сакрально забарвлене слово відображає в собі величезні конотаційні шари культури й історії. Олександр Потебня висловив переконання, що величезна частина слів і виразів, які ми вживаємо несвідомо для нас – це твори поетичні й за істотними своїми елементами нітрохи не відрізняються від інших творів: прислів'їв, байок, драм, епопей, романів. Різниця ж «буде полягати тільки в ступені складності й у всьому тому, що залежить від складності. Якщо це так, то виходить, що ми, самі того не знаючи, почасти з переказів, а почасти незалежно від переказів, вживаємо поетичний твір як щось таке, без чого наша думка зовсім неможлива» [174, с. 101]. При цьому, продовжує він, у слові ми знаходимо ті ж елементи, які зустрічаються в більш складних творах словесності: «Якщо розгляд більш складних словесних творів дає нам можливість розуміти окремо взяті слова, мову, незалежно від того, що нею виражається, – то, навпаки, увага до найпростіших, постійно повторюваних явищ, таких, як слово, полегшує розуміння явищ більш складних. Тільки увага до того, що відбувається в слові, мові, мені здається, переконливі докази положення, яке я повторюю декілька разів, саме що поезія або, точніше кажучи, поетичне мислення є однією з двох однаково необхідних форм думки в слові, тобто такої думки, яка потребує для свого виявлення виникнення слова» [174, с. 101]. Саме тому релігійна складова поетосфери Віри Вовк відрізняється вкоріненими традиціями, адже українці завжди славилися побожністю та повагою до християнських святинь. «Природа поетичного образу Віри Вовк змушує шукати джерел своєрідності у використанні цілого арсеналу специфічних художньо-стильових засобів, –

зауважує дослідниця Світлана Ожарівська. – Це і осмислення фольклорно-міфологічних мотивів, і біблійні тексти, і прецеденти з класичної історії культури, і досвід бароко, питомий для української культурної традиції, і новітня інтерпретація мистецької стратегії символізму» [165, с. 15].

Проявом категорії сакрального, антропологічного досвіду його освоєння й *пере-живання* для письменства юдеохристиянської традиції є, насамперед, Біблія. Джон Локк писав про складнощі рецепції та інтерпретації Святого Письма. Ці його ідеї можуть пояснювати проблеми і проблематичність студій над дослідженнями біблійних тем, образів та мотивів: «...Ми маємо бути поблажливими один до одного, витлумачуючи або хибно розуміючи старожитні писання. І попри вагомість їх осягнення, ці твори заподіюють нам неминучі труднощі [...]. А в розважаннях стосовно релігії, законів та моралі, що являють собою найповажніші питання, ускладнення є найвагомішими». А щодо Святого Письма, доказом цих труднощів «постають грубезні томи інтерпретацій і коментарів до Старого та Нового Заповітів. Хоча все сказане в тексті є непомильною правдою, однак читач, далекі, неодмінно припуститься помилок, бо в нього немає іншого вибору. Не дивно, відтак, що Божа воля, убравшись у Слово, наражається на сумніви і непевність, які неминуче супроводжують такий спосіб передачі...» [132, с. 169-170].

Одна з дослідниць творчості Віри Вовк, Надія Грицик, зауважує, що «релігійність – це її особливий художній спосіб самовираження», який дозволяє говорити про мовно-релігійну картину світу в поезії мисткині [74, с. 45]. Отож «дуже помітною прикметою творчості Віри Вовк – від першої збірки до найновішої – це уживання також релігійних, біблійних мотивів. Спочатку вони були немов частиною тла, а потім ставали частиною етосу і частиною цілого підставового унапрявлення твору і його *діяння*» [96, с. 19]. Таким чином біблійні образи неодноразово стають центральними у поезіях Віри Вовк.

Святослав Гординський зазначає: «Все, що вона висловлює, є виявом її світогляду, точніше християнського світогляду. Автори цього типу схильні аж надто бути вчителями, моралізаторами, проповідниками, Віра Вовк не

намагається бути ні одним, ні другим, ні третім. Її християнство є, передусім, сила, що формує її саму, сила, що дозволяє їй відкривати несподівану трансцендентну суть і «другий» зміст, сховані в реальності речей» [66, с. 173].

Неповторними є інтерпретації письменниці сюжетів із Біблії. Всесвітньовідома історія старозаповітних братів Каїна та Авеля набуває у Віри Вовк своєрідного звучання. Ліричний сюжет розгортається тут поступово, причому авторка змальовує внутрішні переживання «героя» – Каїна. Заздрість до брата, чия жертва «ладаном куриться Богові», тоді як «жовта гадюка в'ється з ...данини» Каїна, коли він палить свою жертву, стає об'єктом вірша. Рушієм дії, динамізації подій виступають нагнітання прокльонів (що є особливим проявом ритуально-міфологічного світобачення), ненависть, яка призводить Каїна аж до вбивства («Ненависть – моя пожежа» [51, с. 209]). Каїн заздрить Авелю, говорячи, що в нього, на відміну від Каїна, «обличчя не оране сумнівом» [51, с. 210]. Урешті відбувається вбивство: «Блиснув ніж. Покотився стогін: / «Я люблю тебе. Каїне, брате!» [51, с. 210].

Як бачимо, авторка інтерпретує біблійний сюжет, художньо обробляє його. У книзі Буття немає вірша, де б Авель говорив Каїну, що любить його. Історія братовбивства там подана з акцентом на заздрість як великий гріх і на тому, що це перше вбивство на Землі взагалі. У баладі ж убивство Авеля трактується ще і як наслідок ображеної гордості Каїна: «Споруджу на вітарі власний вертеп, / Де гордість – право людини» [51, с. 210].

Крім того, для вбивства Авеля авторка вкладає у руку Каїна ніж, тоді як у Біблії про спосіб убивства не йдеться. Ніж – символ підступності; семантику цього символу яскраво передає народний вислів «ніж у спину». Це додає образу Авеля жертвності: спочатку брати приносять жертву Богові, а потім ображений Каїн приносить у жертву Авеля – як ягня. Ця думка підкреслюється порівнянням Каїна: «Прокляті будьте назавжди / Очі, де не бунтуються хмари, / Обличчя, не оране сумнівом, / Серце – ягняча породо» [51, с. 209].

В «Меандрах» з'являється старозаповітний образ драбини Якова, в якій з неба «сходять смагляві янголи / несуть цілющу воду / в коронах з

бляшанок» [51, с. 254]. Ці ангели нагадують жінок, які носять на своїх головах дзбани з водою. Ірина Дмитрів зауважує важливу мікродеталь цього постійного руху: поєднання земного та небесного: «У сні Якова ангели не лише піднімаються, вони також спускаються, снують вгору і вниз. Цей двосторонній рух свідчить, що ангели виконують роль посередників між Богом і людьми» [86, с. 101]. В іншій мініатюрі цього циклу подано мікросцену боротьби темних і злих сил за людську душу: «На терезах янгол і чорт / важать серця тягар» [51, с. 257].

Мотиви й образи поезії Віри Вовк свідчать, як зазначалося вище, про пантеїстичне сприймання світу та всесвіту. Вже в «Зорі провідній», наголошує Лариса Залеська-Онишкевич, «ця тематика пов'язана алегорією. У виразній асоціації двох світів, гуцульського та біблійного, наприклад, у поемі “Возвіщення” чи “Ісус – керманіч”. Від перших збірок, через “Чорні акації” (1961), “Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти” (1967) до “Каппа Хреста” (1969) є посилене аналогічне поєднання біблійних подій з життя Ісуса разом із спостереженнями і роздумуваннями над вічними загальнолюдськими проблемами. При тому виразніше виявлені спостереження підставових дій людини під час вибору даних життєвих вартостей» [96, с. 19]. Іван Фізер, до слова, зауважує сюжетні особливості збірки (чи, на його переконання, радше поеми), «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти» – бінарне співставлення (вірніше, протиставлення) земного з небесним, людського з божественним; а у відношенні до форми – це сміливе поєднання трьох відмінних жанрових форм – елегії, мініатюри та балади...» [222, с. 128 – 129].

Часто письменниця влітає новозаповітну історію в українське життя. Ісус стає не просто Спасителем світу, а й «керманічем Гуцулії», як у вірші «Ісус-керманіч». Балансування між двома світами – сакральним та профанним – створює у цій поезії особливу мистецьку художню напругу. Дитя Боже – маленький Ісус – стає центральним образом, який подано як образ української дитини, якій судилося стати незвичайною особою. Йосиф, який

ялинку «пішов рубати», тішиться, що «Ісус пограється біля тами / Дарабами» [51, с. 73]. Він «співає буками – сопілками / та й грабами» [51, с. 73], себто тими деревами, з яких в'язатимуть плоти-дараби. У контексті цієї гри з дарабами образ Ісуса власне отримує подвійне семіотичне й семантичне значення. Важка праця тих, що сплавляли ліс на дарабах була у великому пошанівку в гуцулів, бо потребувала великого вміння, відваги й спритності. Найважливіше місце на дарабі (й у прямому, й у переносному значенні) посідав її керманич, бо від нього залежало і життя, і добробут дарабників. «Вже добру вістоньку сніговія / З Карпат несе: / «Гей, буде Ісус Гуцулії / Керманичем!» [51, с. 73]. Ісус як сакральна постать із євангельського хронотопу має стати духовним керманичем Гуцулії, а як дитя гуцульського краю – реальним фізичним керманичем на дарабах.

У поезії «Різдво» змальовано затишну родинну картину: «Всміхнися, Мамо! На Твоїх колінах / Прокинулося дороге Дитя» [51, с. 73]. Ісуса тут не названо на ім'я, так само, як і Марію, але образи Матері й Дитини настільки промовисті, що цього й не потрібно. Напевно, авторка таким чином узагальнює в образі Марії усіх матерів, а в образі маленького Ісуса – небесну чистоту душі немовлят. «Актуалізуючи семантику “незахищеності”, “щирості”, “максимальної відкритості до світу”, образ Божої Дитини промовляє до серця людини», – слушно зауважує Юлія Григорчук [69, с. 190].

У своїх поезіях Віра Вовк проголошує тему всеосяжності Бога. Це створює своєрідну поетику її художнього світу. Зазвичай Бог у поезіях присутній у природі. Пейзажна лірика сповнена божественного чекання, особливо у віршах, присвячених релігійним святкам. Показовою у цьому плані є поезія «Воскресіння»: «Сумна береза розраділа: / Весною стала! / Кора, в сльозах умита біло, / Христа вітала» [51, с. 48].

Часто поетеса використовує жіночі образи Біблії. Зокрема, найчастіше вона звертається до постаті Діви Марії, проте знаходимо в неї художні інтерпретації й інших біблійних жінок. Віра Вовк не просто використовує біблійні сюжети; вони радше стають поштовхом для створення на їх основі

нових художніх явищ, інтерпретацій, адже у Біблії ми бачимо окреслені образи, але не завжди вони виконують більшу функцію, ніж просто ілюстрацію притчі чи Божої мудрості. Поетеса ж натомість намагається подати внутрішній світ епізодичних біблійних персонажів, показати їхні внутрішні переживання, які інколи залишаються «за кадром» Святого Письма. Звичайно, це авторські контамінації й мистецьке розширення образних структур, але такі поезії наближають біблійних героїв до читачів, змушують переосмислити давно відомі історії.

Показовою у цьому плані є збірка «Жіночі маски» (1993), яку письменниця наповнює символічними темами, пише про долю жінок – героїнь людства, всесвіту, цивілізації та культури. Збірка складається із 65 поезій, із 65 «масок» – символічних образів, проте нас цікавлять жіночі персонажі з Біблії, зокрема Єва (перша жінка, первісна мати), Юдита, Рут, Рахіль, Соломія, Самаритянка, Магдалина (Марія Магдалина належить до кола учнів Ісуса, до якого приєдналася після того, коли він вигнав з неї злих духів).

Поезія «Єва» присвячена першій жінці, змальованій у Біблії. Образ Єви є дещо символічним, адже, порушивши Божу настанову, Єва прирікає усе майбутнє людство на життя за межами Раю, важку працю. Образ Єви, за авторським задумом, поданий через її внутрішній світ. Лірична героїня рефлектує під деревом добра і зла: «Мені так банно / наче на ньому я розп'ята / а я ж розп'ята / на Оріона кагачах // буде мій довгий вік / вигнання віком / м'якуш гірко-солодкий / наповнить рот – / не святий артос» [51, с. 289]. У поезії вгадуються кілька релігійних символів, зокрема «артос» – освячений хліб, просфора, що її отримують віруючі після Причастя, вона уособлює Тіло Господнє. Єва пророкує, що не матиме артосу, а отже, й спасіння через свій гріх. Крім того, артос як символ Тіла Господнього натякає на майбутнє пришестя Христа, адже традиція Причастя з'явилася після Тайної Вечері, що відбувалася перед розп'яттям. На розп'яття вказує і порівняння: «наче на ньому я розп'ята» [51, с. 289]. Отже, у поезії, з одного боку, авторка намагається показати безпорадність Єви, яка жалкує, що вчинила гріх, а з іншого, – тут

наявна алюзія на майбутнє пришестя й розп'яття Христа, який врятує людство від гріха Єви.

У центрі «Самаритянки» – сумна лірична героїня, чії рефлексії сповнюють художній текст: «Самаритянка сіла на камінь / Тяжкий, як будень. День гарячий випік сльози» [51, с. 291].

Лірична героїня намагається знайти відповіді на наболілі проблеми, збагнути, як організований світ довкола: «Чи зійде олов'яний місяць / В блідій долоні? / В долині в житлах жар затліє? / Накреслить луки шалена пристань? [51, с. 291]. Невідомо, чи насправді Віра Вовк звертається до образу біблійної жінки-самаритянки, згадуваної в Євангелії від Іоанна, яка хоч і не належала до народу юдейського, але зазнала ласки Божої й отримала Благовіщення про прихід Месії від самого Христа. Завдяки свідченням самаритянки багато хто з того народу увірував у Господа. Цікаво також, що Ісус обрав її, навіть незважаючи на гріховне життя блудниці. Отже, постать самаритянки зацікавила й письменницю, зокрема розглянуто проблему гріха: «Зашелестіли бурі трави / Ночей гріховних» [51, с. 291].

Образ самаритянки оповитий сумом, можливо, через нереалізоване родинне життя, адже за Біблією, у неї було п'ять чоловіків, але не мала вона справжньої родини: «Впаде на груди, як туман, / Густа самотність. / І стане пальма колихати / Вінок засохлий...» [51, с. 291].

Ще одна поезія Віри Вовк також присвячена героїні Нового Заповіту – Марті. Вона була сестрою Марії та Лазаря, якого воскресив Ісус на четвертий день після смерті (Євангеліє від Луки). Марта у Біблії згадується як працьовита жінка, що весь час заклопотана домашніми справами, тому, коли її сестра Марія, замість того, щоб допомогти їй, сідає біля ніг Христа й слухає Його вчення, вона обурюється й просить Ісуса сказати Марії, щоб допомогла їй. Натомість Христос закликає Марту перестати метушитися й наслідувати приклад Марії, яка обрала важливіше – духовний розвиток. Розмірковуючи над образом Марти, Віра Вовк знову намагається заглибитися у внутрішній світ жінки: «Щасливий, хто прожив, / Як світлий гімн. / Пливе для того час – /

Лебідка синя. / Стернистою баядою мені / Співають руки, й Бог / Поклав у груди непокірне серце» [51, с. 140]. Вірш завершується риторичним запитанням: «Ех Марто, Марто! / Де Твої плоди?», підкреслюючи марноту земних клопотів жінки. Отже, Марта постає як нещасна жінка («Рубці / Твого хітона повні сліз і поту»), хоч у Біблії немає на це вказівки.

Тема материнства втілюється у поезії «Рахиль». Рахиль – старозаповітна біблійна героїня, дружина Якова. Як матір Йосипа та Веніаміна – найулюбленіших дітей Якова, вона також є матір'ю двох праотців із 12 колін Ізраїля. Символічного звучання набуває образ Рахилі у Книзі пророка Єремії: «Так говорить Господь: Чути голос у Рамі, плач та ридання гірке: Рахиль плаче за дітьми своїми, не хоче потішена бути за діти свої, бо нема їх...» (Єр., 31 : 15). Рахиль плаче за усіма юдеями, які завойовані були асирійським царем Навуходоносором.

Удруге заплакала Рахиль за дітьми своїми, коли Ірод наказав убити всіх немовлят в окрузі, коли почув від волхвів про народження Месії (Мт., 2: 16 – 18). Отже, Рахиль уособлює праматір народу, яка вболіває за своїх нащадків. Віра Вовк переносить її образ на українські реалії, так у поезії з'являється згадка про Чорнобиль: «саван туману на твоїх стигмах, Чорнобилю! / прикидається мревом диск осмеркнений сонця / де мої дітки невинні / Іроде юродивий? // в ізворах серця – судома відчаю / святий сан матері волочать стернею / в таврі материнським палає розп'ята душа» [51, с. 290].

У поезії «Магдалина» постать віруючої послідовниці Ісуса у поєднанні з образом фігового дерева дає оригінальну антитезу. «Постеля» в корінні смоковниці може трактуватися як довге очікування нового Пришестя, а поки що плоди віри змушені чекати на новий урожай. Проте надія є, адже дерево змальоване тут не засохлим, воно оживає, бо ж «в кроні лящать цикади / мов божевільну молитву» [51, с. 292].

Розробка Вірою Вовк образів Юди і Пилата у поезії «Два гріхи» витримана цілком традиційно, оскільки згідно з фольклором різних народів (у тому числі українського), ці герої однозначно засуджуються. Юда Іскаріот –

сакральний образ у літературі – апостол, який характеризується протилежними до святості рисами: зрадою, заздрістю, жагою збагачення.

Щодо Понтія Пилата, то його образ став прототипом людини нещирої, людини-боягуза, котра своєю бездіяльністю свідомо сприяє злочиніві. У Євангеліях про Пилата – історичну особу, римського прокуратора в Палестині, – говориться дуже мало. Це ім'я супроводжує розповідь про суд над Ісусом і його смерть через розп'яття. Прокуратор Юдеї, знаючи, що Ісус ні в чому не винен, піддався волі натовпу і видав Ісуса, тобто показав себе боягузом [109, с. 219].

Віра Вовк не вдається до тлумачення євангельської історії хриstopродавця та римського прокуратора, не дошукується вірогідної мотивації їхніх вчинків. Письменниця використовує ці образи з метою змусити реципієнта замислитися над своїми діями, думками, бо заздрість і боягузтво для мисткині є гріхами, які означають духовну меншовартість: *«Юдиним гріхом була заздрість / За велич Христову, / Бо духовний пігмей / Не доріс до колін Христа. / Пилат грішив боягузством»* [35, с. 52]. Вірш закінчується художнім аксіологічним висновком про гріх Пилата та Юди: *«Два гріхи – притаманні / Вічним рабам»* [35, с. 52].

Можемо стверджувати що, найбільше цікавлять Віру Вовк образи біблійних жінок, починаючи з Матері Божої. Поетеса намагається досягнути ці образи, заглибитися в їхній внутрішній світ, інтерпретуючи біблійну історію, а релігійні переконання письменниці, віра в Божественну всеосяжність відчутно вплинули на формування її творчої манери.

Окрім біблійної образної системи мова поезії Віри Вовк насичена і біблійною символікою, що засвідчує християнське світовідчуття письменниці і бере активну участь у текстотворенні. Символізація в художньому (а беручи ширше, в кожному мистецькому) творі є особливим засобом освоєння дійсності. Працюючи над твором мистець прагне охопити й своєрідно виразити глибинні сутності світу, людських переживань, кардинальні проблеми буття, які загалом недоступні чуттєвому сприйманню і охоплюються суб'єктом,

структуруючись і впорядковуючись через смислові аналогії та певні емоційні переживання [64, с. 20]. Роман Мних висловлює твердження, що біблійна символіка у художньому творі завжди виражає сутність діалогу між Богом і людиною, тобто між смыслом існування і самим існуванням. Дослідник вважає, що біблійний символ є «мостом» між Богом і людиною, «дорогою» до Бога [151, с. 87].

Принагідно згадаймо визначення біблійних символів, яке запропонував Александр Мень: «Біблійні символи – це словесні, предметні та інші знаки, які відображають вищу духовну реальність. Антиномія біблійного символу полягає у тому, що він виражає те, чого не можна виразити, тому за своєю суттю він близький до міфологеми і догмату. У символах слова і образи тимчасового буття передають таємниці буття вічного» [145, с. 107]. Богослов до біблійних символів відносить Божі імена, антропоморфізми, соціоморфізми, натуроморфні біблійні образи, які покликані сповіщати про Бога Живого.

Своєрідно інтерпретовані архетипи і символи лежать в основі художнього представлення світу Вірою Вовк. Художній простір її творчого надбання становить цілісну мистецьку картину, в основі якої лежить система автологічних і металогічних образів, концептуальних метафор і символів, що розкривають в окремих віршах біблійні мотиви. Вони формують основу поетичної світобудови, моральну й духовну картину ліричного суб'єкта поезій. Релігійні символи будують архетипну структуру творчості поетеси. Дослідниця Світлана Ожарівська зауважує, що «серед архетипних символів найголовнішими є “космогонічні” символи триєдиної світобудови, раю / пекла, життя / смерті (сну), ініціації як переходу з одного пограничного стану до іншого. На такому підґрунті створювалася будь-яка міфологічна система, зокрема й мистецька» [166].

У кожного митця, що звернувся за натхненням до Біблії, є свої улюблені символи, але є й такі, що століття за століттям, хвилюючи уяву, знову й знову поверталися в нових художніх інтерпретаціях. Художня система мисткині складається більшою мірою із зорових образів. Вони, як спалахи пам'яті, деталі

із минулого, виринають у поезіях авторки, формуючи нову реальність художнього світу. Щоб зрозуміти її, треба розглянути палітру символів письменниці.

Загалом символіка у творчості Віри Вовк постає як «засіб конструювання синкретичної картини світу, в якій гармонійно поєднані полярні сфери уявного й дійсного, українського і бразильського, міфологічного і християнського, і в цьому колажі художніх реальностей рельєфно огранена трансцендентна природа сакрального» [69, с. 213]. Юлія Григорчук на основі класифікації Наталії Науменко виокремлює вісім різновидів символіки у прозових творах Віри Вовк: релігійно-християнську, просторову, часову, символіку чотирьох першооснов, астральну, рослинну, тваринну, колористичну [69, с. 214]. Узявши за основу цю класифікацію, спробуємо простудіювати символіку поетичних текстів Віри Вовк.

Найбільше нас цікавить релігійно-християнська символіка її поезії, яка представлена образами Ісуса Христа та Богородиці. Серед релігійних символів особливе місце займають символи Христового імені. За словами Ірини Дмитрів, «Христос постає як символічна повнота, остання межа символізму, яка поєднує у собі непокєднуване» [87, с. 193]. Класифікацію символів Христа, в основу якої покладено різні аспекти поглядів на Божественну Особу, запропонував Станіслав Падевський. Зокрема він виділяє:

- Христос у співвідношенні до Бога Отця: Син Божий, Слово Бога, Образ Божий.
- Символи, що виявляють ставлення Христа до Церкви: Голова Церкви, Наречений, Архиєрей.
- Символи фігур, провісників Христа: Месія, Син Чоловічий, Страждаючий Слуга Господній.
- Символи, що стосуються створеного і відкупленого Христом світу: Первородний усякого створіння, Первенець воскреслих.
- Символи метафізичні: Дорога, Істина, Життя, Альфа і Омега.
- Символи політичні: Цар, Князь, Повновладний Законодатель, Суддя.

- Символи професійні: Пастир, Сіяч, Лікар, Учитель.
- Символи, взяті з флори і фауни: Агнець, Лев, Риба, Мідний Вуж, Пагін, Гілка, Виноград.
- Символи зоряні: Світло, Сонце, Досвітня Зірка.
- Символи матеріально-речові: Храм, Наріжний Камінь, Склепінний Ключ, Камінь спотикання, Скеля, Брама, Хліб, Жива Вода, Духовний Меч, Гостра Стріла, Ключ, Човен.
- Символи казкові: Гриф, Пелікан, Фенікс, Єдиноріг [Цит. за: 52, с. 194].

У поезіях Віри Вовк знаходимо такі символічні імена Христа: Спас («Буде родити земля ячмені: / Осанна! Збіжжям ітиме Спас» [51, с.76]), Божий Син («І давить дерево, і пече корона / Моїх братів, розп'ятий Божий Сину!» [51, с. 77]), Всемогутній («Він, Всемогутній, що підносить свій довгий крок / через гріх» [51, с. 93]), Той, хто загорнений у сонце («Так, я хочу молитися Тому, хто загорнений у сонце» [51, с. 92]), Віковічний («тебе піднесли два Херувими крилаті, / (Як на малюнках старовинних літописів) / Перед престол Віковічного» [51, с. 119]), Слово («всі покоління / віднині купатимуться / у світлі Слова» [51, с. 321]), Князь світла («і поклонилися Князеві світла / пастухи й мудреці зі Сходу» [51, с. 322]), Світло («Грядеш по коліна у травах, / Мати предвічного Світла» [51, с. 323]), Господар («вона тільки служниця / в Господаря, що вимагає / очних рахунків» [41, с. 22]), Датель («Прости мені, мій Дателю: / це жарво спопелить мене» [41, с. 67]) та ін.

Образ Богородиці у поетичних текстах Віри Вовк репрезентовано великою кількістю символічних імен, яскравим прикладом є поезія «Нетлінний квіте», яка складається в основному із звернень до Богородиці: «*Нетлінний квіте, / Храме Господній! / Ніде на світі / В такій безодні / Стільки любови / Та благодаті! / Наша Покрово, / Предвічна Мати! / Трапезо Божя, / Брамо небесна [...]* / *Світоче шляху / Всьому живому: / Світи над дахом / Нашого дому!* [46, с. 15]. Отже, має рацію Пауль Тіллх, який пише, що у божественних іменах є певна таємниця, завдяки якій імена перевершують самих себе і стають символічними [Цит. за: 52, с. 194].

Релігійна символіка своєрідно інтерпретується Вірою Вовк. Часто вона набуває українського національного звучання. Ранні збірки презентують окремі натяки, алюзії, а подекуди й узагалі маркують образи з Біблії як українські. Яскраво цю тенденцію показано у поезії «Гуцульській Матері Божій»: «Ясні верети простели / На царини, густі зарінки, / Щоб квіти, як ітимеш дзвінко, / Були тобі за постели» [51, с. 75].

Або вірш «До Христа» зі збірки «Зоря провідна»: «Вже стільки літ! І сестри – як калина – / Ідуть сумні крізь будяки й тернину» [51, с. 77]. Етнічний український символ «калина» поєднується тут із християнським символом «хрест». Таким чином, створюється алюзія на одвічну стражденну долю українського народу. Біблійна алюзія реалізується письменницею завдяки оповіді про хресну дорогу Ісуса Христа, коли йому допоміг нести хрест Симон Кірінеянин, випадковий перехожий.

Узагалі символ «хреста» популярний у творчості Віри Вовк. Зазвичай він має пряме значення – символ страждання Христа, тягара людських гріхів, які мусів нести Син Божий. Метафорично ця ідея звучить в елегії «Орхідеї», де символ тягара, що лежить на людині, уособлюється слимаком і його «будиночком»: «Кожен несе своє горе, як слимак шкаралущу» [51, с. 115]. У семантиці символу хрест увиразнено значення «життя – важка ноша».

З теологічного погляду хрест є символом віри, Христової жертви, спасіння, любові Господа до людства, символ життєвого шляху людини, Божого прощення, страждання. Хрест – «знаряддя спокути і відкуплення разом із смертю, стражданням, кров'ю, є одним із основних символів нашого спасіння. Він – не знак ганьби, він – знак виконання волі Отця і знак слави, – спочатку для самого Ісуса, а згодом – для усіх християн» [193, с. 860].

Паралельно із образом хреста, з'являється у поезії Віри Вовк ще один образ-символ, пов'язаний із історією розп'яття і мук Ісуса, – плащаниця. Цей образ – є християнським предметом у вигляді полотнища із зображенням тіла Христа після зняття його з хреста [91, с. 456]. Саме плащаницею, за Біблією, накрили тіло розп'ятого Христа. Отже, цей промовистий образ також може

розкодовуватися як символ страждання. Зокрема, він з'являється у поезії «Ненія»: «Заходи сонця стелять багрянні / Плащаниці на гори» [51, с. 361]. Це вірш-голосіння за рідним гуцульським краєм, стражденим від «невинно пролитої крові» [51, с. 361]. Метафоричний образ плащаниці, що покриває гори, тут посилює загальну тему – тему боротьби і смерті за незалежну Україну.

Отже, в поетичній мові Віри Вовк символи *розп'яття, хреста, плащаниці* актуалізовані в контексті поглиблення мотиву страждання.

У поезії-«масці» «Ольга» поєднується символіка, пов'язана з християнізацією Русі-України; тут християнські символи поєднуються з ланами хліба – символом життя, багатства, достатку і державної міці: «мені сниться сон марево»: «топчу пурпур киреї» (тобто відмовляюся від багряного одягу можливої дружини візантійського імператора), й «за руку з онуком (хрестителем Русі-України князем Володимиром Великим. – Д. Л.) / спинаюся білою церквою / на шпиль осяйний / стрімкої гори» і «оглядаюся й бачу / довкола море хлібів...» [51, с. 305].

Символіка сакрального часу пов'язана насамперед з концептом *свято*. Лексема «свято» безпосередньо, за Іваном Огієнком – це «день святий, для святого призначення» [147, с. 238]. У поетичних текстах таким сакральним часом є Різдво, яке яскраво змальовано в поезіях «Різдво», «Перед яслами» (Збірка «Зоря провідна»), «Різдво на Майдані», «Коляда», «Свят-вечір» (Збірка «Майдан»), «Коляда», «Щедрик» (Збірка «Ораторія хвали»), «Свята вечеря» (Збірка «Писані кахлі»), «Іде Свят-вечір» (Збірка «Зеніт»). Символіка цього свята пов'язана з надією, радістю, а в контексті української історії – зі сподіванням на духовне й національне відродження України. Події сакрального часу у цих творах здебільшого переносяться у світ Гуцульщини.

Значну роль у творчості письменниці відіграє рослинна символіка, зокрема флористична, яка сприймається крізь призму сакрального. Лариса Залеська-Онишкевич вважає, що численні назви рослин поетеса використовує не для персоніфікації дії; рослини, природа не є головними учасниками дій, вони – радше засіб конкретизації тла дії, атмосфери [Див.: 96, с. 17].

Символічного звучання набуває образ біблійного фігового дерева. Він двічі з'являється у поезіях Віри Вовк: «Пучнявіє фігове дерево» та «Баляда про фігове дерево». Якщо у першому вірші це дерево скоріше образ-натяк, то другий твір так і починається: «Я – біблійне фігове дерево, / Що не вродило плодів» [51, с. 206].

Узагалі фігове дерево – багатозначний символ. У Біблії воно зустрічається ще під назвами смоковниця. Адам і Єва після скоєння гріха зрозуміли, що таке сором, а тому почали соромитися власної наготи й зробили собі міні-одяг з листя смоковниці (книга Буття). Смокова / фіга, інжир, винна ягода / – усі ці назви стосуються однієї рослини, яку ще називають смоковниця. Квіти у фіги ростуть безпосередньо на стовбурі дерева. У Біблії під висловом «сидіти під смоковницею» розуміють благополуччя і мир. Плід на смоковниці з'являється на голому дереві без видимого цвітіння, як тільки починають розвиватися листки – плоди зникають. В Євангелії від св. Матвія такий стан дерева символізує безплідність; його називають безплідним фіговим деревом. «І побачив він при дорозі одне фігове дерево, і до нього прийшов та нічого, крім листя самого, на нім не знайшов» (Мт., 21 : 19). Таким чином, апелюючи до образу фігового дерева, Віра Вовк розкриває символічні пласти, як у «Баляді про фігове дерево»: «...Є дощі, що підмивають коріння, / Щоб повалити мене. Такий їм наказ, / Бо я – те біблійне дерево, / Що не вродило плодів» [51, с. 207].

Тут образ поданий у протиставленні: фігове дерево, яке є символом плодороддя, – безплідне дерево, що є найвищою покарою. За однією з новозаповітніх історій, Христос покарав фігове дерево, коли не зміг знайти плоду на ньому, щоб втамувати голод (Євангеліє від Марка). Цей вчинок пояснюють як покарання для людей, що не мають віри (можливо, юдеїв євангельських часів), а значить, вони не можуть приносити жодного плоду і тому непотрібні. Однак, коли Ісус навчав про час Свого Другого Приходу, Він сказав: «Від дерева ж фігового навчіться прикладу: коли віття його вже розпукується, і кинеться листя, то знаєте, що близько літо. Так і ви: коли тільки побачите, що діється це, то знайте, що близько, під дверима» (Мк., 13 : 28 – 29). Отже, символ

фігового дерева з поезії Віри Вовк є знаковим, воно сповіщає надію, адже «в рані серця, болючій від ласки, / Зачався його перший плід» [51, с. 207].

У поезії «Лілеї» показано образ квітки, який вважався символом Богородиці. У християнстві лілея асоціюється передусім з чистотою, цнотою, Божим благословенням, захистом. Цьому сприяє і білий колір, закріплений у мистецтві. У вірші флористична символіка увиразнюється, посилюється, резонує із пейзажним характером євангельської сцени. Сакрохронотопні характеристики занурені тут в пейзажне зображення: «...Олеандр теплого села / в юдейським краю миртів та ірисів», де «зеленіли лаври й кипариси, троянди розцвітали коралево», Діва метафорично стає особливою, з неповторним забарвленням квіткою-лелією: «цвіла Марія біло та рожево». Художня акцентуація тут теж має символічне вираження: «Єлизавета клала в кожне слово / Тремтіння рос, лілей пахучий сніг» [51 с. 50]. Поєднання образу «білої та рожевої» лілеї з «пахучим снігом» запаху цієї квітки має виражати остаточний ступінь чистоти й непорочності. Нагаймо, що «кожне слово», яке, «рвучи лілеї» промовляє Єлизавета, є повідомленням, яке би мало у звичайному світі, позбавленому сакральних прикмет, означати втрату цноти й очікування дитини: «Благословенна в жонах ти, Маріє!» [51 с. 50]. Саме таким метафоричним поєднанням лілеї, символу непорочності і святості, й повідомлення про те, що Марія має народити Спасителя, є особливою мистецькою реалізацією догмату про непорочність Діви Марії: «Божа Мати завжди залишалась Дівою на землі, перед народженням Христа, під час народження і після Його народження. Святе Письмо свідчить, що Марія зачала Христа в стані діви, без участі чоловіка» [88, с. 274].

Флористичним символом у поезії Віри Вовк, що втілює ідею святості, є й *орхідея*. На думку Юлії Григорчук, це авторський символ, який «постав на ґрунті переосмислення аскетичних умов зростання тропічної квітки і її ніжної непорочної краси» [69, с. 225]. Символ орхідеї, який інтерпретується як святість, постає у поезії «До одного святого»: «Так на гнилих і порожнявих пнях / У пралісах, що хижістю роздерті, / Цвітуть для Бога білі орхідеї» [51, с. 87].

Символіка поезії «Орхідея» лежить на помежів'ї між профанним-як-нечистим та сакральним-як-прекрасним. Поезія розділяє цей простір між бридким та чудовим як вираженням досконалої краси. Перший катрен – намагання вглядин у таїну народження досконалих форм у гнилизні, з яких виростає ця краса. «Хто різьбив ясні тіла / В білім мрамурі й порфірі? / Надихнула, повна віри, / Вас життям кора гнила?» [51, с. 85]. Початок вірша запитальним «хто?» для людини релігійної має однозначну відповідь. Творення білої квітки (тут варто згадати замилювання поетеси в символіці білих лілей, коли йдеться про образ Діви Марії) – символ народження чистоти й цнотливості. Другий двовірш представляє цю досконалу красу квітки, її вибагливі загортки як священну таїну, недоступну «несвятим очам»: «Не найти до вас ключа. / Заплелася втричі гуща. / І вкриває не насущне / Чудо не святим очам» [51, с. 85].

Мікрообраз-символ орхідеї з'являється і в іншій поезії Віри Вовк – «Favelas», де вона символізує воскресіння. Простором бідноти і «смутку на землі» є квартал знедолених; а в поезії «До одного святого» – юрба невір, «немов столикий звір», у місті, де «прокльон і сміх із сопухом і пилом». Дивний святий прийшов цієї юрби «...Щоб у днях / Страждань з гріха, занепаду і смерті / Нести Христа нечувані ідеї» [51, с. 86].

Лірична героїня «Favelas», ніби продовжуючи розмову про бридоту життя в бідняцькому кварталі, згадує про священну символічність орхідеї: «...Тільки часом / Знаходимо в лісах орхідеї: / Символ Твого воскресіння» [51, с. 86].

Надія Гаврилюк у повісті Віри Вовк у віршах «Спілкування з опалевим метеликом» віднаходить відлуння суфійської ідеї людської душі як метелика; а вірш «Квітник» (так свята Тереза з Лізьє називала Землю), пише Олександр Астаф'єв, «уподібнює звичайний квітник до райського, хоча в мене він викликає асоціацію із “Квіточками” Франциска Асизького, засновника Ордену францисканців. А поезія “Перевтілення” зі збірки “Бердо” викликає асоціацію з думкою Будди Гаутами про повторні народження» [61, с. 119].

Символом спокою («спокій занурив у мене коріння») стає «романський храм», (вірш «Свіжий настрій») який, до певної міри, може асоціюватися зі

скелею. Нагадаймо, що апостол Павло ототожнював Господа Ісуса зі скелею у пустелі (1 До Кр., 10 : 4) [...] Бога називають скелею Ізраїля, бо він забезпечує спасіння [...] Він – твердь, фортеця, притулок, захист, огорожа, щит, кам'яна гора [...]. Скеля – це вірний притулок і одночасно міцний фундамент; Бог – твердиня вірности» [193, с. 731, 732].

Релігійна свідомість письменниці позначилася на колористичній символіці художнього світу, яка виявляється в домінуванні двох колірних номінацій – золотої і білої, які символічно маркують образи сакральної сфери.

Віра Вовк у поетичних творах часто використовує епітет «білий», що символізує святість і чистоту душі: «Підносиш *білі непорочні руки* / Благословенням на брудне і красне [51, с. 183]; «У пралісах, що хижістю роздерті, / Цвітуть для Бога *білі орхідеї*» [51, с. 87]; «Дамо їх Марії з побожного древа / *В білій церковці* на горбі» [51, с. 130]. Як зазначає Надія Грицик, «тяжіння Віри Вовк до традиційного типу метафоротворення підтверджує і вживання колірної номінації *білий* у значенні “чистий, святий”» (підкреслено нами. – Д. Л.) [72, с. 58]. З цим кольором чистоти і праведності поєднується і колористика протиставлення: «Не приноси мені чорних троянд, / Хіба що дамо їх Марії з побожного древа / *В білій церковці...*» [51, с. 130].

Епітет *золотий* найчастіше входить у контекстне оточення сакральних понять та номінацій, пор.: «Щоби зійшла Почаївська Пречиста / Над вірним людом сонцем *золотим*» [51, с. 78]; «небо протирає очі / ясні пречисті, Божі, де сіяють, / Як сонце й зорі *золоті* сліди» [51, с. 49].

В іконописі цей колір означає «символ божественного світла, святості, Небесного царства» [30, с. 205]. У поезіях Віри Вовк він асоціюється із сонцем, світлом, божественним, наприклад: «І дзвінко жайвір пісню ткав / під *сонцем золотим* [51, с. 38], «Твої дзвони, Маріяно, / *Злогогорлі* накреслили кола» [51, с. 16].

Біблійна символіка у творчості Віри Вовк досить промовиста. З-поміж виявлених у поезіях авторки тематичних груп символів домінують релігійно-християнські образи-символи, часові, флористичні, а також колористичні.

3.2. Мистецтво-як-*sacrum* у поетичній творчості Віри Вовк

Одним із проявів сакрального є мистецтво – як матеріальні, так і нематеріальні пам'ятки. У поетосфері Віри Вовк різні прояви й вияви мистецтва стають декларацією належності до світу *sacrum*. Тому у цьому підрозділі ми спробуємо продемонструвати, як категорія сакрального проявляється в контексті мистецтва, як мистецькі концепти й образи наповнюються у її поезії релігійним, містичним смислом; розглянути взаємозв'язки та взаємовпливи мистецтва і сакрального та представлення сакрального як мистецького простору та мистецтва як виявів *sacrum*-у у поезії Віри Вовк.

Термін «мистецтво-як-*sacrum*» увів у літературознавство Ігор Набитович, аналізуючи у такому ракурсі творчість Германа Гессе. У такому контексті він розглядає «взаємини людини, культури й релігії, її світовідчуття та балансування на межі між реальністю фізичного світу, який прямує до профанної втрати будь-яких ідеалів, і реаліями внутрішнього світу окремої людини-мистця, котра покликана врятувати цей світ від хаосу й, у метафоричному значенні, розпаду – розпаду, сказати б, цілісного ядра культури й релігії, розпаду, який породжує величезну енергію руйнації людської спільноти, духового й духовного світу сучасної людини...» [155, с. 171].

Михайлина Коцюбинська наголошує, що «поетичний світ Віри Вовк географічно, історично, мистецьки багатий і розмаїтий. Насичений, напосний голосами, назвами, іменами, реаліями, пейзажами різних країн, різних історичних епох, у сплетінні реального з легендарним, міфологічним, “земного” з релігійними – чуттями, переживаннями, персонажами, моральними постулатами, символікою. Твориться єдиний загальнолюдський історико-мистецький, міфологічно-релігійний контекст» [118, с. 6]. Власне йдеться про поєднання і взаємовпливи двох світів – реального, земного, світу *profanum*, та світу *sacrum*, священного. Водночас тут же вирізняється й важлива характерна риса ідіопоетики мисткині: зображати світ мистецтва як відсвіт світу сакрального, як відлуння – чи то Платонівського світу досконалих ідей, чи то проявлення в мистецьких творах – картинах, архітектурі, ремеслах –

божественної краси й досконалості. Мистецтво може стати безпосереднім поштовхом до релігійного навернення: «Хтось навернувся перед картиною. / Дивляться в вічність вітражі соборів» [36, с. 5].

Сакральне в поетичних творах Віри Вовк може виявлятися не тільки в українському національному контексті чи у християнській традиції. Мистецького звучання в художній палітрі поезії Віри Вовк набуває особлива амальгама, що твориться екзотизмами у її поезії. Поетеса «естетично виокремлює таку екзотику з кожного середовища, в якому обертається, яке відтворює і мистецьки кристалізує. Це вирішальна передумова погляду на життя, як на мистецтво. Характерний пейзаж, картина художника або навіть якийсь її елемент, колоритна деталь побуту, архітектурний витвір, яскравий історичний епізод або персонаж – все для поета дорогоцінне, все вабить як мистецький матеріал. Зупинити цей момент, це враження, цю деталь, поглянути на них збоку, сфокусувати увагу, взяти в мистецьку рамку... Причому ці окремі елементи, ці враження, до якої субкультури чи країни вони не належали, взаємоперегукуються, творячи мистецьку мозаїку всесвіту» [118, с. 11].

Широке поле літературного світогляду Віри Вовк зумовлює багатошаровість її поетичної картини світу. Богдан Рубчак зауважує (на прикладі збірки «Меандри»), що мисткиня «своєрідно “опоетизовує” каталог предметів, що вже самі в собі належать до сфери мистецтва. До речі, в цій “мистецькості” вичислених предметів спостерігаємо ще один засіб “підіймання” дійсності: хоч образи в збірці основані на конкретних явищах, часто-густо ці явища як такі надихані духом поетичного чи навіть специфічно романтичного, легенько забарвлюючи авторів безпосередній погляд на світ фільтрами культури» [181, с. 39]. Дослідник твердить, що «в образності Віри Вовк менш плодоносний момент, власне, зв'язаний з тими “культурними фільтрами”, що про них я згадав угорі. Я назвав би його естетизацією життєвого досвіду, що завжди буває явищем діаметрально протилежним (хоч позірно подібним) до символізації чи навіть поетизації дійсності» [181, с. 39]. На його переконання, творчість Віри Вовк «хворіє на таку манірність здавна.

Вона особливо дошкульно проколюється в повістях: в “Вітражах”, наприклад, вона опановує не тільки рясну образність, але й світогляд персонажів. А тут, у “Меандрах”, поруч глибинно мітичних образів іноді турбує своєрідна “естетизаційна” фривольність того “модернізму”, який має своє коріння десь між Жаном Кокто і Жаком Превером» [181, с. 39] – цебто вказує на балансування її поетики у русі до межі переходу в авангардизм та сюрреалізм.

У вірші-молитві «Дарунок» лірична героїня шукає власного способу молитовного вираження: «Чи може молитися мені, як у Середньовіччі, / Коли віруючих молитви / Ставали трояндами, ризами, коронами / Для Марії і малого» Ісуса [51, с. 92]. Таким чином відбувається особливе поєднання моління й людської творчості, спроба своєю пожертвою чи й власною творчою працею возвеличити Діву й Дитя, обдарувавши їх витворами мистецтва й тим самим виражаючи свою віру.

Серце поетеси, її пам’ять повертається до минулого. Вірш «Капличка» з «Писаних кахлів» власне виражає таку тугу за тим, що не повернеться ніколи: «Я знаю капличку на закруті вулиці, / Де щоночі моє серце прилітає», «Припадає до вівтаря Богородиці». Можливо, що під російською комуністичною окупацією «з вівтаря вже зробили прилавок» [51, с. 355], однак для ліричної героїні ця капличка залишається сакральним непроминальним локусом. Власне так задекларовано особливий простір пам’яті і спогаду, де сакральне та профанне є однаково важливим і виражається тими образами-враженнями-відчуттями, які стають особливими художніми цеглинами побудови її поетичного світу.

Поділ на світ світського й божистого бачиться ліричній героїні й у протиставленні двох музичних інструментів – органу та скрипки: «В камінних храмах – срібні гурагани / У вітражах, у миготінні свіч. / Святим суворо промовляють з віч, / Горять *господнім* голосом: органи» [51, с. 80]. Ефект ототожнення з сакральним досягається тут поступовим нагромадженням образів і звуків, які корелюють зі священним: храми, вітражі, палання свічок, суворі очі ікон перетворюють «срібні гурагани» на «горіння господнім

голосом». Скрипка ж стає уособленням простого людського життя «кожного дня», «в погоду чи сльоту» (вікно тут уособлює мирську людську оселю – на відміну від соборних вітражів): «А десь – вікно; і скрипка м'яко плине, / Немов пряде нам пряжу золоту / І кожен день – в погоду чи сльоту – / *Розказує щось голосом людини*» [51, с. 80] (курсив мій. – Д. Л.). Звуки музики органу, таким чином є втіленням сакрального («господнім голосом»); звуки скрипки – «голосом людини».

Ікони і фрески, які в теологічній традиції розглядаються як особливі медіатори світу між світами священного та світського, перебувають під пильним оком мисткині. У «Любовних листах княжни Вероніки до кардинала Джованібатісти» лірична героїня відкриває свої релігійні схильності: «Чомусь візантійським святим / Волю звіритися в тайнах, / Вони якісь мовчазніші, / Достойні, розумноокі, / Не те, що наші Мадонни, / Де часто світська усмішка / Нагадує нам графинь, / Меценаток убогих мистців» [51, с. 170]. У вірші «Ассізі» поєднання візуальних і тактильних відчуттів творить особливу авру сакрального-як-мистецтва: «На Джотових фресках / Я бачила небо / Зворушливе: пахло ясином» [51 с. 150].

Поетичні концепції мистецтва Віри Вовк як проявів сакрального можна було б порівнювати із концепціями її хрещеного батька – митрополита Андрея Шептицького. У «Моїх спомини про предмет музейних збірок», він твердив, що «годі сьогодні заперечити те, що майже всі історики мистецтва, та всі ті, що за знавців вважалися, ще донедавна не вважали ікону візантійського стилю за справжній твір мистецтва». Вона бачилася видом ужиткового мистецтва, «*l'art appliqué* – за щось такого, як писанка, може цікавого, може цінного, але не за образ, не за картину. Думаю, однак, що не тільки я, але й кождий інший відчував і відчуває якийсь чар у всіх цих творах гієратичних [священних. – Д. Л.] мистецтв Сходу». Шептицький був упевнений, що ікона так впливає на «людську природу», що часом, у якусь хвилю, фізичний треміт емоцій «проймають на вид твору-ікони від голови до стіп. Тоді-то дехто міг би навіть приписати даній іконі якусь чудотворну або чарівну силу». На його

переконав, цей таємничий треміт тіла, ця «фізична емоція організму є хіба вислідом природного вражіння краси, що несвідомо захопила людину». «Насправді, – зауважує Ігор Набитович, – опис цього відчуття є свідченням емоційного переживання мистецтва-як-*sacrum* та присутності тут-і-тепер проявів сакрального – страху й захоплення» [157, с. 521]. «...Лікар пояснював би це вражіння [від] мистецького твору, – продовжував Митрополит, – якимсь стисненням чи розширенням серця і порівняв би артистичну емоцію з вражінням відчуття любови. Тому і не дивуюся, що мистецтво можна любити любов'ю серця. Цим і пояснюю трудність, а може сказав би я – неможливість бути знавцем.

Тільки любитель, що всім своїм єством дрижить на вид мистецького твору, може оцінити всі прикмети цього твору. Але тим самим є він неспосібний оцінити прикмети іншого твору – чи іншої школи, що до душі його не промовляє і лишає його рівнодушним» [231, с. 1, 2]. Таким чином, «як до творчої мистецької праці [обов'язковою є] потреба зворушення серця і розбудженого почуття, так до оцінення мистецького твору треба відчутти це тремтіння душі, яке відчував хоч би перед 1000 літами мистець, що в мармур закував дрижання серця власного». Шептицький, як знавець мистецтва, поділяв сакральні твори західних художників на два типи: «...Пам'ятаю, що хоч я і захоплювався красою образів Рафаеля, хоча мені страшенно подобався кольорит Рембранта – та правдивої мистецької емоції я в них не находив. [Тут очевидно йдеться про переживання мистецтва-як-*sacrum*. – Д. Л.]. Дізнав я її трохи перед творами Белліні, Джотто, фра Анджеліко, всіх великих малярів, що опиралися на примітивній християнській – а тому вчасти на візантійській – мистецькій культурі» [231, с. 2].

У іншій статті («Дві ментальності (православна і католицька)») митрополит Андрей Шептицький порівнював два види релігійного світосприймання в західній та східній культурі, різницю ментальностей між Сходом та Заходом: «...Подібно до західної іконографії, західна релігійність надає святим речам певний реалізм. Таким чином, ставиться святі речі ближче

до людства. Ангелів і святих представляється одягнених по-сучасному, відповідно до даної епохи. Принаймні, так робилося у найвизначніших періодах в історії західного мистецтва.

Навпаки, на Сході переважає намагання надати священного і абстрактного характеру особам, які є об'єктами почитання, та це, в свою чергу, створює враження урочистості та честі. *Віддаляється якнайбільше від усякого реалізму.* Дивлячись на це, можна краще зрозуміти відношення до Євхаристії, яке існує на Сході. Захід уважає, що для освячення потрібно *притягнути* Пресвяту Тайну в сферу реального, видимого і конкретного. Схід, з тією ж самою метою, підносить Пресвяту Тайну якнайвище підносячи її, так би мовити, у недосяжні висоти святості, у якій перебуває божество...» [Цит. за: 157, с. 712].

Брат митрополита Андрея Шептицького отець Климентій зауважував ще одну подібну рису, яка демонструє різницю між Сходом і Заходом, що її привідкриває молитва: «...Ми фаталісти, молимося так, якби “мусили грішити до смерти – *qui lui a nous repentir après coup*²”, а латинська Церква молиться “передовсім о поправу – і в тім її важливість для виховання”...» [Цит. за: 157, с. 712]. Як видно із цих статей Андрея Шептицького Віра Вовк у своїй поезії у багатьох проявах ґрунтується на подібних до свого хрещеного батька концепцій сув'язі мистецтва і сакрального, проявів мистецтва-як-сакрального.

Василь Барка зауважив взаємне проникання поезії та інших сфер культури: «В надрах лірики твориться одно з найцікавіших явищ мистецтва: музика переходить у живопис; своєю природою безпросторова, дістає тепер простір через словесну картину вірша – в його видиві. Дає йому свою кров. Без цього чуда немає лірики в її вічних формах і справжній вроді, а тільки гарні “ізотопи”, що ними наповнена, за нечисленними винятками, віршова господарка більшості сучасних різномовних журналів» [16, с. 26]. Подібні тенденції можна зауважити й у поезиці Віри Вовк. Вечір і захід сонця стає, до прикладу, метафоричним відображенням середньовічних яскравих мініатюр у

² Щоб дав нам покаяння за гріхи наші. – *франц.*

давніх манускриптах: «Ілюмінара заходу вбирає очі / На пергамені вже пожовклого вечора, / Коли гортаю тисячорічну Біблію твоєї осені» [51, с. 228].

Поезія «Ікономази» – ніби застереження проти втручання у світ сакрального-як-мистецтва: «Не дотикайтеся старих фресок / Несвятими руками: / Можуть усохнути». Фрески у її художньому світі метафорично занурені у світ флористики: вони ніби квіти, живляться своїм корінням сакральним буттям і можуть бути зруйновані втручанням профанного: «Не перемальовуйте іконостаси / По власній подобі: / Вийде диявол» [51, с. 358]. Ікони є відображенням духовного світу – світу святих і втручання світського у їх буття таїть у собі небезпеку їх перетворення у субстанцію сакрального-як-нечистого, осквернення.

У картині-спогаді бомбардування Дрездена («Горів Дрезден») звучить апокаліптичний мікротив смерті культурної спадщини міста від демонічних сил війни: «І смерть, і демон топчуть без сумління / Святі картини, скорчені в огні» [51 с. 46]. Так сакральне-як-святе нищиться сакральним-як-нечистим.

Можливо баварський чи баден-вюртенберзький пейзаж у вірші «Де в синяві хмари...» манить ліричну героїню туди, «де Альпи на обрії небо тримають», в яких сакральне має мистецький, ремісничий характер: «Незнані церкви і чудесні Марії / Цвяховані двері й мальовані хори» [51 с. 54]. Сакральне тут влітається й у пейзаж: «вже дзвін молитви селом голосить» [51 с. 57]. В урбаністичному пейзажі, «в містечку повно гамору і сміху», «і тільки там, де лави постарілі / дрімотно молитви свої скрипочуть / там статуя чудесної Марії / над сином Божим гірко, гірко плаче» («Вересень») [51 с. 61]. У цій поезії з'являється особлива протиставна межа між світським і сакральним. Нею є людська емоція: сміх (гамірного містечка) та сум, виражений плачем Богоматері.

У поетичній практиці поєднання сакрального та мистецтва, їх взаємного проникання в поезії Віри Вовк вагоме місце відводиться окремим образам, насамперед – образу Граалю.

У збірці «Бердо» (2019) чаша Грааля у вірші «Minnetrank» («Зілля пам'яті» – з норвезької) стає ніби квінтесенцією людського буття, поєднанням сакрального та профанного: «Ми п'ємо з чаші Грааля цей напій, / Де гріх і святість з'єднані в людським...» [33, с. 5].

В елегії «Лицарі Грааля» ті, хто називає себе лицарями Святого Грааля, знають, як важко знайти замок, де зберігається священна чаша: «...Там, де сузір'я схилилось / На незапліднені межі, / Високо підносять башти святої твердині» [51, с. 116].

Пошук Грааля стає у поетичному світі Віри Вовк мандрівкою крізь життя в екзотичних краях, в пошуках власної досконалості. І в дорозі до невідомого замку зі святою чашею «...не один з нас впаде, стомлений пригодами, / Та й шепотітиме терпкими губами «Святий Граалю...» [51, с. 116].

Пошук Грааля, як і людське самоудосконалення, є процесом нескінченним (як твердиться в циклі «Київ»): «вічно шукати Грааля, хоч кабала сповістила, / Що знайти його неможливо» [51, с. 227].

Детально проблеми функціонування образу Грааля (як у прозі, так і в поезії) в українській та європейській літературах проаналізував уже Ігор Набитович [159, с. 491–509]. Він зокрема зауважує, що трактування Грааля як священної чаші породило «цілий цикл середньовічних романів, де він стає Святим Граалем, а одночасно вплинув на потужну хвилю представлення цього образу в європейських літературах (у яких він залишатиметься у певних межах семантичного кола, окресленого в циклі романів про лицарів Круглого столу) – від Романтизму до Модернізму (в українській літературі образ Грааля формується саме в річищі цієї традиції). Одночасно, наприклад, у творчості Наталени Королевої, відбувається тяжіння до збігів семіотико-семантичних характеристик образу Святого Грааля з чашею пресвятої Євхаристії». Другий підхід (який особливо виразно проявляє себе у постмодернізмі) розгортає «можливість обернено-метафоричного трактування Грааля – як посуду, в якому зберігається кров Ісуса. Саме тут також може бути прихована й метафорико-символічна зернина, яка дала можливість Денові Брауну (“Код да Вінчі”)

представити Грааль у вигляді фізіологічної метафори – як лоно Марії Магдалини, однак це трактування не відкидає в нього присутності чаші Грааля при Таємній вечері – але не у вигляді єхаристійної чаші, а як самої Марії з Магдали» [159, с. 502]. У поетичній інтерпретації Віри Вовк загалом цей образ функціонує у рідше першого типу традиції.

У вступі до «Смерті Артура» Томаса Мелорі Максим Стріха пише про «пошуки Святого Грааля – цієї таємничої реліквії, що бентежила уяву середньовічного лицарства»: у цьому творі – це «чаша з краплинами крові Спасителя, привезена Йосифом Ариматейським до Британії. Причому в романі йдеться не про здобуття, а саме про осягнення Грааля (можливість його бачити й причаститися його благодаті) через сувору добродетель життя, постійні самообмеження й молитви. Але це осягнення вже саме по собі вже настільки дивовижне, що для тих, хто його сподобився, подальше земне життя втрачає сенс – сер Галахад сам просить у молитві якнайшвидше долучити його до споглядання Творця» [150, с. 11].

Томас Мелорі описує появу чаші Грааля серед лицарів Круглого столу, після зникнення якої вони вдалися до її пошуків: «...Король із усім його почтом повернувся додому в Камелот, і вирушили вони на вечірню до великого храму [...]. І відразу ж почули вони тріск і гуркіт такий, що здалося їм, наче мури розколюються, і негайно в те місце вдарив промінь, у сім разів ясніший, аніж від денного сяйва, і на всіх них зійшла благодать Святого Духа. І стали всі лицарі роззиратися на їхнє товариство й бачили один одного гарнішими, аніж до того, але довгий час ніхто з них не міг промовити ані слова, отож у німоті споглядали вони один одного. Тоді з'явився в залі Святий Грааль під білою парчею, і хоч ніхто не зміг побачити ані чаші, ані хто її вніс, уся зала сповнилася пахощами [...]. І пронесено було Святий Грааль крізь усю залу, а тоді священна чаша раптово зникла, й ніхто не зміг зрозуміти, куди вона поділася» [150, с. 542]. Після того лицарі Круглого столу вирушили на пошуки цієї таємничої чаші.

У Віри Вовк шукачі християнських чеснот теж відчуваються християнськими лицарями і вирушають у дорогу: «Ми шукаємо Граалю; / – не дивіться / На наш убір...» [51, с. 116]. «У “Смішному святому” знаходимо типові елементи перетворення, метаморфози й сюрреалізму. Тут також черпання й переплітання церковних ритуальних пісень разом із фольклорними елементами. А засадничо – це парсіфальський міт. Тло монастиря – це ніби ізольований світ від щоденних спокус, але реальність наростає навіть шляхом уяви. Тут таки присутні вічнолюдські спокуси, іронічні ситуації недобачання справді чистих душ. Тут парсіфальсько-фавстівське ставлення життєвих питань, шукання шляху до важної життєвої тайни – знову ж із закрускою Більдунгсроману» [96, с. 22].

Мотив Граалю з'являється і в інших контекстах творчості мисткині. Під час трапези у монастирі (драматична поема «Смішний святий») один із ченців читає своїм співбратом замість Святого Письма історію Парсифалю – один із найвідоміших мотивів легенд про лицарів короля Артура. «Парсіфальським» є також і дещо у використанні ритуальної музики й пісень. Наприклад, коли у Вагнеровому переданні міту включено великоп'ятницьку музику, Віра Вовк включає пісню в стилі травневих церковних відправ-молебнів. Вона вживає також дзвін, та у двох площинах – як предмет уживання і як тло. У “Смішному святому” Віра Вовк рівно ж використовує багато церковно-християнських елементів, як і елементів з українського фольклору, чи й з літератури (наприклад, три опришки-дияволи – це немов три Шевченківські ворони у Великому льоху)» [96, с. 23].

У «Смішному святому» чернець оповідає дванадцяти іншим монахам й історію короля-Рибалки. Його замок Монсальват, де зберігається Грааль, недоступний для смертних. Лише вибрані можуть знайти до них стежки: «Замок на скелях стояв, / І не було стежки до нього / Крізь заворожений бір. / Тільки покликаний міг протоптати / Плай до кільчатих воріт» [55, с. 546]. Король-Рибалка, володар Монсальвату, давно вже хворіє і його силу підтримує тільки Грааль: «Хворого короля / Гнітила корона. / Важко носити обруч / На

виннім чолі, / Із часу святого Грааля / Пити причасний вогонь / Несвятими устами» [55, с. 546].

Король-Рибалка очікує того лицаря, який зможе посісти його місце – він має бути «лицарем божої ласки, / Що перейняв би на себе / Королівський тягар» [55, с. 546]. Але коли цей лицар Парсіфаль нарешті прибуває до Монсальвату, король наказує відправити цього «кумедного юнака», бо його «одяг – з латок строкатих; / Стріпи його довгозубі / Бряжчали зубами, / Сміх на лиці розцвітав...» [55, с. 547]. У Парсіфалі, цьому ще одному «смішному святому», ні король, ні його лицарі не впізнають обранця божественного провидіння. Лише напис, який з'явиться на Граалі, підтвердить, що цей лицар може стати (але не стане) володарем Монсальвату: «Парсіфаль, з Божої ласки / Замкові пан і владика» [55, с. 547].

У «Смішному святому», прообразом ще одного зі «смішних святих», – отця Йоана – буде власне і Парсіфаль, який не стане володарем Монсальвату, бо не спроможеться задати питання, якого всі від нього чекатимуть. Отець Йоан теж не стане святим для самого себе, бо шукатиме, як лицарі короля Артура, шляху святості, але вважатиме, що не знайшов його. У драматичній поемі Віри Вовк набуває художнього розвитку тема «парсіфальського пізнання світу і шукання шляху до перфектності. Різні спокуси і перешкоди – це перевірки для поборювання їх» [93, с. 8]. При цьому «тло монастиря тільки підсилює всеприсутність спокус для людини: від кроку відмови від божественної любови задля земної (Марія тут змальована і як примара, і як жива жінка-звabниця), аж до звороту від неї і через неї знову до шукання божественного...» [93, с. 8].

У «Смішному святому» монастир як сакральне місце стає особливим вираженням *різноманітності* сакрального. Для отця Григорія, який малює в монастирській робітні ілюмінації у книжках, саме ця праця є сакральною діяльністю. Навіть не надто рівні рядки у манускрипті порівнюються із візією Якова: «Рядки біжать ще до неба, / не треба й драбини Якова» [55, с. 541]. Отець Йоан і є власне одним із «смішних святих», який поводить досить

дивно. Але: «Можна собі уявити / Обличчя отця Йоана / На рамені в Христа» [55, с. 541].

У монастир прибився якимось поранений чужинець і перед смертю залишив «звій картин на шкірі». Ігумен передає ці картини Йоанові: «Ви – іконописець, добре розгляньте картини [...] Картини – світські, не для чернечого ока, – / Коли не вміє на них дивитися» [55, с. 544]. Претендента на святого – отця Йоана – мучитиме питання про те, чим є сакральне мистецтво, як йому служити. Світське мистецтво спокушатиме його картинами, які залишив у монастирі невідомий чужинець.

Для брата Мелетія світ сакрального насамперед пов'язаний із його городчиком: «...мої помідори / Сновида спустошив, / ніжних п'ять огірків / Його підосва розчавила, / Повиривала горохові вуса [...] Нехрист, без серця для гладіолусів, / Для молоді петрушки...» [55, с. 545]. Виявиться, що тим «сновидою-злочинцем», що толочить зелень у городчику, є брат Яків. Він рве квіти й носить їх у ліс до закинутої каплички Богородиці. І в такому його «злочині» – схиляння перед Божою Матір'ю, бо ж це «Слово святе “Богородиця”» [55, с. 543].

Подібні експерименти поєднання сакрального з мистецтвом – у «Триптиху до циліндрових картин Юрія Соловія» поетеси. Це «містерійне дійство з поєднанням зоревого медіуму і плянованого музичного. Намірений на ораторію твір не названий драмою, хоч він має виразні драматичні унапрявлення, певні форми й саму гістріонічність дії. Складається він із трьох частин (як і три великі полотна мистця Соловія), які можна вважати діями: Падучі ангели, Розп'яття і Страшний суд. У кожному з них є по сім віршів-сцен. Очевидно, своєю формою – мінімалістичні дії в розмовах, монологів-діалогів, поруч із хоровими коментарями. Охоплюючи велике число персонажів – без головних героїв, тільки численні протагоністи й антагоністи на тлі приблизно одного місця й сучасного часу дії в Україні, хоча це може бути вселюдське примінення також» [96, с. 23].

«Триптих» структурно складається із достатньо незалежних дій-фресок, назви яких біблійно акцентовані: «Падучі ангели», «Розп'яття» і «Страшний Суд»: «Пов'язання саме тих трьох біблійних подій надає тону піднесеної атмосфери емоційного заангажування і співчуття українським дисидентам, які протиставляються тим “упалим”, колишнім ангелам» [93, с. 10].

Драматичні поеми і римовані діалоги Віри Вовк пов'язуються із категоріями мистецтва та сакрального через обрання форми художнього висловлювання: «Вибір форми також до певної міри натхнений темою, бо ж, за дефініцією, драматична поема має до діла або з духовними, вищими прикметами та вартостями, або з історичним тлом, яке також буде висвітлювати повищі прикмети. Вони є частиною того збірного світу, який поет переживає, цінує чи й обожнює» [93, с. 6].

Художнє освоєння середньовічних легенд у поезії Віри Вовк є одним із проявів поєднання мистецтва і релігійного світогляду, спроби створення особливої художньої амальгами літератури та сакрального світовідчуження, вираження через красне письменство релігійних поривів і устремлінь *homo religiosus* – людини релігійної.

У поезії «Свята Єлизавета» поєднано легенду про Єлисавету Тюрінгську, святу, «що роздає троянди / Убогим, для кожного по одній», з історією кохання до неї ліричного героя, який, отримавши найкращу троянду з її рук, печалиться, чому «не можу простягнути руки за долею твоєю, / як за трояндою?» [51, с. 117].

Свята Єлизавета жила в першій половині XIII століття й насправді була «принцесою Угорщини й Русі», нащадком князів Володимира Мономаха та Ярослава Мудрого. У легенді трансформовано реальну історію про її харитативну діяльність. Згідно з цією легендою вона, проти волі свого чоловіка, роздавала убогим хліб. Якось вона несподівано зустріла свого мужа – князя Тюрингського, що повернувся з дороги і вимагав відкрити кошик. Хліб у кошику перетворився на троянди. Алюзійно цю елегію можна співвіднести й із середньовічним «Романом про троянду» й, таким чином, добачати в поезії Віри Вовк поєднання сакрального поняття про *agape* (божественну любов) та

профанного – про *eros*, любов земну (можливо йдеться про мотив лицарського служіння дамі): «Ти – ікона...»; «...Твій темний голос / Наповнив твою келію, перемінив на каплицю. / А коло мене лиш твоя блакитна троянда / Похилила голівку і зів'яла під вечір» [51, с. 117]. Доповненням цього образу і його художнім розширенням є «маска» «Єлизавета Тюрінгська» із збірки «Жіночі маски». У цій поезії сюжетна структура, на відміну від «Святої Єлизавети», стиснена лише до показу сюжету легенди, пуантом якої є перетворення хліба на троянди: «я несу хліб у згортках шат / для голодних». І розв'язка: «я розгортаю плащ / у ньому лише – троянда» [51, с. 293]. У цій трансформації можна добачати художню паралель до євангельського перетворення і помноження Ісусом п'яти хлібин. Так мистецька переміна стає художньою паралеллю до євангельського нарративу, вписується у контекст сакрального.

Символіка «маски» «Єлисавета Католицька» передана візією королеви Ізабелли Кастильської, для якої відкриття Нового Світу, де «нові світи виблискують на сонці», потрібне «не для корони що мені важка»: спорядивши експедицію каравел Христофора Колумба, ця володарка твердить: «Я присягаю на Письмі Святому / Нові архіпелаги здобувати / Царству Божому» [51, с. 295].

Аналізуючи поему Віру Вовк «Гріх святости», Надія Гаврилюк наголошує: «Чиста творчість душі – надзвичайно ємний образ. Бо він говорить про творення власної душі, про її будування у чистості і святості. Щоб душа була непідвладна зазіханню пекельних пожеж ворога людського роду. В світлі ж уточнення про історичний підтекст антагоністами стають дві землі: Земля Іскриста (Україна) і, образно мовлячи, Земля Пожеж (Росія). Якщо пожежа має виразно негативну конотацію стихійного лиха і руйнування, то іскра наділена позитивною семантикою будівництва, бо ж співвідноситься з іскрою таланту, даного Богом. Земля Іскриста – земля талановитих людей» [61, с. 116–117].

Олександр Астаф'єв, розглядаючи вираження сакрального світорозуміння в поезії Віри Вовк, наводить ідеї Миколи Бердяєва із книжки «Смисл творчості. Досвід есхатологічної метафізики» про ідею теургічності в художній креації: «Творчість художника в межах своїх – теургічне діяння. Теургія є творчість

вільна, звільнена від нав'язливих норм цього світу. Але в глибині теургічної дії розкривається релігійно-онтологічний, релігійний смисл сутнього. Теургія – межа внутрішнього устремління художника, його діяння в світі... Теургія є діяння вище, ніж магія, бо воно – діяння разом із Богом, продовження творення разом із Богом» [10, с. 121]. Водночас літературознавець ставить питання, яке є одним із найважливіших, засадничим у дослідженні художнього світу Віри Вовк: «Чи можна назвати поезію Віри Вовк релігійною? Чи доцільно реставрувати сьогодні релігійне мистецтво, навіть після його останніх великих досягнень, як католицька проза Барбе д'Оревільї, Огюста Вільє де Ліль-Адана, Жоріса-Карла Гюїсмана, Леона Блюа чи нашої Наталени Королеви? Звісно, релігійна тенденція завдає шкоди мистецтву, так само, як тенденція суспільна або моральна, бо художній твір не може бути навмисне, заздалегідь релігійним. Класично прекрасного мистецтва вже немає, воно сьогодні неможливе. І душі згадуваних письменників-католиків стоять на грані двох світів, у них тріпоче майбутнє, та вони безсилі творити нове життя. Тому поезія Віри Вовк не релігійна, а, сказати би словами Миколи Бердяєва, теургічна; вона творить не культуру, а нове буття, інше життя, красу як суще» [10, с. 121]. Теургію, наголошує дослідник, «як давню “субстанціональну єдність творчості, забарвленої містикію”, осмислював Володимир Соловйов, указуючи на єдність земного й небесного начал у сакральному мистецтві. Його послідовником можна назвати Михайла Ореста, пославшись на поему “Книги міст”» [10, с. 121]. Таким чином, поетична творчість Віри Вовк, на його переконання, є особливим творінням прекрасного-як-сакрального, творення «краси як сущого».

У поетичній концепції художнього світу Віри Вовк концепти культури і *sacrum* є украй важливими засобами пізнання світу, творення його власної мистецької концепції. Образи, мотиви і символи, які пов'язані з культурною спадщиною людства, тісно переплітаються в її поетичних творах із релігійними мотивами та сакральною образною системою. Таким чином у її художньому

світі креується амальгамне світобачення культури-як-сакрального та сакрального-як-мистецтва.

3.3. Сакральний макро- та мікрокосмос поетичного світу мисткині

Якщо розглядати художню літературу як один із способів освоєння світу, представлення його крізь призму людських відчуттів, переживань, мистецьких рефлексій, то поетичний світ Віри Вовк можна представити як певну художню структуру, яка проявляє її сакральну основу та віддзеркалює християнське світобачення мисткині.

У 1970 – 1980-х роках, у час розквіту творчості Віри Вовк, фізик Пауль Феєрабенд переконував, що «немає такої ідеї, хоч би якою застарілою та безглуздою вона видавалася, що не сприяла б поступові нашого знання в разі її правильного застосування» [Цит. за: 183, с. 302]. Жаклін Рюс наголошував, що «поділ між наукою та не наукою є штучним і перешкоджає поступу знання. За приклад можна взяти астрономію: хіба не існувало високорозвиненої астрономії в кам'яний вік? Межову лінію між наукою та не наукою тим важче провести. [...] Таким чином утворюється симбіоз між *наукою, поезією і міфом*, які мають аналогічні характеристики» [183, с. 302]. Ще один фізик – Пауль Феєрабенд – теж твердив: «Візьмімо, наприклад, теорію “Великого Поштовху” в космології – про цей грандіозний вибух згадується в багатьох міфах. Так само той факт, що закон природи може змінюватися під тиском суперечних сил, нагадує про міф Гесіода, де певна рівновага встановилася з приходом на царство Зевса, який, позаганявши Титанів у пекло, усунув у такий спосіб суперечні сили» [183, с. 302].

Один із способів осмислити складність світобудови у сучасній науці, а, можливо, й у поетосфері певного мистця – вибрати власний підхід (науковий чи міфологічний): «Всесвіт можна уявляти як структуру, де низка об'єктів одного рівня вставлена в об'єкти іншого рівня (скажімо, рівень атомів одного рівня вставлена в об'єкти іншого рівня (скажімо, рівень атомів вставлено в рівень

молекул): *всередині* кожного рівня, а також *між* рівнями існують взаємодії. Їхня незліченна кількість створює немислиму плутанину...» [183, с. 305].

З огляду на такі можливості опанування і розуміння світобудови спробуємо окреслити головні параметри художнього світоуявлення поетеси крізь призму її поетики і виражених у її творах ідей людської екзистенції, буття й небуття, існування людини й передчуття її переходу в Потойбіччя, різних рівнів поетичного світоладу у її мистецьких візіях.

Поетика побудови образної системи в поезії Віри Вовк націлена на увиразнення проявів *sacrum*. Богдан Рубчак виокремлює стилістичні засоби, які дозволяють досягнути таких ефектів: «Зрозуміло, що образ чи ланцюги кривих образів не розвиваються в таких творах на основі логіки, що її реалізує нормативна синтакса: образ налітає блискавкою в синтаксично скороченій, деформованій, ритмічно нервовій фразі (або, точніше, “синтаксичній одиниці”. Не можучи вже покладати надії на рейки граматики, такі “синтаксичні одиниці” мусять тепер з’єднуватися в цілість твору структурами своєрідного “чистого” і, як ми бачили, тільки злегка метричного ритму, а на тематичному рівні – енергією самих тільки образів, образною атмосферою чи оточенням» [181, с. 35]. Поетичні рядки при цьому «ступують один за одним у різких, граматично непов’язаних (хоч іноді граматично аналогічних) паралелях, що вряди-годи посилені метричними аналогіями: чергування образів, які подані в таких одиницях, робить враження своєрідних “списків” чи “каталогів”». Отож, «цілий вірш набирає інтонації не так розповідної, як своєрідного вичислювання. Цей ефект посилений ненормально частим пропущенням дієслів, себто порівняною рідкісністю образів дії, отож, і процесу, що про нього нагадують тільки несподівані морфологічні флексії; можна сказати, що твір прямує до свого закінчення не так на рейках часового розвитку (який був би підкреслений теж нормативною синтаксою), як по нерівних ступенях серійних, себто просторових зіставлень» [181, с. 35 – 36].

Намагання не вводити дієслова ніби пригальмовує внутрішню динаміку подій у просторі твору, перетворює час і простір у єдність не трьох, а чотирьох

вимірів (тобто часу і тривимірного простору), творить завмерлий, майже нерухомий хронотоп. І як тільки тут з'являються «сакральні марковані» (Ігор Набитович) мікрообрази, уся ідейно-естетична, образна система віршових образів бачиться у просторі сакрального, зануреною у трансцендентне. «Ми вже повинні навчитися читати таке письмо: коли бездоганно збудована ритмічно-синтаксична система сама собою вимагає павз, конвенція пунктуації справді не тільки стає зайвою, але може навіть заважати своєю механічною байдужістю. Ця рівновага помітна в тих поезіях Віри Вовк, де інтонація розповідна, тому, отже, ритміка спокійно, плинно розгорнена» [181, с. 36].

Аналізуючи медитативну молитву як жанрову модифікацію, Ірина Бетко наголошує на присутності медитації як вкраплення в молитву. Однак такі медитаційні роздуми характерні й іншим ліричним жаровим різновидам поезії Віри Вовк. «Об'єктом медитації при цьому виступають такі глобальні питання людського буття, як Бог і створений Ним Всесвіт, місце ліричного “я” у світобудові, межі пізнання і шляхи їх розширення, превалювання активних, гуманістичних начал людського духу над егоїстично-пасивними тощо. Характер стилізації тут зумовлюється зіткненням у межах одного тексту стильових кліше з арсеналу канонічної молитви і їх численних літературних варіантів з науково-термінологічною і релігійно-філософською лексикою» [12, с. 122].

У вірші «В такий прозорий день...» із збірки «Віоля під вечір» виражено сакральне уявлення про безмежжя Всесвіту і його мегакосмічні таємниці. Чорні діри (у поезії – «чорні плями») – це астрофізичне утворення, яке створює надпотужну силу тяжіння. Вона така потужна, що її не може здолати й покинути ні світло, ні електромагнітні випромінювання. У поезії сформульовано теорію, для чого Вседержитель створив ці астрономічні об'єкти: «у зоряних системах / зяють кратери чорних плям // щоб Світлоносець / не забавив Господнього престолу» [51, с. 385]. Світлоносець – назва Люцифера (Сатани), вождя повсталих ангелів, який зазіхав на владу Всевишнього. Найвідомішою літературною історією цієї війни є поема Джона

Мільтона «Утрачений рай». Ось представлення цього образу у Мілтоновій поемі: Сатана «...скинутий з Небес / Із військом ангелів лихих. Він, бунт / Піднявши, Вседержителя престол / В облогу брав у нечестивій битві; / Гординою потьмарить славу Бога, / Себе ж поставить геть понад усе / Він прагнув – надаремно, бо Всевишній / Скарав його за те громовогненно: / Жбурнув із Неба у безодню Пекла, / Закувши в адамантові кайдани, / Щоб на Творця руки не підіймав...» [149, с. 12].

У цьому космічному безмежжі поетеси – «овальному всесвіті», де «усіма світлами / буяє космічне древо життя» [51, с. 387], є місце і для маленької порошокинки – людської екзистенції: «усі дороги / за міріади світляних років / повернуться до первісної точки / свого начала». Небесне шатро для людської душі, «у серцевині людській / де престіл / і кожна світла думка – тиміям» [51, с. 387]. Лірична героїня відчувається безпосередньою частинкою цього сакрального і священного Всесвіту: «я – порошиною всесвіту / я дишу ним він весь у мені // колись невагома і швидша за світло / сузір'я сонця і планети / відвідаю наче кімнати» [51, с. 387]. Одна з мікродеталей в останньому тривірші теж безпосередньо пов'язана із сучасними уявленнями фізики: згідно з теорією відносності Альберта Айнштейна швидкість світла є межевою й не може бути більшою. Але людська душа-мікрочастинка «невагома і швидша за світло» у сакральних просторах долатиме ці фізичні пута буття.

По смерті ця безсмертна душа набуде нових форм існування матерії: втративши очі – «сонцями дивитимусь», втративши можливість рухатися – «побіжу світлом крізь всесвіт / постукаю в кожні зірку», а голос «стане хоралом / у горлах Твоїх серафимів» [51, с. 389 – 390].

Лірична героїня прагне набути різних форм сакрального буття при матеріальній зміні її оболонки, при переході в небуття: «бути посохом для пілігримів / заки простелюся стежкою»; «бути черпаком для голодних, заки розкришуся манною»; «жити в тіні неначе папороть / заки стану в Твій німб» [51, с. 390]. Усі ці молитовні побажання означають уявлення людини релігійної про можливі трансформації її земної екзистенції, переходу до стану

небуття в фізичній оболонці, але тривання й існування в оболонці духовній, у сакральному бутті. Таким чином, у поетичному макрокосмосі важливим є місце людини, земне тіло якої є мікрокосмосом. Але цей порошинний об'єкт володіє безсмертною душею, яка має здатність осягнути і здолати ці безмежжя, огорнути їх і водночас розчинитися у цілісності Всесвіту після смерті земного тіла.

В одній із останніх збірок поетеси «Курган» (2019) з'являються дві поезії з промовистими назвами. У першій із них – «Макрокосмос» – лірична героїня досить скептично висловлюється щодо намагань людини осягнути велич Усесвіту: «Ти зазіхаєш здобувати Всесвіт, / Пихою спухле [...] / Умом розпечене дитя!». Людське життя коротке і «щоб добутись до найближчої зорі, / Не стало б тобі віку, / Хіба що станеш світлом!». Вона закликає «миритися з долею» – «І не прискорюй / Судного Дня!» [46, с. 4]. У другому вірші («Мікрокосмос») вона висловлює впевненість «Цей світ – невідомий» [46, с. 5].

На прикладі збірки «Меандри» Богдан Рубчак демонструє роль, яку, як бачиться, відіграють у художніх текстах Віри Вовк особливі каталізатори входження в сакральний простір: «...В поезіях напруженого, рваного викладу й еліптичної синтакси – де ритмічно-синтаксичні ходи навмисне незрівноважені – справи маються куди трудніше. Границі між однією “синтаксичною одиницею” і наступною – отже, часто, між одним образом і наступним – затираються, і саме це створює враження нервової, задиханої мови. В такій мові іноді дуже трудно встановити, куди належить дана “синтаксична одиниця” разом із образом, що міститься в ній: чи до попереднього, а чи до наступного контексту». Одночасна приналежність такої «“вільно-плинної одиниці” до двох різних семантичних “піль” (тобто найчастіше до сакрального або профанного. – Д. Л.) створює амбівалентність, яка в “Меандрах” найчастіше продуктивна (викликаючи несподівані виміри значень), але часом таки дошкульно зайва, викликаючи тільки спантеличення» [181, с. 36].

Образ Христа близький для ліричної героїні, і християнські символи, пов'язані із Його муками, екстраполуються навіть на зоряне небо. Таким поєднанням відбувається взаємопроникнення божистого, небесного та

людського, земного: «Розцвітає сузір'я П'ятьох ран, / Над містом. Я несу його хрест. / Він ріс зо мною від колиски / Під темними миртами» [51, с. 140].

Вираження дуалістичної будови Всесвіту, пов'язані із суб'єктивним світобаченням, зануреним у *sacrum* або *profanum*, є вірш «Хмара» зі збірки «Мандаля»: «Ту саму хмару із золотими торочками / чернець бачить як храм» – як сакральну будову, включену в сферу священного. А ті, хто занурений у світ профанного, мають зовсім інше значення: «подорожній – як дерево, / а юнак – наче крила в леті» [51, с. 269].

Сакральне завжди проявляється як щось грізне, що викликає страх. Марсель Гоше проголошує дві тези про сучасний стан сприйняття сакрального в сучасному світі. «Перша теза: ми знаємо, що за церквами (як інституціями. – Д. Л.), які існують досі, й за вірою, яка не згасла, жива траєкторія релігійної ідеї в лоні нашого світу, можна вважати, завершилася; друга теза полягає в тому, що радикальна своєрідність сучасного Заходу пояснюється проникненням в саме осердя людських взаємин та людської діяльності сакрального елемента, що завжди формував їх іззовні. Якщо справді можна говорити про кінець релігії, то йдеться аж ніяк не про згасання віри, а про перебудову людсько-соціального всесвіту не тільки поза релігією, а й відштовхуючись від його первісної релігійної логіки і всупереч їй» [Цит. за: 183, с. 247].

Віра Вовк своїм поетичним світом демонструє, що сакральне для сучасної людини й далі може існувати в її душі, що релігійний світогляд може бути важливим елементом світовідчуження, зрештою бути основою світоуявлення *людини релігійної*. У вірші «Гора» сакральним локусом є вулкан у Латинській Америці. Ця гора-божество інків зустрічає двох гостей по-різному: коли до неї приходив пустельник «босоніж горі сповідатися, / глибоким мовчанням / гора прощала провини». Коли ж до неї прийшов завойовник із хрестом на шиї із золота інків, гора-божество проявила всю силу божественного гніву, викликаючи *tremendum et fascinans* (страх і захоплення): «Коли прийшов завойовник / (на грудях свячений хрест – золото інків)» – «гора загриміла з кореня / і чашею перелився / ляви вогнений проклін» [51, с. 270].

Проминання часу в поетичному світі мисткині є зануренням у сакрохронотоп християнського календаря («Лист»): «У соняшних плямах / Різдво відпливає / На кризі йорданських рік» [51, с. 144].

Важливим сакральним локусом у світобудові поетеси є Україна. У поезії «Матері і Лаврська дзвіниця» образ київської лаври стає символом зруйнованої і фізично, і духовно України. Українство, українські матері «відклали / Свою авреолу, поблідли»; однак вони твердять: «Ми не хочемо плакати за звичаєм, / Повні зовнішніх жестів», бо «Наше сім'я не кульбаба при дорозі; / Ми його бережемо». Народ відродився після голодомору, як колос пшениці: «...По голоді / Viris собі, несіяний, шестигранний колос пшениці» [51, с. 119]. Зерно тут, звичайно ж, бачиться як символ «смертю смерть подолання», паралеллю до Христового Воскресіння.

Поруч із символом відродженого після голодомору народу в поезії Віри Вовк – ще два сакральні символи – зруйновані людські житла й напівзруйнованої церкви: «Руїни, руїни! Тільки бузок вернувся заглядати через вибиті вікна [...] ... На згарищі / Старої, достойної церкви / Одна стіна залишилася» [51, с. 119].

Ці поруйновані українські церкви стають одним із символів священного локусу у поетичному Всесвіті – поруйнованої України. Ці церкви є свідченням закорінення в історію, в національну і релігійну традицію. Ці поруйновані святині стають особливим «осердям світу», навіть «центром Всесвіту» – її поетичного Космосу.

Власне національна історія і національна релігійна традиція бачиться поетесі особливим сакрохронотопом, важливим елементом її поетичної світобудови. Можна б у цьому образі зруйнованих церков, до якої часто повертається поетична уява Віри Вовк, добачати певну паралель до «Собору» Олеся Гончара. Однак у Гончаревому романі сакральні ознаки поруйнованого собору, який у цьому творі теж є символом національного закорінення українців, майже затерті, украй латентні й перетворені на символи «соборів людських душ» – майже безрелігійних.

Іконопис на стіні зруйнованої святині – символічний: «Мигдалоокий ангел / Підніс руку й лілею до Благовіщення. / – Так і ви нас не можете стерти, / Як слід на піску, бо ми – той бузок, / Той колос плодючий, та благовісна лілея...» [51, с. 119]. Тут «ви» – очевидно, росіяни, ті, які прагнуть знищення України, її культури, її традицій.

Вірші «Душа церковці», «До старої матусі», «Паска» із збірки «Писані кахлі» становлять своєрідний триптих. При цьому другий із них – один із можливих ключів до розуміння центрального образу першого, а третій – конотативне розширення контекстуального простору історії, яка стає сюжетом для першого.

У першому з них оспівано «душу старої церквиці», яка «Ходить між буками, / З мосяжних хрестів, / Якийсь уламок ікони на склі / Якийсь обпалений листок з Євангелії». Код цього сюжету: «Душа старої церквиці / бродить причинна між буками, / Співає собі парастас» [51, с. 344]. З вірша «До старої матусі» стає зрозумілим, що душею цієї зруйнованої церкви є стара жінка: «Ти куди, старенька матусю? / На той горб, де стояла церквиця? / Її пень обгорілий ще куриться...» [51, с. 345].

Образ церкви у «Пасці» – прототип тієї старої сакральної будівлі з «Душі церковці», душа якої блукає на згарищі: «...Між горіхами / Стояла церква. / Мій дід у світлих ризах / Святив паску в кошиках на мураві / Люди ломили й споживали хліб». Лірична героїня передає триб циклічного повернення християн у сакральний час, що, споживаючи разом хліб (очевидно ж ідеться про спільне причастя), – творили те, що у християнській традиції називається *communio* – християнську спільноту.

Дещо інша перспектива бачення «душі церкви» – у вірші «Дерев'яні душі». Лірична героїня вигукує: «Як болять мені / Дерев'яні душі церков / Заковані в бляшані ризи!» [51, с. 357]. Бляшані ризи – обковані дахи бляхою дахів і навіть цілих дерев'яних церков. Під таким покриттям дерево реально починає «задихатися», чорніти й помирати.

Поетичний світ Віри Вовк поділений на простір своїх та чужих, «інших», які уособлюють диявольські сили. Спалили й зруйнували церкву «ті інші» (як алюзійно означає російських окупантів поетеса), а замість хліба (символу життя) почали годувати християн «святою землею» – тобто вбивати їх: «Потім прийшли ті інші: / Спалили церкву, / Ломили святу землю / І набивали роти людей / Її грудями» [51, с. 359]. «Ті інші» ідентифікуються і в інших поезіях. Смерть «своїх» представлена у вірші «Панахида»: «По вас дзвонили тільки конвалії / У долині під лісом / Бо вже не було дзвонів», а цю панахиду «побожно слухали» «В хоромях неба янгольські хори». Маркером тих, хто загинув, є спільна могила під лісом. Це – українські повстанці, які поклали життя у війні проти російських окупантів після Другої світової війни. Вірш «Нові легенди» точно ідентифікує «тих інших» як слуг темряви, які приходять із світу *sacer*, сакрального-як-нечистого: «Мольфари й упирі / Вішали легінів на ялицях / До звуків гармошки. // На фірах везли / Юнаків і дівчат у вишиванках / З руками пов'язаними / Колючим дротом, / Уже без очей» [51, с. 363]. Ці мольфари (вірш «Мольфари») – росіяни: «золотозубі упирі» [51, с. 364], «золотозубі мольфари», що «понапихали свої бесаги / Нашим добром» [51, с. 363].

Зіткнення двох світів у просторі сакрального: святого, священного та сакрального-як-нечистого, *sacer* вивершується у вірші «Нічні примари»: у повні місяця «На дзвіниці повішені / Бамкають у дзвонах». Ці страхіття матеріалізуються в жахливому звукоряді, які посилюють цей сакральний страх бульканням людської крові і передсмертними стогонами замордованих: «В цямрованій криниці / жива кров булькоче / А Черемошем котиться / Передсмертний стогін» [51, с. 364].

Ікона Благовіщення в «Матерях і Лаврській дзвіниці» символізує народження майбутнього нового життя України, відродження людських жител – тих, що їх мешканці вимерли, або, які були зруйновані (як бузок, що заглядає у рами вікон зруйнованих будинків), відновлення народу, який проросте новим колосом, навіть без засіву, й української церкви – лілеєю, символом Марії, що народить Спасителя. Лірична героїня переконана, що саме

так воскресне Україна, відновиться ще в ці часи, бо «Дзвони твої говорять нашою мовою; / Голос твій дужий скликає до Нього / Наше розсіяне покоління: друзів, / Святих і замучених, що їм Богомати / З містичним обличчям потьмянілого золота / Плете калинові вінки» [51, с. 119-120]. Водночас, національно маркований образ калинових вінків, які сплетені Богородицею, покровителькою України – український символ слави і безсмертя.

У «Візії Києва» це священне місто стає особливим доповненням образу поруйнованої й понівеченої чужинцями й безбожниками України, що є недоступним (через вимушений азиль), як його називає поетка, її «розсіяному (по чужих світах – *Д. Л.*) поколінню»: «Там мозаїчне сонце, а в сонці Оранта. / Це не твій камінь стирають / У видавах мої ноги, / Зболілі від довгої прощі, / І пальці не торкаються фресок, / Твоїх монастирських стін, / Подіб'я Христових ран. / Не твої фонтани моляться / На чотках краплин, / Не пелюстки твоїх магнолій / Обсипаються в травні під “Радуйся”» [51, с. 142]. Лірична героїня висловлює переконання, що Україна колись поверне до себе усіх своїх, розкиданих по світах дітей: «Ти нас колись привітаєш / В останню хвилину нашого віддиху / Стихом воскресним, дай Боже!» [51, с. 120].

Поезія «Свята вечеря» з «Писаних кахлів» має і сакральне, і мітологічне закорінення. Вона є ще одним виявом світоуявлення Віри Вовк про місце української людини у сакральному просторі. Поетеса у цьому вірші створює обернену мистецьку перспективу сакрального дійства Святої вечері. У її художньому мікрокосмосі на цю вечерю збираються усі вже померлі предки: вони «моляться по-старосвітськи / І смакують з повагом / Дванадцять страв» [51, с. 355]. Все відбувається *так, як / ніби* у світі живих, бо у цьому святкуванні «від вікна до вікна / Зореносці з вертепом / несуть коляду». Однак новелістичний пуант вірша міняє місцями мертвих і живих: традиційно «при столі одне місце, / Де свіча на тарілці, / Для далеких відсутніх – // Для мене» [51, с. 356]. Лірична героїня в цьому світі мертвих-*як*-живих є і «далекою», і «відсутньою» – живою-*як*-мертвою.

Загалом же її предки живуть у небесних світах (вірш «Предки»): «Мої предки / Посідали на хмари з золотими рубцями / І слухають дзвони під вечір». Вони оберігають рідну землю, опікуються й чувають над нею: «Мої предки / Соняшною пшеницею / Сіють добро на землі» [51, с. 359].

Одне з центральних місць у світобудові (в поетичній уяві Віри Вовк) посідає жінка, а в сакральному пантеоні загалом – Божа Мати. Збірка «Жіночі маски» узагальнюється віршем «Жінка», де цей узагальнений образ стає особливим уособленням протиставлення і єдності двох сфер буття – сакрального та профанного: «я – баня світлого храму / я – темної мряки долина // у темну мряку завиваю землю / купаю землю світлом храму»; «я – ласка і гріх» [51, с. 310].

Олександр Астаф'єв доповнює бачення Потойбіччя у картині світу поетеси, яке постійно впливає на світ земний, реальний. Він зауважує, що Віра Вовк, крім фізичного, матеріального, «пише й про інші світи, інші площини буття, насамперед про астральну сферу. З перебуванням в “інших світах” пов’язана ціла група істот, які причетні до нашого буття, можуть нам подавати певні знаки, хоч належать вони до загадкових явищ і не вкладаються в традиційні наукові концепції. У просторово-часових відношеннях, уважає поетеса, існують інші “форми життя”, зокрема душі померлих (вірш “Портрет” – пам’яті Ярослава Татомира, вірш “Будова”, де оживає душа чудового поета Пауля Целана); різні посередники при переході до іншого світу на взірець Фафніра з однойменного вірша, або героїнь збірки “Жіночі маски”: Евридика, Аріядна, Ніоба, Леда, Іфігенія, Кассандра, Цірцея, Медея й т. д.» [10, с. 120]. Водночас, продовжує літературознавець, «на окрему увагу заслуговують “астральні істоти”, насамперед чорні ангели, пов’язані з демонічними силами»: чорні ангели й чорти зі «Вселенної містерії», «Тихої музики серед гамору», «Нев’янучого квіту», сатана, сирени, відьми, русалки з «Нев’янучого квіту» та ін. Та є ще світлі ангели (з «Тихої музики серед гамору», «Будови», «Нев’янучого квіту», «Євангелії буття»), архангели й херувими зі «Вселенної містерії», Ісус Христос (з «Бердо»,

«Рай-дерева»), Будда з «Нев'янучого квіту», Шіва й Вишну з багатьох інших творів [10, с. 120].

Україна у сакрохронотопі поетеси – це Канаан, «смуга землі, що випекла тугу в моєму серці»: «З її святого чорнозему я ліплена, / І слово її цілюще мене оживило...» [51, с. 122] (Вірш «Канаан»). Лірична героїня готова померти й повернутися в рідну землю і пережити пантеїстичні перетворення. Її лірична сповідь тут побудована на старозаповітних алюзіях створення людини із глини та її оживлення Духом Божим: «Радо віддам свої соки твоїй красі і доброті, земле: / Хай би це тіло стало поживою житу рясному, / Вишням родючим, маковим шовкам пом'ятим, / Хай би коріння беріз скрипітливих / Замкнуло мої повіки». Але дух мистця мав би і далі існувати: «Тільки мій дух неспокійний літав би, крилатий, / Шукати своє гніздо в пісні правдивій, / в людянім слові» [51, с. 122]. Однак життя за християнською традицією має перемогти смерть: «Смерть є чудова, але життя нас кличе, / В руду перспективу, терпіти самотність, жагу, / Зносити гордо мозоль і ліпити в узорах багатих / Натхненні дзбани на дощ, на ласку Господню» [51, с. 122]. Ця перемога життя над смертю є візією християнського життя, творення «дзбанів на дощ», бо ж ця сакралізована праця є надією на новий євангельський майбутній урожай божественного Сіяча.

Переживання межових ситуацій не тільки в особистій екзистенції поетеси, а й усього українського народу виражається в алегоричних образах, які семантично корелюють із сакральною символікою, наповнені сакрально націхованими образами, мотивами. «Пограничні ситуації, – твердить Карл Ясперс, – смерть, нещасливий випадок, провина, неможливість розраховувати на світ – відкривають мені мій крах. Що можу вдіяти я перед неминучістю абсолютного краху, очевидність якого я не можу, не обдурюючи самого себе, заперечувати? [...]. В пограничних ситуаціях ми зустрічаємося з небуттям або принаймні передбачуємо, попри швидкоплинну реальність світу і поверх неї, те, що є справді. Власне, й розпач самим тим фактором, що він може виникати у світі, свідчить про існування чогось потойбічного» [Цит. за: 183, с. 91 – 92].

Віра Вовк невпинно намагається своєю поезією зцілити цей сформований її поетичний Всесвіт, врятувати його під ударами безвір'я, ненависті, національного анігіляції. Важливим засобом зцілення цього світу, його перетривання й відновлення є віра в Абсолют, віра в історичний профетизм для України, для її народу, яким опікується божественне Провидіння.

У художній концепції Всесвіту Віри Вовк поруч із представленням космічної світобудови – макрокосмосу буття, головних священних локусів земного буття – України, її церков, Києва і його соборів, можна означити й темпоральні складові, які бачаться авторкою у сакральній перспективі. Найповніше і найокресленіше цей сакротемпоральний божественний план історії, його історіософське художнє освоєння представлене в містерії «Іконостас України». Ця драматична поема, як наголошує Лариса Залеська-Онишкевич, – це «мозаїка картинок ключових історичних подій України, які впливали різними способами на її культуру впродовж тисячі років християнства. Всі ці події немов пов'язані, немов передбачені ще з часів поганства» [93, с. 10]. Ця телеологія української історії пронизана сакральним: «Світовид бачить, що “гряде якийсь новий закон”, новий пастир, але також і воля для душі. Прихід християнства підготовлений, але новий потік звичаїв інтегрує і нове, і давнє. Він також приносить і світлі моменти, і чорні події 20-го віку: голодомор і Чорнобиль. Сильна віра, заякорена на давній основі, допомагає перенести ці невимовні історичні жахи» [93, с. 10–11].

Щодо стильових особливостей містерії «Іконостас України» Михайлина Коцюбинська зауважує: «Густе символічне синкретичне письмо. Елементи церковно-ритуальна дійства, народно-обрядові, вертепні – все сплавлено воедино. Діють поспіль історичні, легендарні, літературні персонажі, постаті з реального життя. Собори, Оранта з Софіївського собору, Народ... Це героїчно-містерійне дійство високого патріотичного звучання. Все тут кинуте на олтар України. Україна піднесена до рівня найвищих святощів. Усе, пов'язане з нею, набуває сакрального значення. Історія – Бог – Україна» [118, с. 22 – 23]. У

«Іконостасі України» «кожна деталь зберігає в собі частку загальної конструкції, як кожне явище природи – задуму їх Творця» [101, с. 786].

У прелюдії до першої частини містерії «Древні боги» у світанковому мороці в священний гай злітаються дохристиянські боги: Лада, Симаргл (Ярило), Берегиня, Дажбог, Перун, Чорнобог, Велес, Сварог, Рог, Стрибог і Мокош. Кожен із богів проголошує своєрідний монолог-видіння, в якому пророкується майбутнє України. Уже в монолозі богині Лади, який відкриває містерію означено містичне космічне видіння українського прапора: «Предвічне сонце встає із землі» і природа «привітає новим лицем / Свій перший ранок блакитноокий» [43, с. 574]. Світовид передвіщує зміну світу сакрального, бо «гряде якийсь новий закон», тобто Новий Заповіт: «Зоря чудна над раннім світом світить / Та сіє благо і любов, і мир» [43, с. 575], а богиня Мокош ніби продовжує це віщування про те, що над цим краєм «Буде щитом хрест вогняний; / він збереже душу, не плоть» [43, с. 576]. Ангел, який з'являється з лілеєю, провіщує: «Я несу від Предвічного вість» і наголошує, що прихильність до давніх богів, релігійність праукраїнців залишиться і після приходу нової релігії, бо ж «Кожне свято в людей наче гість, / Там ваш ладан, пашний тиміям, / Там ніхто не займе ваших місць / Часом зміниться ваше ім'я, / Та не прийде вам скін ні кінець: / І прославиться ваше сім'я, / Бо в народі ваш вічний кінець» [43, с. 577].

Поступово в розвитку дії в містерії кожного з дохристиянських богів забирають учасники цього сакрального темпорального дійства, які представляють, сказати б, сакральне-як-християнське. Вертепники беруть зі собою Дажбога, три царі – Стрибога, пастушки – Власія, парубки – Ярила, дівчата – Ладу, селяни – Рода.

Янгол проголошує гармонійне поєднання цих традицій сакрального світобачення: «Розмотало цей вузол життя / І, прийнявши премудрість віків, / Доконало найкраще злиття»: «Із язичних прадавніх зразків / Залишився пахучий розмай / Для годин, місяців і років, / Щоб земля подобала на рай» [43, с. 583].

У другій частині містерії «Легенда та історія» представлено історичні постаті, які стали знаковими в історії України, означаючи назвою містерії, іконостас України. Святий Андрій, який «шкандибав» «довгими роками», «І стукав патерицею об брами, // Щоб люд прийняв премудрости безодню / Та слухав Євангелію Господню», а в цій землі «оселиться навіки Слово Боже» [43, с. 584 – 585]. Чин святих Кирила і Мефодія теж має сакральний вимір: вони «Євангелію повістили», щоб «у слов'янському світі / Народ у матірнім алфавіті / Міг Євангелію прочитати» [43, с. 585 – 586].

Вершиною цього перелому є кайрос – зоряний час хрещення Руси-України: «Нині хрищається раба Божа Україна в ім'я Отця і Сина / і Святого / Духа» [43, с. 587].

З філософської перспективи ідею, закладену в «Іконостасі України», можна було б назвати історичним профетизмом: «...Це тенденція стверджувати, що людська історія має певне призначення, що вона розвивається за певними, чітко означеними законами або навіть фатумом; це такий підхід у галузі суспільних наук, коли історичне передбачення стає їхньою головною метою; – закони, необхідна еволюція, визначений напрямок – такими є зерна думки, що перебуває під впливом історизму...» [183, с. 170]. Варто зауважити, що концепції історичного профетизму були украй популярними після Другої світової війни, коли формувався світогляд української поетеси. Карл Поппер твердив, що такий історизм – «дуже давній рух у царині думки. Його найстародавніші форми, такі, як учення про життєві цикли людських спільнот і рас, виникли навіть раніше, аніж первісна телеологічна концепція, згідно з якою існують приховані наміри за видимо сліпими вироками долі. І хоча відгадування таких прихованих намірів є дуже далеким від наукового мислення, воно залишило незаперечні сліди на всіх теоріях історизму, навіть найсучасніших. Усі варіанти історизму виражають почуття спрямованості в майбутнє, підштовхувані силами, яким годі чинити опір» [Цит. за: 183, с. 170]. Під такими «силами підштовхування» Віра Вовк звичайно ж бачить Провидіння.

Поезію Віри Вовк, а особливо її безпосередню пов'язаність із сакральним, її зануреність у так звані «межові ситуації», коли буття людини балансує на грані буття, на межі між життям та смертю, можна, у філософській перспективі, вважати близькою до ідей, виражених у творчості Карла Ясперса. І Віра Вовк, і Карл Ясперс пережили і жах нацизму, і страх перед жорстокостями комунізму, і вимушену еміграцію. Подібно ж цей філософ підсумовував свій досвід таких пограничних ситуацій у «Вступі до філософії»: «...Поміркуймо трохи над тим, у якому становищі ми, люди, перебуваємо. Ми завжди бачимо себе в наперед визначених ситуаціях. Я можу сам докласти зусиль, щоб змінити якусь ситуацію. Але серед них є такі, що вперто зберігають свою сутність, навіть якщо їхній ментальний вигляд зазнає змін, а їхня всемогутність прихована під якимось зовнішнім покровом: я мушу вмерти, я мушу страждати, я мушу боротися; я безпорадний перед примхами випадку, я неминуче заплутаюся у сітях провини. Ці фундаментальні ситуації накладає мені наше життя, і ми їх називаємо “пограничними ситуаціями”. Це означає, що ми не можемо через них переступити, ми не можемо їх змінити. Усвідомити їхнє існування та їхню неминучість означає досягти, після здивування та сумніву, найглибшого джерела філософії» [Цит. за: 183, с. 91]. В повсякденному житті, продовжує філософ, ми часто від них ховаємося; ми заплющуємо очі й живемо так, ніби вони не існують: «Ми забуваємо, що нам доведеться вмерти, ми забуваємо свої провини, забуваємо, що ми віддані на поталу випадку. Тобто ми маємо справу лише з конкретними ситуаціями, які підлаштовуємо під власну вигоду і на яку реагуємо, складаючи плани своєї практичної діяльності у світі, підштовхувані, як то з нами буває своїми життєвими інтересами. Натомість на пограниччі ситуації ми реагуємо або намагаючись просто не помічати їх, або – коли ми їх ясно бачимо – впадаючи в розпач, який іноді нам щастить долати: ми знову стаємо самими собою, перебудовуючи своє сприйняття дійсності [...]» [Цит. за: 183, с. 91].

Надія Гаврилюк, розглядаючи збірку Віри Вовк «Бердо», намагається сформулювати власне бачення священного у творчому світі мисткині, означити головні особливості її художнього сакрохронотопу: «Святість без гріховності –

ознака божественного, гріховність без святості – демонічного, а от їхня єдність – ознака людськості. Окреслена тут потрійність божественного, людського і демонічного не є випадковою, а проектується на три рівні вертепу». І далі: «У першому нам – усім людям – завдають кари за гріхи: б'ють громи, запливають тучі, карають землетруси й лихоліття, тобто виявляється справедливість. Громи і тучі, які заливають, асоціативно відсилають читача до потопу як кари нечестивцям Старого Завіту, а далі йде апокаліптична візія ширша – землетруси і лихоліття, коли порушено всі земні основи» [61, с. 18 – 19]. Олександр Астаф'єв, продовжуючи ідеї Надії Гаврилюк, доповнює концепцію світобудови у поезії Віри Вовк, наголошуючи: «Цей світ, у який ми вкинуті, не Божий світ, і в ньому не можуть царювати Божественний порядок, Божественна гармонія. Божий світ лише проривається в цей світ, він лише відкривається в наявному, у людях, їхньому існуванні, але не утворює порядку й гармонії цілого, які мислити можна есхатологічно. Божественне в житті оприявнюється у творчих актах, у творчому житті духу, що пронизує і природне життя. Тому слід перестати об'єктивувати Бога й мислити про нього натуралістично, за аналогією з речами й відношеннями цього світу. Бог є таємниця. Він відкриває себе через духовне піднесення людини. Але Бога немає в буденності, Він – лише в прориві через буденність» [10, с. 120]. Для демонстрації своїх викладок він наводить вірш Віри Вовк «Два гріхи»: «Юдиним гріхом була заздрість / За велич Христову, Бо духовний пігмей / Не доріс до колін Христа. // Пилат грішив боягузством. / Коли хитрі юдеї / Закричали: «Наш цар — тільки кесар, / А Христос називає себе царем!» / Пилат зрадив ласку небес. / Два гріхи – притаманні / Вічним рабам». Інша поезія («Страшний суд») є ніби симетричною до попередньої у диптиху: «Настав Страшний Суд! / Народи, що ми їм забрали / Землю, повітря і воду, / Будуть пальцями на нас показувати / Й вимагати справедливості / Від Найвищого. / Народи, яким ми забрали / Історію, мову і хліб насущний, / За велінням Розгніваного і Справедливого / Будуть нас каменувати». [10, с. 120]. Загалом же, переконаний Олександр Астаф'єв, творчість Віри Вовк прагне «сумістити

найвищі істини, справжні духовні цінності зі звичайними буднями життя у фізичному світі». Духовність, переконаний літературознавець, це «не грецький “круг Ойкумени”, пласкої землі на спинах трьох китів і непорушного небозводу з намальованими зірками. Бо духовність – це потреба пізнати себе, відчутти свої резерви духу та ототожнити себе з Абсолютом. Творчість у своєму першоджерелі пов’язана з невдоволенням цим світом. Спокута йде від Бога, Розіп’ятого і Жертовного. Творчість іде від людини. Творчість має творити кращий світ, а не предмети, у яких завжди залишатиметься розрив між суб’єктом та об’єктом. Тому творчість теургічна, це співпраця Бога і людини заради нового життя, заради царства Божого на землі» [10, с. 122].

Узагальнюючи можна твердити, що Віра Вовк у своєму поетичному світі створила достатньо цілісну художню концепцію сакрального макро- і мікрокосмосу, власну мистецьку доктрину буття-у-світі.

Висновки до розділу 3

Глибокою християнська традиція, вкорінена у світоглядні засади, зумовили відчуття письменницею світу як всеосяжного Божого панування. Авторка використовує старозаповітні та новозаповітні образи, щоб розкрити загальнолюдські проблеми, звернути увагу читача на моральні проблеми суспільства, причому як у етнічному українському контексті, так і у всесвітньому масштабі.

Відшуковуючи сакральне в найменших деталях повсякденності і проявах буття, письменниця органічно подає поєднання біблійних образів із власне українськими побутовими реаліями. З одного боку, це вводить українську традицію в загальнолюдський контекст, а з іншого, – наближає біблійні образи до читача, закорінює їх, сказати би, в український культурно-політичний контекст.

У поезії Віри Вовк частими є звертання до жіночих образів Біблії. Зокрема, найчастіше письменниця звертається до постаті Діви Марії, однак неповторними є й інтерпретації інших біблійних жінок – Єви, Рахиль, Магдалини, самаритянки та ін.

Художній простір поезії Віри Вовк насичений біблійною символікою, що підкреслює християнське світовідчуття письменниці і бере активну участь у текстотворенні. У поетичних творах Віри Вовк найповніше присутня новозаповітна символіка, сконтамінована в особі Христа та Богородиці. У поезії письменниці яскраво представлена символіка Божого імені. У поезії авторки Ісус Христос названий Спасом, Сином Божим, Князем, Словом, Світлом, Всемогутнім, а Богородиця – Мамою, Квіткою мудрого Єгови, Каплицею голуба, Ранньою зірницею, Вечірньою зорею тощо. Основні тематичні групи символів у поезії Віри Вовк – це релігійно-християнські, часові, флористичні, а також колористичні.

Одним із проявів категорії *sacrum* у поетосфері Віри Вовк є мистецтво. Сакральне в її поезії може проявлятися не тільки в українському національному контексті чи у християнській традиції, а й у міфологічно-ритуальному світовідчуванні інших релігійних традицій. Художніми об'єктами, пов'язаними із світом сакрального, проявами мистецтва-як-сакрального стають у її поезії витвори мистецтва, архітектури, краси природи.

Віра Вовк у поетичній спадщині створила й особливу художню концепцію Всесвіту, представивши особливу поетологічну космічну візію світобудови – макрокосмосу буття та мікрокосмосу людської екзистенції. Ця мистецько-філософська структура її художнього світу украй багатопланова, вона поєднує у собі й особливий мистецький макрокосмос Усесвіту з розсипом галактик, чорних дір, зірок і світла від нього, й особливий мікрокосмос власної душі. При цьому її мікрокосмос не стає вираженням лише її власного духовного і духового світу, а й водночас і Людини загалом, і української людини зокрема. Поруч із тим у сакрохронотопному просторі її поетосфери важливе місце посідає Україна, її пейзажі, сакральна архітектура й природа. В драматичній поемі «Іконостас України» створено мистецьку візію особливого історичного профетизму, де минулі віки й релігійні уявлення тісно лучаться із приходом християнства і зміною історичної та національно-культурної парадигми.

ВИСНОВКИ

Категорія сакрального (чи латинською *sacrum*) – загальна категорія, яка стала визначальним поняттям людського буття, людського існування у світі. Красне письменство, а поезія зокрема, – один із проявів сакрального в людській екзистенції, в почуваннях, почуттях і переживаннях людини, вираження устремління людини спілкуватися з Абсолютом, шукати художніх форм виявів цього спілкування.

Художня творчість Віри Вовк уже досить повно досліджена в українському літературознавстві, зокрема й щодо вираження сакрального у її творчості. Студій поетичної творчості мисткині в контексті категорії сакрального небагато. Ці нечисленні публікації частково торкаються окремих проблем художнього функціонування категорії сакрального у її поетосфері. Загалом окремого дослідження художнього освоєння тем, мотивів, образів та алюзій її поезії в контексті релігійного (зокрема й християнського), міфологічно-ритуального світовідчуття та світовідображення досі ще не створено.

Безсумнівний вплив на світоглядну парадигму мисткині мало її оточення: батьки і загальне культурне середовище, дитинство у Карпатах на Гуцульщині, юність у Європі, еміграція до Латинської Америки, університетські студії в Європі та Латинській Америці. Саме звідти йде те розлоге мультикультурне спрямування її творчості (зокрема й поетичної), широта охоплення культурного простору різних епох, релігійних і мистецьких традицій, які творять безпосередню амальгаму її творчого світу, поєднуючи в собі й український субстрат, і латиноамериканські впливи.

Письменниця виховувалася на християнських традиціях, тому важливим фактором її екзистенційної постави, світосприймання стало релігійне світобачення. Воно лучиться з її родинною традицією священництва. Прикметним є те, що її хрещеним батьком був митрополит Андрей Шептицький. Її релігійне світосприймання поєднувалося із захопленнями й

студіями західної культури, християнської традиції на еміграції. У її творчій роботі переплелися мистецька, культурна та релігійна спадщини європейського та латиноамериканського континентів. Окрім цього, цілком закономірним розвитком такої релігійної постави були студії в Тюбінгенському університеті, Католицькому Університеті Святої Урсулі в Ріо-де-Жанейро. Головні зацікавленням поетеси зі студентських часів поєднують дві близькі сфери культури: письменства та релігії, зокрема й сакрального будівництва, іконопису, фресок та вітражів.

Водночас національне закорінення Віри Вовк у гуцульські традиції, міфологічно-ритуальні світоуявлення творить неповторний сплав її ідіосинкретичного поетичного світопредставлення. Для художнього світу мисткині характерна синтеза християнських образів та символів із персонажами з інших релігій, поєднання міфо-ритуального та релігійного світобачення.

Віру Вовк можна назвати поетесою не просто християнською, а в найширшому розумінні релігійною, оскільки в її творчій палітрі сакральне має не тільки християнське вираження, а й вияв інших релігій. Її світосприймання й пантеїстичне, де пантеїзм нерозлучний із християнством. Поетичне слово мисткині пронизане глибоким художнім асоціативним єднанням зі священним.

Літературна молитва та її жанрові модифікації в українському літературознавстві вже певною мірою досліджені. Однак студії про молитовний дискурс у поетичному світі Віри Вовк ще не було.

Народження і становлення літературної молитви та інших «жанрів містичної літератури» (Ігор Качуровський) в українському письменстві приходять із прийняттям християнства. Це пов'язано, очевидно, із широкими можливостями гібридизації на цьому жанровому полі. Багато з українських поетичних молитов пов'язані з жанрами християнської літургії – псалмом, гімном, ектенією. Літературні молитви можна розглядати у різних модифікаціях, зокрема у медитативній та містичній. Деякі з літературних творів із назвою «молитва», частково втратили свій містичний субстрат і стали викладом певних прохань і побажань ліричного героя.

У творчості Віри Вовк поезії-молитви – це акт комунікації із сакральним, із Богом. Це спілкування реалізується у різних жанрово-тематичних різновидах: молитви-возвеличенні, молитви-прохання, молитви-клопотанні за інших, молитви-рефлексії, молитви-медитації, молитви-подяці, молитви-сповіді та ін. Поетеса звертається у молитвах, які функціонують у її творчості в силовому полі, до барокових стильових засобів та модерністичної поетики, містичного семіотико-семантичного забарвлення медитативних роздумів, філософських узагальнень.

Дослідження структури жанрової системи молитовної поезії Віри Вовк дає змогу продемонструвати індивідуально-авторські особливості її молитов. Жанрово вона займає достатньо вагоме місце в її творчості. Молитва є ненастанним станом душі поетеси. Змістово найбільше літературних молитов Віри Вовк – це молитви-прохання; вони є у край індивідуальними й особистісними. Авторка не стилізує канонічних молитов, творить власні ідіомолитовні тексти.

У молитовному дискурсі поетеси домінують не лише особисті переживання. У них передано національний біль, трагедію буття українського народу і в Україні, й на інших континентах. Одним із важливих адресатів її молитовних звертань є Україна. Водночас мисткиня молить Господа про щастя для української землі й українського народу, просить підтримки у боротьбі за її незалежність.

Центральним образом молитовного дискурсу поетеси є Мати Божа. Богородичний культовий образ став символом всеохопної материнської любові, непорочності, самопожертви і святості. Особливе місце у молитовній поетосфері мисткині займають молитви, звернені до Богородиці (збірки «Молебень до Богородиці», «Маївка до Богородиці Коралів»).

Образна система Святого Письма, роздуми про їх аксіологічне наповнення, їх вплив на євангельську історію, на розуміння людиною свого місця у світі є визначальними в образній системі художнього світу Віри Вовк. Авторка використовує мотиви, образи, алюзії Старого та Нового Заповітів, щоб

розкрити проблеми буття людства та окремої людської екзистенції, розгорнути аксіологічну парадигму євангельських історій і, водночас, поєднати їх із українською культурно-історичною проблематикою, національним контекстом.

У поезії Віри Вовк образ жінки – один із центральних. Вивінчує цю образну парадигму образ Богородиці. Поруч із тим інші біблійні жіночі образи – Єви, Рахилі, Марії Магдалини, самаритянки та багатьох інших – стають особливою поетичною галереєю у її творчості.

Поетичний світ Віри Вовк наповнений біблійною символікою, який творить особливі наративні та інтерпретаційні моделі Святого Письма. Символіка Божого імені знаходить тут розлогу семіотико-семантичну інтерпретацію: Христос названий Спасом, Сином Божим, Князем, Словом, Світлом, Всемогутнім, а Богородиця – Мамою, Квіткою мудрого Єгови, Каплицею голуба, Ранньою зірницею, Вечірньою зорею тощо. Окрім основних тематичних груп символів, пов'язаних із біблійною образною системою, в поезії Віри Вовк можна виокремити релігійно-християнські, часові, флористичні, а також колористичні символи.

Поетична творчість Віри Вовк переконливо засвідчує, що красне письменство є одним із способів пізнання світу, художня реалізація крізь призму людських почуттів і переживань поетичного світобачення. Мистецькі практики поетичного світу Віри Вовк демонструють найрізноманітніші форми освоєння категорії *sacrum*. Сакральне проявляється через «релігійно марковані концепти» (Ігор Набитович), що набувають у художньому світі поетеси певних форм образів, символів, вираження почуттів. Важливе місце у її поетосфері займає концепція Універсуму, всезагальної світобудови. У її концепції художнього макрокосмосу буття є важлива сакрохронотопна мить – мікрокосмос власної екзистенції поетеси у світі, високий трагізм її сучасності, випробування, які випали на долю людства – усе те, що передано в її поетичній творчості.

Християнський світогляд поетеси детермінує особливе художнє представлення Універсуму. У її художньому світі поєднується намагання

представити й космогонічні катаклізми, зіткнення космічних світів, і пошук місця людини у цьому сакралізованому Всесвіті.

Важливим виявом категорії сакрального у поетичному світі Віри Вовк є мистецтво. Сакральне в її віршах проявляється не тільки в українській національній традиції чи у християнській перспективі, а й у міфологічно-ритуальних образах, концептах та концепціях. Твори мистецтва, архітектури, малярства, краса природи у її поезії – усе стає художніми об'єктами, пов'язаними із світом сакрального, проявами мистецтва-як-сакрального. Таким чином у поетичному світі Віри Вовк відбувається взаємопроникнення й взаємозбагачення мистецтва і релігійного світобачення.

Загалом поетичний світ Віри Вовк можна розглядати як певну художню матрицю, яка пронизана сакральними образами, темами й мотивами, що ґрунтована на християнському світогляді й світовідчутті поетеси. Вона створила особливу поетологічну художню концепцію Універсуму, мистецьку візію космічної світобудови – макрокосмосу буття людства, зокрема, й українського народу, та мікрокосмосу людської екзистенції – власної людської душі як виразника внутрішнього світу української людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Київ : Дух і Літера 2004. 640 с.
2. Андреев Л. Художественный синтез и постмодернизм. *Иностранная литература*. 2001. № 1. С. 3 – 38.
3. Антонич Б. І. Повне зібрання творів. Львів : Літопис, 2009. 968 с.
4. Антонич Б.-І. Поезії / Вст. ст. М. Ільницького. К. : Рад. письменник, 1988. 454 с.
5. Антофійчук В. Біблія і українська література ХХ століття: історико-літературні аспекти. *Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації українців: Літературознавство*. Чернівці : Рута, 2003. Кн. 2. С. 191 – 195.
6. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. Чернівці : Рута, 2000. 335 с.
7. Антофійчук В. *Indifferens* та *differens* жанрового поля релігійної поезії (молитва – релігійний гімн – псалом). *Наш голос*. 2016. Ч. 263. С. 12 – 15.
8. Антофійчук В. «Молитва, як сонце, вічна...» (Жанр молитви в українській літературі). *«Святі чуття, закладені в молитву...» : Антологія української молитви*. У 2 кн. Чернівці : Рута, 1996. Кн. 1. С. 3 – 10.
9. Астаф'єв О. Міражний простір модернізму. *Поети «Нью-Йоркської групи»*: [антологія] / [упоряд. О. Астаф'єва, А. Дністрового; передм. О. Астаф'єва]. Х. : Ранок, 2009. С. 3 – 39.
10. Астаф'єв О. Нова книжка про поезію Віри Вовк. *Слово і Час*. 2020. № 2 (710). С. 116 – 122.
11. Астаф'єв О. Образ і знак : українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі : [монографія]. К. : Наук. думка, 2000. 268 с.
12. Астаф'єв О. Поети «Нью-Йоркської групи». Ніжин : Ніжинський державний педагогічний інститут ім. М. Гоголя, 1995. 30 с. (Література української діаспори. Вип. 6).

13. Баран Г. Мова віршованої молитви Лесі Українки. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2007. № 4. С. 129 – 134.
14. Баран Г. «Стою. Молюсь. Так тихо-тихо скрізь...» : Мовостиль віршованої молитви Павла Тичини. *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2006. № 4 – 5. С. 161 – 168.
15. Баран Г. Розвиток жанру української християнської віршованої молитви ХІХ ст. *Науковий вісник Чернівецького університету*: зб. наук. пр. Чернівці : ЧНУ, 2010. Вип. 506–508 : Слов'янська філологія. С. 173–178.
16. Барка Василь. Земля садівничих : есеї. Б. м. : Сучасність 1977. 190 с.
17. Бекішева О. Поєднання непоєднуваного – екзотики та українськості – у літературних творах з колекції Віри Вовк. *Особисті книжкові колекції та особові фонди діячів української діаспори в бібліотеках та архівах України*: зб. / [укл: Н. Казакова, О. Мастіпан]. Київ : Нац. Ун-т «Києво-Могилянська академія», 2004. С. 90 – 97.
18. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століття: [монографія]. Київ, 1992. 211 с.
19. Бетко І. Нумінозне як архетип і художній феномен української релігійно-філософської поезії. *Матеріали ІV Конгресу МАУ: Літературознавство* / Відп. ред. О. Мишанич. Київ : Обереги, 2000. С. 422 – 428.
20. Бетко І. Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2003. 240 с.
21. Белоброва Т. Модифікація жанрового канону молитви в поетичному дискурсі Т. Шевченка. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Філологічні науки. 2014. Вип. 35. С. 89 – 93.
22. Біблія. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / перекл. о. Івана Хоменка. Львів : Місіонер, 2008. 1475 с.
23. Біленко Т. Мистецьке осмислення Біблійного слова і національний контекст. *Людина і мистецтво в гуманістичних вимірах*. Львів, 1997. Вип. 4. С. 168 – 177.

24. Бірюкова О. Сакральні образи у поезії авторів Нью-Йоркської групи. *Культура слова*. Київ, 2003. Вип. 62. С. 22 – 25.
25. Бойко Ю. Нова антологія // Бойко Ю. *Вибране*. Т. 2. Мюнхен, 1974. С. 115 – 118.
26. Бойчук Б. Декілька думок про поетичну мову в українській поезії. *Мастеріум*. 2005. Вип. 21 : Літературознавчі студії. С. 57 – 58.
27. Боднарук І. «Зоря провідна» Віри Вовк. *Боднарук І. Між двома світами: вибрані статті про українських письменників /* упоряд. В. Оліфіренко. Донецьк : Український Культурологічний Центр, 1997. 174 с.
28. Бовсунівська Т. Молитва як літературний жанр : Роль Т. Шевченка в романтичному жанротворенні. *Дивослово : Українська мова й література в навчальних закладах* : наук.-метод. журнал. 2003. №7. С. 3 – 8 .
29. Борщ О. Опозиція «сакральне — профанне» як фактор динаміки культурного простору. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2012. № 4. С. 59 – 63.
30. Брюховецька Ю. Сакральна символіка в руському православному іконописі. *Інтелект. Особистість. Цивілізація*: темат. зб. наук. пр. із соціально-філософських проблем. Донецьк : Дон НУЕТ, 2010. Вип. 8. С. 203 – 207.
31. Віват Г. Поетика жанру молитви в ліриці Василя Стуса. *Питання літературознавства* : наук. зб. 2005. Вип. 13 (70). С. 66 – 74.
32. Вілсон Б. Р. Соціологія релігії / Пер. з англ. М. Хорольської. Харків : Акта, 2002. 344 с.
33. Вовк В. Бердо. Ріо-де-Жанейро, 2019. 71 с.
34. Вовк В. Біографічна мозаїка Віри Вовк. *Вовк В. Проза*. К. : Родовід, 2001. С. 27 – 58.
35. Вовк В. Будова. Ріо-де-Жанейро: Contraste, 2015. 84 с.
36. Вовк В. Вітражі. Роман. Ріо-де-Жанейро-Мюнхен, 1961. 48 с.
37. Вовк В. Вогонь Купала. Львів : БаК, 2014. 140 с.
38. Вовк В. Гріх святости. Ріо-де-Жанейро, 2016. 48 с.

39. Вовк В. Голос іздаля. Ріо-де-Жанейро, 2018. 54 с.
40. Вовк В. Духи й дєрвіші. *Вовк В. Проза*. Київ : Родовід 2001. С. 59 – 158.
41. Вовк В. Зєніт. Львів : БаК, 2012. 102 с.
42. Вовк В. Знамено. Л. : Родовід 2003.
43. Вовк В. Іконостас України. *Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упор. Лариса М. Залеська-Онишкевич*. Київ-Львів : Час, 1997. С. 573 – 604.
44. Вовк В. Коляда на Щєдрий вечір. *Вовк В. Маскарада*. Київ : Факт, 2008. С. 204 – 284.
45. Вовк В. Курган. Ріо-де-Жанейро, 2019. 71 с.
46. Вовк В. Маївка для Богородиці коралів : поезії. Ріо-де-Жанейро; Київ : Родовід, 2004. 32 с.
47. Вовк В. Майдан. Ріо-Де-Жанейро; К.; Львів, 2014. 57 с.
48. Вовк В. Мережа. Львів: БаК, 2011. 152 с.
49. Вовк В. Останні пороги. Ріо-Де-Жанейр, 2020 – 2021, 74 с.
50. Вовк В. Ораторія хвали. Ріо-де-Жанейро; Київ; Львів : БаК, 2015. 165 с.
51. Вовк В. Поезія. Київ : Родовід, 2000. 422 с.
52. Вовк В. Ромен-зілля: поезії. Дніпропетровськ : Пороги, 2007. 65 с.
53. Вовк В. Розарій для Святого Духа. Ріо-де-Жанейро, 2020. 56 с.
54. Вовк В. Розарій для Христа. Ріо-де-Жанейро, 2020. 58 с.
55. Вовк В. Смішний святий. *Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упор. Лариса М. Залеська-Онишкевич*. Київ-Львів : Час, 1997. С. 539 – 571.
56. Вовк В. Спогади. Київ : Родовід, 2000. 422 с.
57. Вовк В. Україні. Ріо-де-Жанейро, 2019. 56 с.
58. Войтович В. Українська міфологія. Вид. 2, стереотип. Київ : Либідь, 2005. 664 с.
59. Ворскло В. Промінь у порожнечі. *Нові дні*. 1972. Ч. 269 (лип.–серп.). С. 26 – 27.

60. Всемирная энциклопедия. Христианство / гл. ред. и сост. М. Адамчик. Минск : Современ. литератор, 2004. 831 с.
61. Гаврилюк Н. Під плахтою неба : поезія Віри Вовк. Дрогобич : Коло, 2019. 168 с.
62. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; [за наук. ред. О. Галича]. [вид. 4-е, стер.]. Київ : Либідь, 2008. 486 с.
63. Гірц К. Інтерпретація культур. Київ : Дух і Літера, 2001. 542 с.
64. Голобородько К. Теоретичні та лінгвопоетичні аспекти проблеми символу (на матеріалі творчості О. Олеся). *Південний архів. Філологічні науки*: Зб. Наук. праць. Вип. XV. Херсон : Видавництво ХДПУ, 2002. С. 19 – 23.
65. Горацій. Твори / Пер. з лат. А. Содомори. Київ : Дніпро, 1982. 254 с.
66. Гординський С. Віра Вовк. Елегії : [рец. на: Віра Вовк: Елегії. Українське Видавництво, Мюнхен, 1956]. *Київ. Філадельфія*, 1957. № 4. С. 173.
67. Григорчук Ю. Екзистенційні мотиви в повістевому триптиху Віри Вовк. *Теоретична і дидактична філологія* : зб. наук. праць / За заг. ред. Г. Л. Токмань. Київ, 2011. Вип. 10. С. 131 – 140.
68. Григорчук Ю. Етномаркованість сакрального : специфіка використання гуцульської діалектної лексики в «Легендах» Віри Вовк. *Вісник Прикарпатського ун-ту. Філологія*. Вип. XXXII-XXXIII. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. С. 363 – 368.
69. Григорчук Ю. Проза Віри Вовк : виміри сакрального : [монографія]. Брустурів : Дискурсус, 2016. 364 с.
70. Григорчук Ю. Прозова творчість Віри Вовк: поетика сакрального : автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2013. 20 с.
71. Григорчук Ю. Релігійні мотиви в поезії Віри Вовк і Яна Твардовського. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2012. Вип. 56, Ч. 2. С. 231 – 238.

72. Грицик Н. Ключові образи у поезії Віри Вовк. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. : Філологічна. 2008. Вип. 10. С. 70 – 76.
73. Грицик Н. Колірний компонент у структурі індивідуальної метафори Віри Вовк. *Культура слова*. 2006. № 66-67. С. 57 – 61.
74. Грицик Н. Стилiстичні маркери релігійності у поезії Віри Вовк. *Культура слова*. 2002. № 61. С. 44 – 48.
75. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. Львів : Літопис, 1997. 297 с.
76. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження / Відп. ред. Ю. Горшко. Київ : Наук. думка, 1987. 470 с.
77. Гадамер Ганс Георг. Вірш і розмова. Львів : Ї, 2002. 188 с.
78. Гелнер Ернест. Розум і культура. Історична роль раціональності та раціоналізму. Харків : Акта, 2004. 298 с.
79. Даниленко І. Загальні тенденції модифікації жанрового канону молитви в українській ліриці ХХ століття. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. : Філологічна. 2012. Вип. 28. С. 45 – 54.
80. Даниленко І. Модифікація жанрового канону молитви в ліриці Євгена Маланюка. *Слово і час*. 2005. № 1. С. 36 – 42.
81. Даниленко І. Молитва як літературний жанр : генеза та еволюція: [монографія]. Миколаїв : МДГУ ім. Петра Могили, 2008. 304 с.
82. Дейвіс Б. Вступ до філософії релігії. Київ : Основи, 1996. 269 с.
83. Дзюба І. Бути собою – це на все життя : [передмова]. *Вовк Віра. Спогади*. Київ : Родовід, 2003. С. 5 – 12.
84. Державин В. Українська молода поезія поезія насьогодні. *Фенікс*. Дітройт. 1959. Зош. 9. С. 45 – 58.
85. Дмитрів І. Жанр молитви у творчості поетів-«логосівців». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 14. С. 183 – 190.
86. Дмитрів І. Дискурс християнської символіки : творчість у поезії українських католицьких письменників. Дрогобич : Посвіт, 2015. 264 с.

87. Дмитрів І. Релігійні символи як засіб творення художнього світу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 13. С. 189 – 196.
88. Догматичне богослов'я Католицької Церкви. Докладний виклад і роздуми. Львів : Стрім, 1994, 511 с.
89. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя : Тотемна система в Австралії. Київ : Юніверс, 2002. 424с.
90. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андрогін; пер. на укр. Г. Кьоран, В. Сахна. Київ : Основи, 2001. 592 с.
91. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
92. Жодані І. Емма Андієвська і Віра Вовк : тексти в контексті інтерсеміотики: [монографія]. Київ : ВДК «Університет “Україна”», 2007. 116 с.
93. Залеська-Онишкевич Л. Від вертепу до крилатої скрипки : Драматичні твори Віри Вовк. Вовк В. *Театр*. Київ : Родовід, 2002, С. 5 – 19.
94. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. *Близнята ще зустрінуться : Антологія драматургії української діаспори*. Київ-Львів : Час, 1997. С. 9 – 32.
95. Залеська-Онишкевич Л. Концепція відчуження часу. *Антологія модерної української драми* / Ред., упоряд. і автор вступ. ст. Л. Залеська-Онишкевич. Київ-Едмонтон-Торонто : Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1988. С. 247 – 248.
96. Залеська-Онишкевич Л. Різні світи Віри Вовк. *Сучасність*. 1987. Ч. 9. С. 16 – 26.
97. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк-Львів : Літопис, 2009. 472 с.
98. Залізняк Б. Українка, якій довелося здобувати світ [Електронний ресурс]. *За вільну Україну плюс*. 2008. 15 трав. (№ 18). Режим доступу: <http://www.zvukraine.lviv.mobi/?p=2046>
99. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення. Чернівці : Золоті литаври, 2002. 236 с.

100. Етнографічні групи українців Карпат. Гуцули. Харків : Фоліо 2020. 379 с.
101. Ільницький М. Українська повоєнна еміграційна поезія. *Ільницький Микола. На перехрестях віку: У трьох кн.* Кн. III. Київ : 2008, С. 710 – 806.
102. Ісіченко Ігор, архієпископ. Молитовний дискурс у літературі Київської Русі. *Слово і Час*. 2005. № 1. С. 5 – 13.
103. Карабович Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи. Київ : Талком, 2017. 464 с.
104. Карабович Т. Пробіли між словами, або шляхетна присутність поезії (Творчість Віри Вовк). *Золота пектораль*. 2020. № 2-4 (50-52). С. 143 – 146.
105. Карабович Т. Проблема мовної парадигми збірки Віри Вовк «Жіночі маски». *Наукові праці* [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія : Філологія. Літературознавство. Київ, 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 45 – 49.
106. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1 : Язык. Москва-Санкт-Петербург : Университетская книга, 2002. 272 с.
107. Каюа Р. Людина та сакральне / Пер. з фр. А. Усик. Київ : Ваклер, 2003. 256 с.
108. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія. *Качуровський І. Променисті силвети: лекції, доповіді, статті, есеї*. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 676 – 700.
109. Коваль А. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові. Київ : Либідь, 2001. 312 с.
110. Ковінько М. Міфопоетична організація часопростору в поезії Віри Вовк (на матеріалі збірок «Юність» і «Зоря провідна»). *Літературознавчі студії: збірник наукових праць* / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Б-ка ін-ту філології. Київ, 2011. Вип. 31. С. 182 – 188.
111. Козіна Н. «Духи й дервіші» Віри Вовк: деструкція традиційного (авто)біографічного роману. *Українське літературознавство: збірник наукових праць* / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2011. Вип. 73. С. 200 – 211.

112. Козіна Н. Модифікації «Каравели» Віри Вовк. *Українське літературознавство* : збірник наукових праць / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2012. Вип. 75. С. 239 – 243.
113. Колісниченко-Братунь Н. Поетична тріада Нью-Йоркської групи. *Дзвін*. 1993. № 1. С. 131 – 135.
114. Коленська Л. Віра Вовк. Її симбіоза українського, вселюдського і релігійного світів. *Наше життя*. Нью-Йорк, 1986. Травень. С. 8 – 10.
115. Коротка історія Нью-Йоркської групи. *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / упоряд. М. Ревакович і В. Габор. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. С. 17 – 24.
116. Костецький І. Прогулянка книгарнею: [рец. на: Віра Вовк. Елегії. Мюнхен, 1956]. *Кур'єр Кривбасу*. 2007. № 214-215. С. 258 – 259.
117. Коструба Т. Що таке “католицька література”. *Життя і Слово: Квартальник для релігії й культури*. Ватерфорд. 1948. Ч. 1. С. 55 – 68.
118. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк [передмова]. *Віра Вовк. Поезії*. Київ : Родовід, 2000. С. 5 – 32.
119. Краснова Л. Теодицея (оправдання Бога) і художній текст. *Парадигма sacrum & profanum у літературі та культурі*. Вип. 1. Дрогобич : Посвіт, 2007. С. 8 – 12.
120. Кунцлер М. Літургія Церкви / Пер. з нім. монахині Софії. Львів : Свічадо, 2001. 615 с.
121. Лановик З. Алегорична парадигма Біблії і проблема її інтерпретації в біблійній герменевтиці. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди*. Серія : Літературознавство. Вип. 2 (46). Ч. 2. Харків: ППВ „Нове слово”, 2006. С. 3 – 12.
122. Лановик З. Біблія і література : компаративне дослідження. *Міжнаціональні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій*. Тернопіль : ТНПУ, 2005. С. 19 – 69.

123. Лановик З. Мультикультуралізм у біблійних проєкціях : герменевтична проблема порозуміння. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 288 – 294.
124. Лановик З. *Hermeneutica Sacra* : монографія. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. 587 с.
125. Лев В. Культ Богоматері в українському письменстві. *Поклін Марії* : збірник. Мюнхен, 1947. с. 51 – 71.
126. Лепп І. Християнська філософія екзистенції / Пер. з фр. В. Лях і О. Марштупенко. Київ : Університетське видавництво “Пульсари”, 2004. 148 с.
127. Лесич В. Поети на перехрестях. *Листи до Приятелів*. Нью-Йорк, 1959. Ч. 7-8. С. 14 – 18.
128. Лепахін В. Ікона та іронічність [пер. з рос. Т. Тимо]. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
129. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів]. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
130. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. 2-е вид., випр., доп. Київ : Академія, 2006. 752 с.
131. Личковах В. Український *sacrum* : світовідношення як свято відношення. *Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення*: Зб. наук. статей / За ред. проф. В. Личковаха. Чернігів : ЦНТЕІ, 2006. С. 16.
132. Локк Д. Розвідка про людське розуміння. Кн. 3: Про слова / Пер. із англ. Н. Бордукова. Харків: Акта, 2002. С. 169 – 170.
133. Лучук І. Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики. Львів-Київ, 2012. 444 с.
134. Льохарт Д. О. Біблійно-християнські аспекти творчості Віри Вовк у літературознавчій рецепції. *Актуальні питання та проблеми розвитку сучасної мови та літератури: Міжнародна науково-практична конференція*, 16-17 серпня 2019 р. Одеса : Південно-українська організація «Центр філологічних досліджень», 2019. С. 13–17.

135. Лъохарт Д. Інтерпретація жіночих біблійних образів у поезії Віри Вовк. Філологія та лінгвістика у сучасному світі: тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції 28-29 серпня 2020 р. Класичний приватний університет. Запоріжжя: КПУ, 2020. С.43 – 47.
136. Лъохарт Д.О. Мистецтво-як-sacrum у поетичній творчості Віри Вовк. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія.* Одеса, 2022. №57. С. 161–166.
137. Лъохарт Д. О. Молитовний дискурс поезії Віри Вовк. *International research and practice conference „Modern philology: relevant issues and prospects of research”* : Conference proceedings, October 20-21, 2017. С. 46-48.
138. Лъохарт Д. Образ Богородиці в художньо-мітологічній системі Віри Вовк. *Spheres of Culture.* Lublin : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Sklovska University in Lublin. Volume XVIII. 2019. P. 124–130.
139. Лъохарт Д.О. Сакральний макро- та мікрокосмос поетичного світу Віри Вовк. *Закарпатські філологічні студії.* Ужгород, 2022. Вип.24. Т.1. С.200–208.
140. Лъохарт Д. О. Своєрідність жанру молитви в поезії Віри Вовк. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер: Філологія.* Одеса, 2017. №26. Том 1. С. 45–49.
141. Лъохарт Д. Своєрідність трансформації біблійних образів у поезії Віри Вовк. *Південний архів. Філологічні науки.* Херсон, 2017. Вип. 71. С. 34–39.
142. Лъохарт Д. О. Синтез язичницького і християнського світів у поезії Віри Вовк. *Михайло Івасюк – письменник, учений, педагог, громадянин (до 100-річчя від дня народження)* / за ред. В. Антофійчука. Чернівці. 2017. С. 144 – 157.
143. Малецька А. Молитва в поезії Василя Стуса. *Українська література в загальноосвітній школі* : науково-методичний журнал / Ін-т пед. НАПН України. Київ, 2011. № 9. С. 13 – 17.
144. Мень О. Проповіді на церковний рік. [пер. з рос. М. Лемик]. Львів : Свічадо, 2014. 239 с.
145. Мень А. Символ. Мень А. Библиологический словарь. В 3 т. Москва, 2002. Т. 3. С. 106 – 108.

146. Мень А. Таинство, Слово и Образ. Православное богослужение. Москва, 2001. 285 с.
147. Митрополит Іларіон. *Етимологічно-семантичний словник української мови*. Т. IV. Вінніпег : Волинь, 1995. 557 с.
148. Митрополит Іларіон. Фортеця православія на Волині. Свята Почаївська Лавра : церков.-іст. Монографія. Вінніпег : Ін-т дослідів Волині, 1961.
149. Мільтон Д. Утрачений рай : поема / З англ. пер. О. Жомнір. Київ : Видавництво Жупанського, 2020. 360 с.
150. Мелорі Т. Смерть Артура / Пер. із середньоангл. М. Стріхи. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан. 800 с.
151. Мних Р. Категорія символу та проблеми художньої комунікації. *Категорія символу та проблеми художньої комунікації* : Зб. наук. праць / за ред. Р. Мниха та Н. Лисенко. Дрогобич : Коло, 2004. С. 5 – 19.
152. Моренець В. Нью-Йоркська група : інтродукція до нових полемік на давні теми. В. Моренець. *Оксиморон. Літературознавчі статті, долідження, есеї*. Київ, 2010. С. 64 – 91.
153. Музичка І. Свята Богородиця – Покровителька України. *Народна творчість та етнографія*. 2000. № 4. С. 10 – 24.
154. Набитович І. Біблійні стилізації як стилетворчий засіб в українській прозі ХХ віку. *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича. Lublin : Ingvarr, 2008. С. 637 – 660.
155. Набитович І. Дискурс мистецтва-як-*sacrum* у романі Германа Гессе “Степовий вовк”. *Studia Methodologica*. Тернопіль, 2011. Вип. 31. С. 171 – 177.
156. Набитович І. Проблеми досліджень *sacrum*'у в українській літературі. *Біблія і культура* / За ред. А. Нямцу. Вип. 1. Чернівці : Рута, 2000. С. 71 – 74.
157. Набитович І. Сага мистецької родини: Александер Фредро, Софія Шептицька, митрополит Андрей Шептицький. Київ : Дух і Літера, 2022. 792 с.
158. Набитович І. Українські проєкції мотивів єгипетської та вавилонської неволі у драмах Лесі Українки. *Roczniki Humanistyczne KUL. Seria Słowianoznawstwo*. Т. 66, z. 7. Lublin, 2018. S. 33 – 53.

159. Набитович І. Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) : [монографія]. Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. 598 с.
160. Науменко Н. Етнознакова концептосфера у поезії Віри Вовк. *Літературознавчі студії*. Київський нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Вип. 40 (2). Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. С. 84 – 97.
161. Науменко Н. Мандала як модель поетичної світобудови Віри Вовк. *Актуальні проблеми слов'янської філології*: Міжвуз. зб. наук. статей / відп. ред. В. Зарва. Ніжин, 2008. Вип. XVII: Лінгвістика і літературознавство. С. 427 – 435.
162. Нікула М. Мова в поезії Нью-Йоркської групи. *Слово і Час*. 1995. № 2. С. 42 – 48.
163. Нямцу А. Літературні архетипи у світовому літературному контексті. *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича. Люблін : Ingvarr, 2008. С. 49 – 60.
164. Овчаренко М. Авторка, що має Великого Союзника. *Овід*. Чикаго, 1957. № 5. С. 9 – 12.
165. Ожарівська С. Алегорична метаобразність поезії Віри Вовк [Електронний ресурс] *Синопис: текст, контекст, media*. 2016. № 2. Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/196/0>
166. Ожарівська С. Архетип і символ у поезії Віри Вовк [Електронний ресурс]. *Синопис: текст, контекст, media*. 2015. № 3. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2015_3_10
167. Ожарівська С. Образ Богородиці в поезії Віри Вовк. [Електронний ресурс]. *Матеріали інтернет-конференції «Соціум. Наука. Культура»*. Рубрика : «Філологічні науки». Режим доступу: <http://intkonf.org/ozharivska-sp-obraz-borogoditsi-v-poeziyi-viri-vovk/>
168. Онишкевич Л. Віра Вовк. Триптих до циліндрових картин Юрія Соловія. *Сучасність*. Нью-Йорк, 1984. № 7-8. С. 241 – 243.

169. Остапчук Т. Просторово-часові орієнтири в збірці поезії Віри Вовк «Жіночі маски». *Наукові праці ЧДУ ім. Петра Могили*. Серія : Мовно-культурна політика. Т. 40. С. 149 – 152.
170. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
171. Петров В. Християнство і сучасність. *Петров В. Розвідки*. Т. 3. Київ : Темпора, 2013. С. 1606 – 1613.
172. Поети Нью-Йоркської групи: Антологія / Упоряд. О. Астаф'єва, А. Дністрового. Харків : Веста; Ранок, 2003. 288 с.
173. Покальчук Ю. Різні світи Віри Вовк. *Всесвіт*. 1990. № 2. С. 148 – 150.
174. Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ, ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
175. Прийдіте поклонімся: молитовник. 5-те вид., випр. Львів : Свічадо, 2007. 988 с.
176. Ревакович М. Кризь іншу призму (Про феномен і поезію Нью-Йоркської групи). *Півстоліття напівтиші. Антологія поезії Нью-Йоркської групи*. Київ : Факт, 2005. С. 17 – 40.
177. Релігія в житті українського народу. Збірник матеріалів Наукової конференції у Рокка ді Папа (18 – 20 жовтня 1963) / За ред. В. Янева. Мюнхен-Рим-Париж, 1966. 217 с.
178. Розумний Я. Між надземним і земним тяжінням (Релігійні теми й мотиви в українській поезії двадцятого століття). *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича. Lublin : Ingvarr, 2008. С. 275 – 294.
179. Рудницький Л. Вияви релігійності в українській советській літературі: 1953 – 1988. Спроба аналізу. *Збірник праць Ювілейного Конгресу у 1000-ліття хрищення Руси-України*. Мюнхен, 1988 – 1989. С. 823 – 846.
180. Рубчак Б. Віра Вовк. *Координати. Антологія*. Т. 1. Нью-Йорк, 1969. С. 309 – 311.
181. Рубчак Б. Меандрами Віри Вовк. *Сучасність*. Нью-Йорк, 1981. № 1. С. 32 – 49.

182. Рубчак Б. Поезія погідного патосу [Віра Вовк. Елегії. Мюнхен: Українське видавництво, 1956, 27+5 с. *Українська літературна газета*. 1957. № 2. С. 5.
183. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей. Панорама новітньої науки / З фр. перекл. В. Шовкун. Київ : Основи, 1998. 669 с.
184. Салига Т. Молимося, Боже єдиний. *Слово Благовісту. Антологія української релігійної поезії*. Львів : Світ, 1999. С.7 – 40.
185. Салига Т. Молитва Євгена Маланюка до Миколи Зерова : (під світлом одного твору). *Літературна Україна*. 2012. № 6 (9 лютого). С. 6 – 7.
186. Салига Т. Слово благовісту. Салига Т. *Імператив: Літературознавчі статті, критика, публіцистика*. Львів : Світ, 1997. 350 с.
187. Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії; пер. з англ. О. Махничева. Львів : Ініціатива, 2003. 288 с.
188. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція. *Науковий Збірник Українського Вільного Університету*. Серія : “Наукові збірники”. Том 15. Мюнхен, 1992. С. 119 – 132.
189. Семашук Н. Літературознавчі імплікації категорій сакрального та профанного. *Вісник Житомирського педагогічного університету ім. І. Франка*. Житомир, 2006. № 26. С. 126 – 128.
190. Семенюк Л. Молитовний дискурс поезії Тараса Шевченка. *Волинь філологічна : текст і контекст*. 2014. Вип. 18. С. 87 – 101.
191. Семченко К. Іманентне єднання ліричного героя з абсолютним у молитві (жанр молитви у творчості «Празької школи»). *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія : Філологія. Літературознавство. 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 69 – 73.
192. С. Г. [Гординський Святослав]. Віра Вовк. Зоря провідна... *Київ (Філядельфія)*. 1956. Ч. 3. С. 144.
193. Словник біблійного богослов'я / За ред. К. Леон-Дюфруа. Львів : Місіонер. 1996. 934 с.

194. Словник української мови: в 11 т. Київ : Наук. думка, 1970 – 1980. Т. 4. 840 с.
195. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. 832 с.
196. Смольницька О. Архетип Божественної Дитини в прозі Віри Вовк. *Україна у світовій історії*. Київ, 2014. № 1. С. 215 – 226.
197. Смольницька О. Архетипна основа роману Віри Вовк «Останній князь Звонимир». *Слово і Час*. 2011. № 9. С. 82 – 90.
198. Смольницька О. Віра Вовк як представниця сучасного українського магічного реалізму. *Українознавство* : науковий журнал. Київ, 2013. № 2 (47). С. 16 – 19.
199. Смольницька О. Неоміфологічне підгрунття релігійного дуалізму (на матеріалі поезії Тараса Шевченка і Віри Вовк). *Українознавство* : науковий журнал. Київ, 2015. № 2 (55). С. 120 – 129.
200. Смольницька О. Міфологеми у поезії Тараса Шевченка і Віри Вовк : до витоків проблем. *Українознавство* : науковий журнал. Київ, 2015. № 3 (56). С. 161 – 170.
201. Смольницька О. Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк : компаративний аналіз українського та латиноамериканського магічного реалізму. *Spheres of Culture* / Ed. I. Nabytovych. Vol. VIII. Lublin, 2014. S. 252 – 258.
202. Смольницька О. Поезія і релігія : інтермедіальність творчості Віри Вовк. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Сер. : Філологічні науки. 2016. Вип. 10. С. 229 – 238.
203. Смольницька О. Релігійна символіка в поезії Віри Вовк : проблема ієротопії. *Теоретична і дидактична філологія*. Серія: Філологія (літературознавство, мовознавство). 2016. Вип. 23. С. 138 – 148.
204. Смольницька О. Сакральні міфологеми в поезії Віри Вовк (на матеріалі «Ораторії хвали») : проблема відтворюваності в стилі. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 45. С. 216 – 226.

205. Смольницька О. «Тотем скальних соколів» Віри Вовк як приклад українського магічного реалізму. *Слово і Час*. 2010. № 12. С. 105 – 109.
206. Степаненко О. Магічний коловорот буття. *Слово і Час*. 2001. № 6. С. 85 – 89.
207. Стех М. Р. Широка панорама малої прози. *Критика*. Січень-Лютий, 2011. Число 1-2 (159-160). С. 29 – 34.
208. Стус В. Твори. В. Стус. *Твори: У 4 т., 6 кн.* Львів : Просвіта, 1995. Т. 2. Час творчості. 429 с.
209. Сулима В. Біблія і українська література: [навч. посіб.]. Київ : Освіта, 1998. 399 с.
210. Сулима Віра. Вивчення Біблії в курсі української літератури. *Jews and Slavs*. Vol. 5: Jews and Ukrainians / Ed. by: W. Moskovich, S. Schwarzband, Z. Davydov, A. Alekseev, L. Finberg, Jerusalem : Hebrew University, 1996. P. 57 – 64.
211. Тарнавська М. Молитва при чужих вівтарях / М. Тарнавська. *Тарнавська. М. Ключі до царства*. Київ : Гелікон, 2001. С. 235 – 241.
212. Тарнавська М. Поет-модерніст шукає читача. *Нові Дні*. 1984. Число 6. С. 19 – 21.
213. Тарнавський Ю. Акварій у морі (Про минуле і сучасне Нью-Йоркської групи). *Нью-Йоркська група: Антологія поезії, прози та есеїстики* / Упор. М. Ревакович і В. Габор. Львів : Піраміда, 2012. С. 95 – 111.
214. Тарнашинська Л. Чаша Грааля Віри Вовк : [передмова]. *Ю. Григорчук. Проза Віри Вовк: виміри сакрального*. Брустурів : Дискурсус, 2016. С. 8 – 14.
215. Тейлор Ч. Секулярна доба / Пер. з англ. О. Панича. Київ : Дух і Літера, 2013. 664 с.
216. Ткаченко А. Символ хреста і спроба структурування літературознавчих категорій. *Біблія і культура* / За ред. А. Нямцу. Вип. 1. Чернівці : Рута, 2000. С. 127 – 129.
217. Ткаченко О. «Отче наш» в українській традиції. *Слово і час*. 2005. № 1. С. 14 – 27.

218. Ткаченко Т. Фемінний дискурс другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2007. 18 с.
219. Тупик О. Язичницькі традиції в духовній культурі українців. Київ : Основи, 2002. 345 с.
220. о Федорів Ю. Обряди української Церкви. Історичний розвиток і пояснення. Рим-Торонто, 1970. 282 с. (Праці укр. богословського наук. товариства. Том ХVІІІ.)
221. о Федорів Ю. Пояснення церковних богослужень і Святих Тайн. Торонто, 1976. 160 с.
222. Фізер І. Віра Вовк. *Поза традиції. Антологія української модерної поезії в діяспорі*. Київ-Торонто-Едмонтон-Оттава 1993. С. 127 – 129.
223. Фрай Н. *Великий код : Біблія і література*; пер. з англ. І. Старовойт. Львів : Літопис, 2010. 362 с.
224. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Франко І. Збір. творів : у 50 т.* Київ : Наук. думка, 1979, Т. 31. С. 45 – 119
225. Хороб С. «Молитва» в українській релігійній поезії. *Хороб С. Слово-образ-форма: у пошуках художності: [літературознавчі статті і дослідження]*. Івано-Франківськ : Плай, 2000. С. 95 – 99.
226. Хороб С. Українська модерна релігійна драма: трансформація містерійних форм. *Sacrum і Біблія в українській літературі / За ред. І. Набитовича.* Lublin : Ingvarr, 2008. С. 503 – 520.
227. Чирук З. Міфопоетична модель художнього світу в поезії Віри Вовк. *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2015. Вип. 18-20. С. 409 – 416.
228. Чотарі В. Проблема генологічної диференціації та термінологічного окреслення параметрів жанрового діапазону духовної поезії (на матеріалі творів поетів Західної України). *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : збірник наукових праць.* [Ред. Давидюк В.] Вип. ХVІІ. Рівне : РДГУ, 2007. С. 67 – 75.
229. Шевченко Т. Збір. творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 1 : Поезія 1837 – 1847.

230. Шевчук В. Проза Віри Вовк : [передмова]. Вовк В. *Проза*. Київ : Родовід, 2001. С. 5 – 24.
231. Шептицький Андрей, митрополит Галицький. Мої спомини про предмет музейних збірок. *Двадцятьп'ятьліття Національного Музею у Львові*. Львів, 1930. С. 1 – 3.
232. Штибель Ю. Словесні образи-символи в біблійному тексті. *Проблеми гуманітарних наук*. 2014. Вип. 34. С. 167 – 176.
233. Шухевич В. Гуцульщина : у 5 ч. Харків, 2018. 1218 с.
234. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. Мюнхен : Видавництво Українського Вільного Університету, 1996. 205 с.
235. Voitani P. *The Bible and Its Rewritings*. Oxford : Oxford University Press, 1999. 231 p.
236. Bourdeauw M. *Ukraine and the World. A Christian View. Millenium of Christinity in Ukraine : A Symposium*. Ottawa : S. Paul University, 1987. P. 154 – 162.
237. Clinton B. *In Search of the Sacred*. London-New York : Cassell, 1996. 218 p.
238. Ferretter L. *Towards a Christian Literary Theory*. Palgrave Macmillan, 2003. 221 p.
239. Grogan G. *Psalms*. Grand Rapids : Eedermans, 2008. 490 p.
240. Hartshorne Ch. Some Theological Mistakes and Their Effects on Modern Literature. *The Journal of Speculative Philosophy*. 1987. Vol. 1. No 1. P. 55 – 72.
241. Hoffman Frederick J. The Imagination's New Beginning. *Theology and Modern Literature*. Notre Dame-London : University of Notre Dame Press, 1967. 105 p.
242. Jasińska-Wojtkowska Maria. *Horyzonty literackigo sacrum*. Lublin : Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2003. 498 s.
243. Karabowicz T. Motywy sakralne w poezji «Grupy Nowojorskiej». *Sacrum i Біблія в українській літературі* / [за ред. І. Набитовича]. Lublin : Ingvarr, 2008. С. 295 – 305.

244. Karabowicz, Tadeusz. *Scalanie rozbitego świata. Tożsamość literacka ukraińskich poetów emigracyjnych «Grupy Nowojorskiej»* : [monografia]. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2008. 299 s.
245. Kottmeier E. Wira Wowk. *Weinstock der Wiedergeburt: moderne ukrainische Lyrik* / [Ausgewählt, übertragen und herausgegeben von Elisabeth Kottmeier]. Mannheim : Kessler Verlag, 1957. S. 105 – 106.
246. MacCormac E. R. *Metaphor and myth in science and religion*. Durham (North Carolina) : Duke University Press, 1976. 167 p.
247. *Modlitwa w językach i tekstach artystycznych* / Pod red. A. Różyło. Sandomierz : WSHP, 2007. 399 s.
248. Richardson A. *History Sacred and Profane*. Philadelphia : The Westminster Press, 1964. 328 p.
249. Wilder A. N. *Theology and Modern Literature*. Cambridge : Harvard University Press, 1958. 145 p.
250. Wilson B. R. *The Return of the Sacred*. *Journal of the Scientific Study of Religion*. 1979. Vol. 3. No 4. P. 259 – 276.
251. *Z głębokości...* Antologia polskiej modlitwy poetyckiej. Warszawa : PAX, 1966. 1136 s.