

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

На правах рукопису

НАУМОВА ОЛЕНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 82.09 (477) Домонтович

ІГРОВИЙ ЧИННИК РОМАНІСТИКИ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
філологічних наук

Науковий керівник:
Борзенко Олександр Іванович,
доктор філологічних наук
професор

Харків – 2013

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. РОМАНИ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА: ДОСВІД НАУКОВО-КРИТИЧНОГО ВИВЧЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	7
1.1 Ігрова специфіка романістики В. Петрова-Домонтовича в осмисленні критиків та літературознавців	7
1.2 Теорія гри у філософії та літературознавстві	21
1.3 Модернізм та його ігрова специфіка	28
Висновки до розділу 1	37
РОЗДІЛ 2. ПИСЬМЕННИК І ЕПОХА: ІГРОВИЙ АСПЕКТ	40
2.1 Ігрові тенденції в українському культурному і літературному житті 20-х – 40-х років ХХ ст.	40
2.2 Ігрова ситуація українського інтелігента 20-х – 40-х рр.: екзистенційний аспект	61
Висновки до розділу 2	71
РОЗДІЛ 3. ІГРОВІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНАХ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА	73
3.1 Ігрова специфіка пародійності в романі «Дівчина з ведмедиком»	73
3.2 Лабіринт як основа художньої організації роману «Доктор Серафікус»	99
3.3 Ігрова своєрідність «Аліни і Костомарова» та «Романів Куліша»	124
3.4 Маска в ігровому просторі роману «Без ґрунту»	149
Висновки до розділу 3	178
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	186

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Романістика В. Петрова-Домонтовича займає одне з центральних місць у літературному процесі 20-х років ХХ ст. Актуальність дослідження творчої спадщини письменника зумовлена поглибленим осмисленням закономірностей літературного процесу 20-х років ХХ ст. і докладним вивченням творчості самого В. Петрова-Домонтовича. Останнім часом спадщина прозаїка всебічно розглядається українськими науковцями. Проте існує ще багато недосліджених аспектів і в творчості письменника, і в соціокультурному просторі 20-х – 40-х років. Зокрема, поза увагою науковців залишилися ігрові тенденції доби та їх відображення у романах В. Петрова-Домонтовича. Ігрові аспекти були проаналізовані лише побіжно у працях Ю. Шереха, С. Павличко, В. Агеєвої та інших науковців. Актуальність теми визначається відсутністю комплексного дослідження творчості письменника з точки зору ігрової проблематики.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та пов'язана з основним напрямком її роботи щодо проблеми «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури XVIII – XXI століть». Тема й план-проспект дисертації схвалені на засіданні Бюро науково-координаційної ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 6 від 7 грудня 2010 року).

Мета дослідження – розкрити своєрідність вираження ігрового чинника у романістиці В. Петрова-Домонтовича.

Відповідно до мети в дисертації передбачається розв'язати такі **завдання:**

- дослідити зв'язок ігрових інтенцій письменника з філософсько-естетичними пошуками модернізму;
- проаналізувати ігрові тенденції в українському культурному і літературному житті 20-х – 40-х років XX ст.;
- схарактеризувати ігровий складник в екзистенційній позиції В. Петрова-Домонтовича;
- розкрити ігрові особливості пародійних прийомів у романі «Дівчина з ведмедиком»;
- виявити ігрову специфіку організації роману «Доктор Серафікус»;
- охарактеризувати основні ігрові прийоми трансформації біографічного матеріалу у романах «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша»;
- визначити місце, роль і значення феномена гри у романі «Без ґрунту».

Об'єкт дослідження – романи В. Петрова-Домонтовича у їх зв'язках із культурним та літературним життям 20-х – 40-х рр. XX ст.

Предметом дослідження є ігровий чинник романістики В. Петрова-Домонтовича.

Методи дослідження. Теоретико-методологічну основу роботи склали праці вітчизняних та зарубіжних учених, присвячені вивченню поняття «гра» (Й. Гейзінга, М. Бахтін, Р. Барт, Ю. Лотман, В. Халізов та ін.), вивченню особливостей явища «модернізм» (С. Павличко, В. Агєєва, Т. Гундорова, Е. Яковлев та ін.). Об'єкт дослідження зумовив звернення до робіт, присвячених вивченню теорії пародії (А. Морозов, М. Поляков та ін.), маски (В. Іванов, Л. Софронова, С. Сєроштан та ін.), особливостей формалізму (А. Ханзен-Льове, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський та ін.), до праць, у яких аналізується романістика В. Петрова-Домонтовича (Ю. Шерех, С. Павличко, В. Агєєва, Т. Белімова, О. Боярчук, І. Куриленко та ін.).

Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань застосовано такі методи: культурно-історичний, структурно-семіотичний, біографічний, порівняльно-типологічний.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в запропонованій роботі:

- здійснено спробу визначити роль гри в творчості В. Петрова-Домонтовича;
- уточнено погляд на ігрову природу модернізму;
- окреслено роль ігрового складника в екзистенційній позиції письменника;
- осмислено своєрідність пародійності як головного чинника творення ігрового простору у романі «Дівчина з ведмедиком»;
- розкрито лабіринтну структуру організації роману «Доктор Серафікус»;
- визначено роль ігрових прийомів трансформації біографічного матеріалу у романах «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша»;
- проаналізовано роман «Без ґрунту» з огляду на ігрові чинники.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення творчості В. Петрова-Домонтовича, у вузівських курсах історії української літератури першої половини XX ст., а також при розробці спецкурсів та спецсемінарів, присвячених проблемам української прози 20-х – 40-х рр. XX ст.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та наукових конференціях у формі доповідей і повідомлень: Міжнародній науковій конференції «Що водить сонце й зорні стелі»: поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 20–21 вересня 2012 р.); Всеукраїнській конференції «Харківський період» 20-х – 30-х років XX ст. в історії української літератури: ідеї, стилі, жанри» (Харків, 4–5 жовтня 2011 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Українська література в контексті світової: теоретичний,

історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, 19–20 квітня 2012 р.); Всеукраїнських наукових читаннях, присвячених творчості Миколи Хвильового (Харків, 12–13 травня 2013 р.).

Публікації. Результати дослідження викладено в п'яти статтях, опублікованих у фахових виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Структура дисертації обумовлена метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 185 сторінок основного тексту та 19 сторінок списку використаних джерел (223 позиції).

РОЗДІЛ 1

РОМАНИ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА: ДОСВІД НАУКОВО-КРИТИЧНОГО ВИВЧЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Ігрова специфіка романістики В. Петрова-Домонтовича в осмисленні критиків та літературознавців

Досвід науково-критичних студій показує, що до романістики В. Петрова-Домонтовича зверталось чимало критиків та літературознавців. Уже в рецензіях 20-х рр. ХХ ст. було звернено увагу на ігрові мотиви в творчості письменника: прийоми маски, маріонетковість персонажів тощо. Зокрема, позитивно оцінюючи роман «Аліна і Костомаров», В. Державин зазначив, що «виклад книжки дещо неприємно вражає своєрідним сполученням парадоксів та досить банальних загальників» [46, с. 49]. Він зробив цікаві зауваження щодо стилю: підкреслив схильність письменника до парадоксів, антитез, словесної гри.

На ігровий характер творчості В. Домонтовича звернув увагу Г. Майфет у рецензії на роман «Дівчина з ведмедиком». Критик висловив думку, що назва твору має метафоричний сенс, який розкривається в одному з фрагментів: «Ця сцена перейнята паралелізмом, що з'єднує знаком імажинативної рівності волохатого ведмедика й серце героя; образ розгорнуто в дальшу ланку: ведмедика замкнено на полицку – герой напруженням волі примушує себе заспокоїтися» [100, с. 239]. Г. Майфет дійшов висновку, що фундамент твору складають антитетичні взаємини поміж різними компонентами роману і різноманітні контрасти. Так, принцип антитези «розподіляє персонажів на два протилежні, часом ворожі табори» [100, с. 239]. Критик також виділив осіб, які органічно не зв'язані із сюжетом і потрібні тільки механічно-зовнішньо. До них належить «парадоксальний резонер» Гриб («роля його – роля луни до Зініних поглядів» [100, с. 240]), співробітник

центрального персонажа Панас Григорович («він повинен тільки подавати репліки, щоб тиради героя бодай трохи нагадували діалога» [100, с. 240]), відпускник-червоноармієць Кузьменко. Г. Майфет підкреслив механічність і маріонетковість цих персонажів. На його думку, вони в романі відіграють лише «ролю макета, лаштунків та не більше» [100, с. 240].

Є. Старинкевич охарактеризувала роман «Дівчина з ведмедиком» як твір, що «не має нічого спільного з ідеологічною установкою пролетаріату», оскільки світ, показаний у романі – «не той світ, у якому ми живемо» [178, с. 105]. Провідною рисою образу Зини у рецензії названо «пошук якоїсь «істини» поза життям» [178, с. 107], тобто прагнення відмежуватися від реальності, створюючи свій власний світ «неправдоподібних істин»: «Екстравагантне поєднання дитячої наївності, дерзості, глибокого надриву і небажання йти битими «пристойними» шляхами» [178, с. 106].

Рецензія М. Кодацького на «Аліну і Костомарова», попри ідеологічну заангажованість, містить цікаві спостереження з приводу змісту роману. Аналізуючи текст твору, автор статті підкреслив певну зацикленість письменника на психологічному аналізі особистих взаємин М. Костомарова з Аліною Крагельською: «Костомарова «як людину» ми бачимо лише в світлі його взаємин з Аліною, її родиною та його матір'ю й майже нічого не знаємо за його «як людину» в світлі взаємин його з приятелями, студентством» тощо [75, с. 229]. Критик помітив парадоксальність образу М. Костомарова: спочатку В. Петров характеризує свого персонажа як невротика, схильного до хвилювань, наглого крику, нападів скаженості, потім – як людину розсудливу і дисципліновану; в одному місці В. Петров пише, що причиною хворобливого стану є зацікавлення німецькими романтиками, в іншому – звинувачує напружену наукову працю. М. Кодацький звернув увагу на те, що романіста цікавить подвійність життя і вдачі М. Костомарова, його здатність грати різні ролі відповідно до обставин, змінюватися під чийось впливом, говорити не свої слова і запозичувати чужі думки [75, с. 231].

Ю. Циганенко зосередився на розгляді центральних персонажів «Дівчини з ведмедиком», оскільки, на його думку, «характерні риси роману найбільше виявляються з аналізу головних постатей» [201, с. 19]. Характеризуючи філософію неґації Зини, автор статті звернув увагу на ігрове сприйняття дійсності молодшою донькою інженера Тихменєва, яке виявляється і в поведінці дівчинки, і в навчанні, і в коханні. Ю. Циганенко помітив, що «на лекціях Зіна дедалі більше пустує й вони обертаються в потік бешкету учениці, що не цікавиться по суті науками» [201, с. 19], вона ставить запитання, що «не мають ніякого відношення до навчання й Іполіт Миколайович часто попадає в незручне становище» [201, с. 18]. Ставлення Зини до Варецького Ю. Циганенко назвав «любовною грою», яка складається з низки «трюків»: несподівані запитання, фотографія без убрання, випадок з двірником тощо. Критик звернув увагу на прагнення Зини «заперечити усталені норми і звичаї поведінки», а отже, створити інший світ – світ неправдоподібних істин [201, с. 20].

Ф. Якубовський, даючи характеристику роману «Дівчина з ведмедиком» як «книжці кепській», що не має навіть українських персонажів («всі головні герої, очевидно, руські інтелігенти» [222, с. 189]), не кажучи вже про «класове завдання», все ж зробив слушні зауваження щодо ігрової специфіки твору. Так, критик, характеризуючи Зину Тихменєву, назвав її «химерним, чудним, примхливим створінням, спроможним чинити безліч несподіваних вчинків» [222, с. 189]. Також Ф. Якубовський звернув увагу на сухість, штучність, сконструйованість роману В. Домонтовича.

Таким чином, рецензії 20-х років містили чимало цікавих зауважень щодо змісту і форми романів В. Домонтовича. Уже в перших статтях були розглянуті деякі ігрові елементи. Дослідники помітили маріонетковість персонажів, звернули увагу на штучність, сконструйованість романів.

Подальше вивчення творчої спадщини В. Петрова-Домонтовича тривало у 40-х рр. XX ст. в еміграційному середовищі. Найбільш цікавими у плані спостережень є, на наш погляд, роботи Ю. Корибута та Ю. Шереха.

Ю. Корибут (І. Костецький), характеризуючи центрального персонажа роману «Доктор Серафікус», підкреслив, що Комаха не є типовим образом: «Комаха – це щось більше за тип, тобто – що він є неповторний образ, образ винятку, про це свідчить уся сукупність авторських засобів, яка узагальненням і одночасною конкретизацією, розгорнутим образом і нагнітанням ритму виводить героя з меж типізації у сферу несподіваної одноразовості» [78, с. 169]. Критик відзначив неповторність, навіть гротесковість образу Серафікуса: «Відштовхуючись від так званого реалізму, автор доходить до гротеску, тобто до <...> такого сполучення барв і ліній, де нище зростається із звисоченим, а смішне з трагічним, де діють закономірності вищого порядку, ніж ті, що діють в освячених хрестоматіями літературних жанрах» [76, с. 169]. Ю. Корибут звернув увагу на те, що в романі панує атмосфера казки. На його думку, це абсолютно закономірне явище тоді, коли автор хоче відтворити людську природу, адже «природа людини полягає в тому, щоб заперечити природу і створити казку» [76, с. 170].

Аналізуючи творчість В. Домонтовича, Ю. Шерех наголосив на потребі подвійного прочитання текстів. На думку дослідника, романи В. Домонтовича написані, перш за все, для читача, але водночас вони «ховають в собі більше, ніж видно на поверхні» [208, с. 79]. Ю. Шерех зазначив, що кожен роман В. Домонтовича захоплює нагнітанням настрою, інтелігентною пікантністю, несподіваністю думки або фрази, проте під зовнішніми перипетіями сюжету відчувається літературне експериментування і гострі інтелектуальні проблеми. Дослідник підкреслив, що саме за таким принципом будується «Дівчина з ведмедиком»: на перший погляд, це пародія на радянський роман «реконструктивного» типу і бульварно-кримінальні романи 20-х років. Але насправді через такий іронічний сюжет В. Домонтович прагнув розкрити серйозні ідеї «ірраціональної безвідповідальності, безвідповідальної ірраціональності, неосудної несамоовитості людської поведінки» [208, с. 82].

Також Ю. Шерех звернув увагу на ігровий характер «Доктора Серафікуса». На думку дослідника, на всіх рівнях твору виявляється

«майстерна гра, яку автор провадить з читачем, як кіт з мишею» [206, с. 365]. Найперше це стосується жанру твору. На перший погляд, твір написаний як анекдота про ученого-дивака, який за своїм фахом світу не бачить. Проте, на думку Ю. Шереха, під фавбулою анекдоту ховається есей: «Під назвою «Доктор Серафікус» не написано ні роман, ні повість. Читач думатиме, що він читає анекдотичну повість. Автор чесний: він не пише, що це повість. Він знає, що це для нього есей. Але він і не позначає, що це есей. Для чого розкривати карти? Тоді гра стає нецікавою» [206, с. 366].

Гра автора з читачем, на думку Ю. Шереха, виявляється і в побудові роману. З одного боку, композиція твору легка і проста, а з іншого – не прямолінійна. Дослідник помітив, що В. Домонтович «уміє раптом занурити читача в передісторію; перервати події для вставного епізоду; познайомити з персонажем після того, як той уже давно діє; розповідаючи про Вер і Корвина – в суті справи говорити про Комаху, – одне слово, він уміє бути логічним, нібито порушуючи логіку» [206, с. 360].

Ю. Шерех також звернув увагу на ігровий характер оповіді в романі, на велику кількість антитез, протилежностей, сентенцій-парадоксів, афоризмів-визначень. «Поки читач сміється з Комахи і Комашиного нековирного кохання, поки він смакує парадокси автора, бідолашний читач не помічає, що автор сміється... з читача», – зазначив дослідник [206, с. 363]. Гра, на думку Ю. Шереха, виявляється і в пластичності образу, і в викарбуваній легкості фрази, і в «удаваному зниженні до пересічного читача, без зниження по суті, в позірній ясності при цілковитій неясності» [206, с. 366].

Ю. Шерех підкреслив, що гру В. Домонтович припиняє лише тоді, коли доходить до ідеї, тут уже «за парадоксалістом видніється науковець» [206, с. 367].

Таким чином, роботи Ю. Корибута та Ю. Шереха містили чимало цікавих думок і значною мірою визначили шлях дослідження творчості письменника на наступні десятиліття.

Процес повернення та наукового осмислення художньої спадщини В. Петрова-Домонтовича, який розпочався в Україні на початку дев'яностих років минулого століття, спричинив появу в українському літературознавстві низки ґрунтовних розвідок (праці В. Агеєвої, О. Белімової, О. Боярчук, М. Гірняк, Ю. Загоруйко, С. Павличко та ін.).

Цікаві зауваження щодо ігрової специфіки творчості В. Домонтовича висловила С. Павличко. Дослідниця провела паралель між автором та його персонажами, відзначила, що В. Домонтович наділяв своїх героїв рисами характеру, притаманними йому самому, зашифровував себе у своїх романах: «Він загалом страшенно любив тему масок, гри, текстів-шифрів. <...> Роман був дзеркалом, у якому автор з інтересом роздивлявся себе самого, змінюючи маски» [124, с. 12]. С. Павличко також звернула увагу на велику кількість парадоксів, антитез та інших видів словесної гри в романах письменника: «Перенасичуючи свої романи парадоксами й карколомними інтелектуальними провокаціями, Домонтович не дбає про форму, про закони жанру, про красу стилю» [124, с. 16].

На ігрову специфіку творчості В. Петрова-Домонтовича звернула увагу В. Агеєва у низці статей, а особливо у монографії «Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича». У романі «Дівчина з ведмедиком», як влучно зазначила дослідниця, вступають у конфлікт дві епохи – патріархальна і постреволюційна, кожна з яких диктує свої правила гри. Центральний конфлікт будується на небажанні головної героїні – Зини Тихменєвої – жити за цими правилами. В. Агеєва підкреслила, що «Варецький і Зина, попри разючу ніби несхожість їхніх позицій і темпераментів, переживають трагічне розчарування, «випадають» зі своєї сучасності» [2, с. 146]. Дослідниця охарактеризувала Зину як людину форми, яка репрезентує в романі штучність, стильність, сміливість в озвучуванні найнесподіваніших запитань: «Якщо її мати й сестра знерухоміли в затхлій нафталінній атмосфері патріархальних спадків, якщо Варецький натомість непослідовний і боязкий, втрачаючи під ногами старий ґрунт і не вміючи

твердо стати на новому, то Зина всю свою небуденну енергію спрямовує на заперечення» [2, с. 153]. Фатальну роль у романі, на думку дослідниці, відіграла нездатність Іполіта Варецького, учителя математики та фізики, бути учителем життя для Зини, яка приходить до нього з благаанням навчити, що їй робити зі своєю тяжко вибореною свободою.

В. Агеєва звернула увагу на певну ілюзорність буття в романі «Дівчина з ведмедиком». Так, мріючи про Зину, Варецький їде до Москви, але за крок від здійснення мрії раптом розуміє штучну вигаданість свого бажання. Навіть материнська любов, зображена у романі, певною мірою позначена, як вважає дослідниця, штучністю, трафаретною маскарадністю: «За материнською турботою аналітик бачить не лише самозречення, але й егоїзм: бажання уникнути втомливих прикрих клопотів, якщо з донькою щось станеться...» [2, с. 150].

Досліджуючи роман В. Домонтовича, В. Агеєва також звернула увагу на іронічний підтекст твору. На її думку, письменник іронізує над соціалістичним реалізмом з його простими взаєминами, однозначними ситуаціями, плакатно простолінійними героями: «Модерніст Домонтович іронізує над цією однозначністю раціональних побудов і демонструє натомість складність, незбагненність людської психіки, індивідуальних стосунків і суспільно-історичних процесів» [2, с. 146]. Дослідниця підкреслила, що іронія в романі також досягається пародіюванням авторитетних літературних зразків: «Сцена в ресторані надто вже схожа на деякі епізоди прози Винниченка і – ширше – на штамповані масовою культурою ситуації декадансу як виродження й нівеляції цінностей. Повія та її оточення тут швидше пізнавані манекени...» [2, с. 161].

Роман «Доктор Серафікус», на думку В. Агеєвої, також ховає в собі модерністську іронію щодо схоластичної раціональності, звеличення розуму і його претензій на володіння остаточною істиною. Дослідниця говорить про центрального персонажа роману як про *homo ludens*, «людину, котра заперечує «природу» задля «культури» й реальність ради абстракції,

безпосередність задля штучності й щирість заради гри, ефектного афоризму чи жесту» [2, с. 163]. В. Агеєва наголосила, що всі герої романів В. Домонтовича репрезентують певну небанальну роль у театрі життя, у кожному з них підкреслено маргінальність: театральна штучність життєвої постави художника-конструктивіста Корвина чи авангардної акторки Вер Ельснер диктується самим фахом, мистецьким середовищем, а «Василь Хрисанфович просто нездатен опуститися до банальності у своїй досконалій серафічності» [2, с. 163]. На думку дослідниці, залишатися собою тут означає якраз бездоганно грати взятую на себе роль.

Образ професора Комахи, вважає В. Агеєва, довершено репрезентує стиль епохи: «Комасі ні в чому не закинеш ординарність і масовидність, його дивацтво (чи просто несхожість на інших?) стосується й імені, й зовнішності, і статі, й сексуальності, й манери поведінки, і ставлення до природи, й орієнтації та позиціонування себе в часопросторі, і професійних занять...» [2, с. 163–164]. Проаналізувавши образ закомплексованого самотнього інтелектуала-професора, знеможеного непідйомним тягарем приміткового знання, дослідниця дійшла висновку, що лише простір гри міг принести йому визволення. Проте доктор Серафікус так і не зміг його опанувати, оскільки сам по собі він «майже нездатен до гри, ні любовної («можливість лягти своєчасно й виспатись Серафікус цінував більше від розмови з вродливою жінкою»), ні творчої, мистецької («він нездібний був звільнитись од свого традиційно-приміткового існування»), ні навіть повсякденно-комунікативної («ніяковість, поєднана з відлюдькуватою нехиттю говорити, не сприяла тому, щоб із Серафікуса вийшов приємний співрозмовник»))» [2, с. 172–173]. Виняток, на думку В. Агеєвої, становить лише пристрасть Серафікуса до гри на фортепіано і відносини з маленькою Ірцею, з якою Комаха здатний дотримуватись ігрових правил комунікації.

Аналізуючи жіночі образи романів В. Домонтовича, В. Агеєва зазначила, що ігрове світосприйняття є характерним для Вер Ельснер: самореалізацією для неї стала можливість, яку давала модерна культура, – «можливість

зробити гру життям і життя грою, стерти межу між театральністю й побутом, між реальністю й мистецьким актом, власне, творити життя за законами мистецтва, а не змушувати мистецтво взоруватися на дійсність» [2, с. 206]. Вер наділена хистом виражати себе через гру, театральність; через її образ автор вводить у роман апологію маски, роздвоєності, ролі. На думку дослідниці, штучність, зробленість стосувалася не тільки внутрішнього світу, але й зовнішності Вер Ельснер: «Досконалість тіла досягалася спортом, вправами, цілеспрямованими зусиллями. Натомість природність, яку так цінувала реалістична доба, бачиться тут лише безликістю, неприналежністю до культури, безстилевістю» [2, с. 206].

Якщо доктор Серафікус так і не зміг опанувати мистецтво гри, то персонажеві роману «Без ґрунту», Ростиславу Михайловичу, на думку В. Агеєвої, гра допомогла стати «успішною людиною, особистістю, котра зуміла творчо зреалізуватися всупереч украй несприятливим обставинам» [2, с. 175]. Дослідниця зазначила, що Ростислав Михайлович значно вище цінує насолоду від гри (інтелектуальної, мовної, любовної, комунікативної), ніж службову досконалість, яка пригнічує професора Комаху. Гра приносить Ростиславу Михайловичу визволення: «Почуття вільності Ростислав Михайлович зреалізовує у своєму розумовому вагабондизмі, інтелектуальному волоцюжництві епохами й стилями, а водночас і в гедоністичному вмінні насолоджуватися кожною миттю, подарованою життям» [2, с. 175].

Досліджуючи творчість В. Петрова-Домонтовича, В. Агеєва звернула увагу на велику кількість різноманітних шифрів і масок у текстах творів. Схильність письменника до таких прийомів, на думку дослідниці, є невід'ємною частиною складної і вишуканої модерністської гри з читачем: «Смак до інтелектуальних ребусів, до зашифровування авторських інтенцій, інтерес до самого процесу виявлення / заховування підтекстів та інтертекстів був прикметною рисою індивідуального стилю цього письменника» [2, с. 224].

В. Агєєва виділила провідні мотиви, які спостерігаються і в художній творчості, і в белетристиці, і в есеїстиці, і в художніх біографіях, і в наукових розвідках В. Петрова-Домонтовича: це «мотиви двійництва, роздвоєної або втраченої ідентичності, вживання в іншу культуру чи історичну епоху» (так, мотив двійництва важливий для характеристики і Миколи Костомарова в «Аліні...», й Вацлава Ржевуського в «Ревусі», і персонажів цілковито фікційних текстів, як «Помста» чи «Приборканий гайдамака»); мотив «відкладеного кохання», «кохання до далекої»; «психологія «безґрунтовної» людини, індивіда, змушеного пристосовуватися до нової, цілковито іншої системи цінностей і моральних пріоритетів» [2, с. 226–227]. Важливою, на думку В. Агєєвої, є ще одна наскрізна тема В. Петрова-Домонтовича – людина поза своїм часом, замкнена в іншу епоху. Епоха примушує людину ховатися, не бути собою, особистість змушена грати за правилами епохи: «Людину, покликану бути Франциском Ассізьким, примушували носити заштопані дружиною шкарпетки й працювати в бюрі над складанням зведених статистичних таблиць» [2, с. 231].

Досліджуючи романізовані біографії В. Петрова-Домонтовича, В. Агєєва зазначила, що «у «Романах Куліша» та «Аліні» помітніше, ніж у романі «Доктор Серафікус», виявлені раціоналістичні, дослідницькі інтенції автора, тут у нього більше можливостей для інтелектуальної гри, для аналітичних побудов і розплутування ребусів та загадок» [2, с. 275]. В. Агєєва підкреслила, що у «Романах Куліша» спостерігаються такі провідні мотиви творчості В. Петрова-Домонтовича, як «кохання до далекої» та мотив двійництва. У цій романізованій біографії, на думку дослідниці, автор ніби перевертає перспективу традиційного літературознавчого дослідження: «В. Домонтович через аналіз особистого життя, яке зазвичай слугує лише допоміжним матеріалом для характеристики творчості, пробує дати психологічний портрет письменника й громадського діяча, стиль кохання, стиль інтимного листування співвіднести зі стильовими домінантами літератури романтизму» [2, с. 286]. Авторська гра стає помітною вже в назві твору, де

обігрується омонім «роман». В. Агеєва відзначила, що це «не просто підміна одного значення іншим, а швидше демонстрація їхньої взаємопов'язаності, бо Кулішеве епістолярне переважно кохання Віктор Петров трактує як наскрізь «літературне», не в останню чергу зумовлене певними риторичними приписами і загалом пов'язане з романтизмом як панівним стилем доби» [2, с. 276]. Дослідниця проаналізувала листи П. Куліша, у яких він постійно грав якусь роль, одягав на себе маску то Месії, то Дон Жуана. Так, у листах до Лесі Милорадовичівни спостерігається «романтичний прометеїзм», а в листах до Ганни Рентель – позитивізм і раціоналізм. Форма і спосіб вислову, на думку В. Агеєвої, значать у Кулішевих листах незрівнянно більше, ніж щирість і безпосередність. Дослідниця помітила, що всі Кулішеві кохання обертаються ілюзіями, парадоксами, навіть гротеском: «Він бо завжди був надто методичним і сухим, до жінки не вмів ставитися інакше, як до об'єкта спостережень і повчань, тож здебільшого – замість флірту він вивчає дівчину» [2, с. 277].

О. Боярчук значну увагу приділила аналізу віртуальної реальності, в якій існують персонажі романів В. Домонтовича. Так, Зина живе у світі неправдоподібних істин і гине, не знайшовши їх. Професор Комаха, на думку дослідниці, «живе в химерному просторі ілюзій, через що і сам подібний до фікції, відповідно не розуміє свого часу, оточуючих, схильний до роздвоєння особистості, хибних уявлень» [24]. Не є винятком і Куліш, герой белетризованої біографії «Романи Куліша», який заперечує дійсність і живе ілюзіями кохання. В уявленому «ніби» живе маленька Ірця. О. Боярчук відзначила, що ця віртуальна реальність є певним ігровим колом, у якому не діють закони повсякденного життя: «Всі твори В. Домонтовича можна визнати за зразок модерної, вишуканої, «мереживної» гри цитатами, алюзіями, недомовленістю, багатозначністю» [24]. Про звернення автора до ігрових принципів зображення дійсності, на думку О. Боярчук, свідчать захопливі перипетії сюжету, нагнітання настрою, несподіваність думки і фрази, маскування, лицедійство персонажів тощо.

О. Боярчук також розглянула любовний та інтелектуальний дискурси в романах «Дівчина з ведмедиком» та «Доктор Серафікус», осмислила специфіку авторського експерименту. Дослідниця зазначила, що любовний дискурс обох творів існує в певній ігровій реальності, істотними ознаками якої є елемент забави, розваги, інтриги, захопливий сюжет, напруга, формули «це тільки так», «це не по-справжньому», тема масок, двійників, мотив віртуального світу тощо.

Дослідниця також проаналізувала засіб парадоксу, завдяки якому здійснюється апробація теорій «неправдоподібних істин» («Дівчина з ведмедиком») і серафічного життя («Доктор Серафікус»). На її думку, парадокс у романах В. Домонтовича – це «інтелектуальна гра, яка стимулює погляд на речі, відмінний від звичайного, загальноприйнятого, провокує переглянути будь-які норми, правила, канони, моральні максими» [24].

На думку О. Боярчук, назва роману «Дівчина з ведмедиком» «прочитується як запрошення до гри й акумулятор розвитку любовної інтриги», адже «ведмедик – першопочатково річ, дитяча іграшка, згодом – серце закоханого Іполіта Миколайовича Варецького, засіб маніпулювань Зини» [24].

Аналізуючи роман «Доктор Серафікус», Н. Мариненко виділила як провідний «мотив неодолюваної природи, недозволеності шукати прояви духу й думку там, де насправді проявляється лише імітація життя, мертвенне, механічне уподібнення їй» [102]. Дослідниця підкреслила штучність, несправжність центрального персонажа, якого маленька Ірця називає Пупсом, а Тася – манекеном у капелюсі, дерев'яною маріонеткою: «Метафора ляльки, несправжньої людини або псевдолюдини поступово набуває потужнішого звучання, поглинаючи смисловий простір головного чоловічого персонажа» [102]. Досліджуючи жанрово-стильові особливості романів В. Петрова-Домонтовича, Н. Мариненко зробила висновок, що письменник часто поєднує в одному творі ознаки різних жанрових різновидів роману: «Результатом такої компіляції стала поява оригінального авторського тексту

«з подвійним дном» [102]. Дослідниця звернула увагу на ігрові мотиви в романах «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус». Так, у романі «Дівчина з ведмедиком» письменник широко використовує іронію, яка виявляється вже у виборі центрального персонажа – шістнадцятирічна дівчинка Зина із забезпеченої родини радянського урядовця. Ігрові мотиви у творі, на думку Н. Мариненко, підсилюють іронічне ставлення В. Петрова-Домонтовича до героїні. Дослідниця зазначила, що назва твору – «Дівчина з ведмедиком» – сама по собі, безвідносно до тексту, «викликає стійкі конотації дитячої», а «у самому тексті образ ведмедика стає символом-алегорією Іполіта Варецького» [102].

Т. Белімова розглянула романи В. Домонтовича як текстові одиниці, зокрема, через розгляд таких складових, як текст, твір, контекст, інтертекст та метатекст. Дослідниця проаналізувала заголовки творів, розкрила пряме значення слів, які входять до складу назв та авторський і символічний підтекст. Вона звернула увагу на «ігровий характер назви роману «Дівчина з ведмедиком» [12, с. 6]. На її думку, «підкреслена назвою підлітковість, підсилена зверненням до процесу гри, жодною мірою не вказує на належність його до дитячої чи юнацької літератури, а є елементом заплутування, збивання, подвійною проекцією» [12, с. 6]. Символічний підтекст назви роману, на думку Т. Белімової, полягає в тому, що іграшковий елемент є своєрідною антитезою серйозності проблеми: «Гра з життям, чи то пак гра у втілення умоглядних химер зримо контрастує з трагічним фіналом особистої долі головної героїні» [12, с. 6].

Мотиви гри, маски, театру Т. Белімова розглянула також у зв'язку з образом Лариси Сольської, героїні роману «Без ґрунту»: «Як індивідуалістичний прояв натури головної героїні можна розглядати і її театр для самої себе, розігрування ролей «Лариси – простої жінки», «Лариси – співачки», «Лариси – дружини», «Лариси – коханки», відповідно костюмованих та наділених власними мовними партіями» [12].

Ю. Матасова здійснила порівняльно-типологічне дослідження романістики двох письменників – Ф. Фіцджеральда та В. Домонтовича, зокрема розглянула риси комплексу Homo Ludens. На думку Ю. Матасової, комплекс Homo Ludens втілюється через актуалізацію життя-гри в долях героїв. Наявність комплексу в постатях персонажів дослідниця пояснює, з одного боку, «ігровим» моментом епохи, «такою собі провокативністю життя, а з іншого – «символічне поринання у життя-гру є відчайдушною спробою порятунку в умовах тотальної несталості буття» [104, с. 14].

І. Куриленко вивчила мотив абсурду в романі «Дівчина з ведмедиком». На думку дослідниці, розкриваючи «абсурдну свідомість» персонажів, тобто переживання ними розладу зі світом, письменник вдається до прийому гри. І. Куриленко зазначила, що ігровий чинник помітний уже в назві твору: назва набуває метафоричного сенсу. Дослідниця звернулася до релігійно-міфологічних уявлень людства, де образ ведмедя символізував чоловічу силу, і спроектувала гру з ведмедиком на гру дівчинки з Іполітом Варецьким: «Стосунки Варецького з дівчатами складаються так, що швидше він сам стає їх покірним учнем, навіть слухняною іграшкою, якою маніпулює одна з сестер – Зина» [88]. Також І. Куриленко звернула увагу на ілюзорність кохання у творі: «Історія кохання головних героїв, змальована В. Домонтовичем у романі, не викликає враження справді реальної, такої, що могла мати місце в житті» [88].

І. Куриленко проаналізувала також роль дитячої гри в романі «Доктор Серафікус». Дослідниця цілком слушно зауважила, що загалом для постреволюційної дійсності характерна ігрова модель існування, зумовлена проблемою реального / ілюзорного. Відповідно І. Куриленко зробила спробу на конкретному художньому матеріалі показати крізь призму ігрового дитячого світосприйняття ірраціональність культурного процесу 20-х рр. XX ст., певну буттєву розгубленість, відстороненість від життя. На думку І. Куриленко, ігрова парадигма є визначальною в поведінці дівчинки Ірці та доктора Серафікуса, причому підґрунтям для появи ігрових елементів у їх

дружньому спілкуванні є прізвище персонажа – Комаха: «Захоплюючись грою, Ірця надає собі статусу «комашиної мами», що дозволяє створити власний «мікросвіт» і уявити себе його керманичем» [87]. Ірчину схильність до гри І. Куриленко пояснила свідомим неприйняттям дитиною світу дорослих: «У контексті аналізованого роману гра створює перспективу «нової реальності», вона є світом нових можливостей, що протистоїть дегуманізованій і деструктивній реальності, позбавляє внутрішнього відчуження на міжособистісному рівні й допомагає знайти вихід з абсурдного середовища» [87]. Дослідниця зазначила, що ігрова модель «ніби» характерна не тільки для маленької Ірці, але й для дорослого професора: «Погоджуючись на своє перевтілення в «комаху» і визнаючи ігрову модель, Василь Хрисанфович тим самим підкреслює свій штучний обрив усіх соціальних, моральних, навіть чисто біологічних зв'язків із оточуючим середовищем» [87].

Таким чином, на сьогодні існує чимало робіт, присвячених творчості В. Домонтовича. Уже на етапі оглядів і рецензій було помічено ігрові елементи в його романах. Дослідники звернули увагу на парадоксальність творів письменника, штучність побудови, маріонетковість персонажів. Ці ідеї збагатилися в працях Ю. Корибута і Ю. Шереха. Останній підкреслив складність авторської позиції, що забезпечується саме за рахунок ігрових елементів. У 90-х роках ХХ ст. у зв'язку з посиленням загальної уваги до прози В. Домонтовича активізується дослідження його романів. Відповідно не залишаються поза увагою і ігрові чинники. Центральною є монографія В. Агєєвої, в якій дослідниця значною мірою розширила і популяризувала ідеї, висловлені Ю. Шерехом, та додала низку нових спостережень.

1.2 Теорія гри у філософії та літературознавстві

У гуманітарних науках існує чимало теорій, які допомагають обґрунтувати літературознавче розуміння ігрової проблематики. Перші спроби осмислити явище гри з'являються в роботах античних філософів. Такі

мислителі, як Геракліт [34], Платон [158], Аристотель [3] зверталися до ігрових аспектів, розмірковуючи над питаннями світобудови, особливостями державного устрою виховання тощо.

У часи Середньовіччя поняття гри майже не вивчалось, хоча життя в цю епоху тісно перепліталось з грою: «Гра властива Середньовіччю по самій його сутності, вона спостерігається в усьому: і в стосунках між різними соціальними групами, і в релігії, і в способі життя феодала, і в його розвагах, і в феодалській війні. <...> Подібною грою був і рицарський кодекс, і рицарська ідея з її культом дами, і рицарський турнір <...>, так тісно пов'язаний і з рицарським кодексом, і з культом дами, і з феодалською війною [91].

Інтерес до гри відновився за часів Відродження. За словами Й. Гейзінги, це був період, коли з'явилася світова сцена «в блискучій низці імен від Шекспіра, Кальдерона і до Расіна» [200]. У поетичному мистецтві цього періоду панувала драма і кожний з поетів «у свою чергу порівнював світ зі сценою, де кожному доводиться грати свою роль» [200]. Проте таке порівняння, на думку Й. Гейзінги, стосується виключно моральної сфери: «Все це було одною з варіацій на стару тему *vanitas*, тяжким зітханням про тлінність всього земного, не більше. Справжнє переплетіння гри і культури було тут не усвідомлене і не виражене» [200].

В епоху класицизму гра була канонізована, регламентована, підкорена суворим правилам, яскравим свідченням чого є «Мистецтво поетичне» Н. Буало. Своєрідну ігрову концепцію сформулював французький філософ і математик XVII ст. Б. Паскаль у роботі «Думки». Аналізуючи людську природу і місце людини у вічності, він називає прагнення до гри і розваг однією з основних рис людської особистості. На думку філософа, людина – істота нещаслива, оскільки її постійно супроводжують нудьга, несталість, тривога. Щоб відволіктися від думок про свій сумний стан у світі і свою смертність, людина шукає розваг: «За умови будь-якого щастя, якщо людина не розважена, не захоплена якоюсь пристрасстю чи забавою, яка б заважала нудьзі оволодіти нею, вона швидко впадає в сум і стає нещасною. Без розваги

немає радості, як і за забавою немає суму» [126, с. 112]. До ігор, які розважають людину, Б. Паскаль зараховує не лише ігри в карти чи полювання, а й війни, подорожі, флірт із жінками тощо. На думку філософа, ігровий процес, окрім розваги, дає людині необхідне для неї збудження, самообман від думки, що вона буде щаслива, вигравши. Людині, за словами Б. Паскаля, неодмінно потрібен предмет пристрасті, який би збуджував її почуття. Таким чином, Б. Паскаль підкреслював розважальну функцію гри.

Таким чином, у XVII-XVIII ст. переважав раціональний погляд на явище гри. Захоплення, пристрасть, азарт та інші ознаки, пов'язані з чуттєвою сферою, відсувалися на задній план і навіть засуджувалися. Найдосконаліша гра, на думку філософів цього періоду, є результатом мислення і вправ.

Науковий погляд на явище гри вперше запропонували представники німецької класичної філософії. У їх творах відбувається осмислення гри як естетичного феномена, тісно пов'язаного з мистецтвом. Так, І. Кант, засновник естетичної школи, у роботі «Критика здатності судження» використав поняття гри для пояснення сутності мистецтва і розподілу його на жанри. На думку І. Канта, гра – це перш за все вільне заняття, яке ніколи не виконується з примусу. На основі цієї риси філософ часто ототожнював гру і мистецтво, оскільки мистецтво – це також «творення за допомогою свободи» [70, с. 176]. Проте І. Кант зауважував, що мистецтво все ж таки містить у собі риси необхідності: «У всіх вільних мистецтвах все ж таки повинно бути щось таке, що здатне примушувати, або, як це називають, механізм, без якого дух, який має бути у мистецтві вільним, взагалі не мав би тіла і повинен був би повністю зникнути» [70, с. 176]. І. Кант у своїй роботі використовував гру для визначення мистецтва. Як зауважував філософ, мистецтво – це вільна гра людських здібностей (слуху, зору тощо). Відповідно до цього І. Кант розподіляв всі види мистецтва на три групи: словесне, зображальне і мистецтво гри відчуттів. До словесних мистецтв філософ зараховував ораторське мистецтво і поезію: «Красномовство – це здатність займатися справою розуму як вільною грою уяви; поезія – займатися вільною грою уяви

як справою розуму» [70, с. 367]. За допомогою гри І. Кант пояснював і інші види мистецтва: музика – це гра слуху, живопис – гра зору тощо. І. Кант вважав, що мистецтво не лише твориться, але й сприймається за допомогою ігрових принципів, адже реципієнту для правильного сприйняття обов'язково потрібна «гра фантазії».

На важливу роль ігрового чинника в культурному житті суспільства вказував ще один представник естетичної школи, Ф. Шиллер у роботі «Листи про естетичне виховання людини». Він вважав, що найвищим завданням людини є розвиток гармонії свого єства, пошук рівноваги між почуттями і розумом. Почуття, на його думку, не повинно мати вирішального значення у справах розуму, так само, як і розум не має права вирішувати щось у справах почуття. Такої рівноваги людина може досягти тільки у грі, оскільки явище гри, як зазначав філософ, пов'язане з поняттями свободи, істини, краси. Потяг до гри лежить в основі як естетичного мистецтва, так і значно складнішого мистецтва жити: «Людина грає тільки тоді, коли вона в повному значенні слова людина, і вона буває людиною цілком лише тоді, коли грає» [209, с. 297].

Таким чином, представники естетичної школи на перший план висунули проблему співвідношення гри і мистецтва. Гра для філософів цього напрямку – кінцева мета існування людства, оскільки вона містить у собі всю дійсність у творчо переосмисленому вигляді.

У XIX ст. зароджується позитивістська школа, представники якої розглядали ігровий процес за межами естетичної діяльності. Функції гри зводилися до звільнення надлишкової енергії і розваг. Так, засновник позитивізму британський філософ Г. Спенсер розглядав гру в еволюційно-біологічному контексті.

Він вважав, що імпульсом, який штовхає до гри, є надлишкова енергія: «Гра є такою ж штучною вправою для сили, яка внаслідок браку для неї природних вправ стає настільки готовою для розрядки, що шукає собі виходу у вигаданих діях замість тих справжніх дій, яких не вистачає» [217, с. 11].

Філософ також розмежував поняття праці і гри. На його думку, праця – це діяльність, яка спрямована на вдоволення зовнішніх потреб. Гра ж, як і мистецтво, такі потреби не вдовольняє: «Ті діяльності, які називають іграми, поєднуються з естетичними однією спільною рисою, а саме тим, що ані ті, ані інші не допомагають безпосередньо тим процесам, які необхідні для життя» [217, с. 11]. Проте Г. Спенсер не ототожнює гру і естетичну діяльність. Він вважає, що гра містить у собі прагнення не до краси, а до підвищення ефективності своїх здібностей [217, с. 11].

Німецький психолог В. Вундт є автором соціально-історичної теорії гри. Основою гри він вважав принцип насолоди. В. Вундт запропонував механізм виникнення гри з праці. На його думку, тварина спочатку піклується про своє життя, потім звертає увагу на силу, яку вона прикладає під час праці, а згодом мета праці поступається місцем прагненню задоволення. Гра – це дитина праці. Немає жодної гри, яка б не мала собі прототипу в одній з форм серйозної праці, що передує їй і за часом і за самою сутністю. Необхідність існування змушує людину до праці. В ній вона поступово вчиться цінувати діяльність своїх сил як джерело насолоди. Гра, як зазначив В. Вундт, усуває при цьому корисну мету праці і, відповідно, робить метою той приємний результат, який супроводжує працю.

До проблем гри у ХІХ ст. звертався також Ф. Ніцше. У роботі «Народження трагедії з духу музики» він розглядає людське життя як комедію, в якій кожна людина повинна грати свою роль. У роботі «По той бік добра и зла» Ф. Ніцше висловлює думку, що гра допомагає людині захистити себе від зовнішнього світу. Той, «кому потрібно було б приховати щось дорогоцінне і вразливе», одягає маску: «Будь-який глибокий розум потребує маски, – більше того, навколо будь-якого глибокого розуму поступово з'являється маска» [115].

Засновник психоаналітичної школи З. Фройд вважав, що джерелом гри є нереалізовані бажання. Дитинство – це період, який містить у собі найбільше заборон. Гра допомагає дитині оволодіти власними хвилюваннями і відчутти

себе дорослим. У роботі «Я і Воно» З. Фройд підкреслював, що «біологічною основою гри є «інстинкт життя» та «інстинкт смерті», задоволення ж є невід'ємною властивістю гри» [186].

Таким чином, у наукових працях XIX ст. однією з центральних проблем постало питання співвідношення гри і мистецтва, дослідники проявляли інтерес до історії виникнення гри і її функціонування у різних сферах людського життя.

У XX ст. з'являється низка авторитетних напрямків наукової думки, в яких гра розглядалася як самостійний предмет дослідження.

Засновником антропологічної школи став нідерландський культуролог і історик Й. Гейзінга. Учений визначив основні риси гри. Найважливішою з них він вважав вільний характер ігрової церемонії. Цілі гри, на думку дослідника, перебувають поза сферою безпосереднього матеріального інтересу чи індивідуального задоволення насущних потреб, гра – це не повсякденний процес, це своєрідний вихід із буденності. Важливими рисами гри також є обмеженість місцем і часом, гра розігрується за чітко встановленими правилами: «Порядок, який встановлюється грою, непорушний. Найменше відхилення від нього заважає грі, втручається в її самотній характер, позбавляє її власної цінності» [200].

Подібною до концепції Й. Гейзінги є теорія іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета. Однак, на відміну від Й. Гейзінги, Х. Ортега-і-Гассет протиставляв гру серйозності: «Для сучасного художника дещо власне художнє починається тоді, коли він помічає, що у повітрі більше не пахне серйозністю, і що речі, втративши всіляку поважність, легковажно пускаються в танок. Цей загальний пірует для нього справжня ознака існування муз. Якщо і можна сказати, що мистецтво рятує людину, то тільки в тому сенсі, що воно рятує її від серйозного життя, пробуджує в ній дитячість» [123, с. 265].

У роботі М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» гра розглядається як невід'ємна ознака народної культури. Така гра, на думку дослідника, протистоїть соціальному порядку з

його суворою ієрархічністю. Соціально-філософський аналіз гри М. Бахтін здійснює на прикладі карнавалу. Карнавал для дослідника – це певна універсальна категорія, яка проголошує нову світобудову, суть якої полягає у свободі і відсутності суворої ієрархії життя: «Всі ці обрядово-видовищні форми були організовані на сміховому началі і принципово відрізнялись від серйозних офіційних – церковних і феодально-державних – культових форм і церемоніалів. Вони давали зовсім інший, підкреслено неофіційний, позацерковний і позадержавний аспект світу, людини і людських стосунків; вони ніби вибудовували за межами всього офіційного інший світ і інше життя, до якого усі середньовічні люди були більшою чи меншою мірою причетні» [8, с. 10]. Така свобода проголошується лише на час карнавалу і не може змінити реальне життя, проте вона є імпульсом для творчого розвитку суспільства: «В карнавалі саме життя грає, розігруючи – без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без усякої театральної специфіки – іншу вільну форму свого виконання, своє відродження і оновлення на кращих основах» [8, с. 12]. Тобто гра, на думку М. Бахтіна, – це святкове буття, яке виступає джерелом народної мудрості, фольклору і мистецтва.

Французький семіотик і критик Р. Барт застосував до аналізу мистецтва поняття «відчуження». На його думку, текст являє собою вираження не того, що хотів сказати письменник, а того, що вимагає сказати суспільство. Суспільство, як вважав дослідник, ніби «вписує» в мовні знаки ті значення, які митець часто навіть не усвідомлює. Р. Барт проголосив «смерть автора» і обґрунтував поняття «текст», яке в його розумінні відрізняється від традиційного поняття «літературний твір». На його думку, текст являє собою гру різноманітних кодів і значень. Відповідно гра стає способом творення і способом сприйняття тексту: «Одна справа читання як споживання, а інша – гра з текстом. <...> Грає сам текст (так говорять про вільний хід дверей, механізму), і читач також грає, причому подвійно; він грає в Текст (як у гру), шукає таку форму практики, в якій би він відтворювався, але, щоб практика ця

не звелась до пасивного внутрішнього мимесису (а спротив подібній операції якраз і являє собою сутність тексту), він ще й грає Текст» [7, с. 421–422].

Таким чином, гуманітарна думка виробила чимало різних концепцій гри. Часто вони суперечать одна одній і позначені впливом культурної ситуації тієї чи іншої епохи. Однак у багатьох випадках у цих концепціях можна знайти спільну основу. Більшість дослідників виділяють такі основні риси гри: імпровізація, відкритість світу можливого, вільний характер.

Ігровий чинник, осмислений в культурології і філософії, може бути використаний і в літературознавчих дослідженнях. На це звертали увагу такі дослідники, як Ю. Лотман [99], В. Халізеєв [189], А. Беляєв [189], С. Зотов [64]. Науковці підкреслювали, що і для природи мистецтва слова, і для самого художнього твору властиве ігрове начало. У тексті, як і в грі, діалектично співіснують такі протилежності, як реальне і вигадане, умовне і безумовне, творча свобода і правила, які її обмежують. У нашому дослідженні ми будемо спиратися на визначення, яке запропонував Ю. Лотман: «Гра – це вид непродуктивної діяльності, де мотив знаходиться не в результаті її, а в самому процесі» [99, с. 79]. На наш погляд, ігровий чинник можна залучити для аналізу тематики, поетики творів та літературної позиції автора.

1.3 Модернізм та його ігрова специфіка.

Проза В. Домонтовича безпосередньо пов'язана з таким явищем, як модернізм. На це неодноразово вказували дослідники [2; 124]. Тому здається доцільним звернутися до деяких аспектів, що стосуються цього типу культури, у першу чергу – до вираження ігрової своєрідності модерного мистецтва.

Відомо, що поняття модернізму вживається для назви цілого ряду мистецьких, зокрема літературно-художніх напрямів і стилів, які склалися наприкінці XIX – на початку XX ст. Сама назва явища почасти відображає його суть (у перекладі з французької модернізм означає «новітній», «сучасний»). Невипадково визначальним для модернізму був розрив із традиціями XIX ст.,

коли у зв'язку зі стрімким розвитком науки і культури відбулися кардинальні зміни в поглядах на людину і світ. Руйнування старої картини світу виявилось у всіх сферах життя, нові обставини вимагали нового світогляду. Старі моделі світосприйняття, пов'язані з вірою в раціональний устрій світу, зазнали кризи. Відкриття у різних сферах знання змусили людину сумніватися у можливості осмислити світ розумом. У певному сенсі віддзеркаленням цих змін стали філософські концепції А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Х. Ортеги-і-Гассета, С. К'єркегора та ін.

Пошуки митців і філософів кінця XIX ст. були зосереджені навколо ключового питання: що таке людина? Соціально-культурні реалії, які сформувалися об'єктивним чином, поступово витісняли усталену традицію, вимагаючи осмислення нового статусу людини у зміненому світі.

Одним із важливих кроків до вирішення проблеми стали філософські праці Ф. Ніцше. У властивій для нього образній манері він задекларував прихід нового часу. Ф. Ніцше одним із перших у Європі гостро відчув кризу культури і мистецтва. На думку мислителя, людство і культура хворі, вони потребують лікування. І це лікування філософ пропонував почати з «переоцінки всіх цінностей». Прагнення Ф. Ніцше критично переосмислити минуле яскраво виражене у праці «Про вірне і невірне застосування історії до життя», яка стала критикою загальновизнаної версії історії та традиційних цінностей. У цій праці філософ розкритикував ідеали попередньої епохи: матеріалістичний детермінізм, віру в прогрес, сцієнтизм. Проте негативізм Ф. Ніцше не був тільки деструктивним. Заперечення минулого – це не стільки акт забування, скільки бажання критично переосмислити себе і світ довкола. Окрім того, на думку філософа, знищити старе – означає звільнити місце для чогось нового.

Закликом до переоцінки цінностей Ф. Ніцше лише констатував об'єктивні зміни в сучасній йому картині світу. Він звернув увагу на те, що у свідомості європейської інтелігенції поступово відбувається переоцінка цінностей, яка відкриває якісно нові перспективи культурного розвитку. Ф. Ніцше виділив два протилежних принципи мистецтва: аполонівський (пов'язаний з

раціональністю, гармонійністю, впорядкованістю) і діонісійський (пов'язаний з ірраціональністю, інстинктами). Центральний принцип теорії «переоцінки цінностей» полягав у відході від аполонівського начала, яке панувало в європейській культурі від часів Відродження, і зверненні до діонісійського, яке, на думку філософа, було пов'язане з грою творчих сил і лежало поза межами контролю з боку розуму. Чимало напрямів модернізму під впливом ідей Ф. Ніцше висунули на перший план саме діонісійське начало (експресіонізм, сюрреалізм, література «потoku свідомості»).

Переоцінка цінностей у концепції Ф. Ніцше була пов'язана з «веселою грою» цими цінностями, він запропонував «ідеал духу, який наївно, отже, сам того не бажаючи і від надлишку повноти і сили, що б'є через край, грає з усім, що до цього часу називалось священним, добрим, недоторканим, божественним» [117, с. 708]. Подібного ігрового переосмислення зазнають релігійні, моральні, філософські поняття попередніх епох.

Перш за все, непорушність попередньої культурної традиції була поставлена під сумнів ніцшеанською метафорою про смерть Бога. Ця філософська метафора у певному сенсі відобразила своєрідний «перерозподіл повноважень». Згідно з ним у новій картині світу становище людини набувало іншої якості: вона усвідомлювала розширення своїх можливостей і водночас – посилення відповідальності за власні вчинки. У ситуації, коли попередні авторитетні уявлення переживали кризу, природним чином виникала потреба в самостійному пошуку ідеалів і визначенні пріоритетів. Переоцінка релігійних цінностей, як вважав Ф. Ніцше, є саме тим механізмом, завдяки якому людина усвідомлює необхідність утвердження себе в світі реальному як єдино можливому [119].

У зв'язку з цим особливої ваги набувала ніцшеанська концепція надлюдини. Фактично мова йшла про новий тип людини, який би відповідав викликам нової епохи. Ідеалом попередніх епох була «людина натовпу», свідомість якої перебувала під впливом релігійних та етичних цінностей. Така людина слабка і безвольна. Вона обмежена умовностями традиції і шукає для

себе авторитет в особі Бога, вона потребує істин, на які можна було б орієнтуватися. Відповідно Ф. Ніцше протиставив такій людині новий тип особистості – надлюдину. Основними рисами надлюдини філософ вважав духовний аристократизм, індивідуалізм, право на самостійний вибір. Така особистість не задовольняється вже існуючими формами життя і шукає нових умов для своєї реалізації, нових ідеалів і орієнтирів. Християнська мораль ставила на перший план страждання, співчуття, аскетизм, «волю до смерті». Надлюдина ж має вийти за межі добра і зла, відмовитися від однозначних оцінок і керуватися лише двома інстинктами: «волею до життя» і «волею до влади». Такій особистості, на думку Ф. Ніцше, дозволено все. Вона сама визначає для себе пріоритети, сама проводить межу між добром і злом.

Ніцшеанське протиставлення надлюдини і «людини натовпу» знайшло своє відображення в модерністському мистецтві як протиставлення тих, хто здатен його розуміти і тих, хто не здатен. Модерне мистецтво елітарне. За словами теоретика модернізму іспанського філософа Х. Ортеги-і-Гассета, нове мистецтво – «це мистецтво не для людини взагалі, а для особливої породи людей, які суттєво відрізняються від інших» [123, с. 38].

Таким чином, згідно з концепцією Ф. Ніцше, надлюдина посідає принципово нове місце у світі. Однією з найважливіших рис такої особистості є здатність до творення. Людина, перебравши на себе частину повноважень Бога-творця, творить себе і світ довкола себе. «Що залишилося б створювати, якби боги – існували!» [118, с. 62], – проголошує Ф. Ніцше в одній зі своїх праць.

У світлі ніцшеанської концепції людини формується новий погляд на митця і творчий процес. Образ митця поєднує в собі, з одного боку, ознаки надлюдини, своєрідного деміурга, творця художнього світу, здатного вивищуватися у творчому акті над іншими, а з другого боку – риси дитини, яка прагне досягнути довколишній світ через гру, уяву, імпровізацію. У праці Ф. Ніцше «Так говорив Заратустра» знаходимо важливий у зв'язку з цим сюжет про три перетворення Духу (волі) людини, через які має пройти митець:

верблюду, лев і дитина. Верблюд виступає символом накопиченого знання і почуття відповідальності. Цей тягар він і несе в пустелю, де скидає все з себе і перетворюється на лева. Лев з переможним ревом відкидає тягар усієї попередньої культури: «Усі ці найважчі тягарі бере на себе витривалий дух; мов навантажений верблюд, що поспішає в пустелю, так поспішає і дух у свою пустелю. Однак у безлюдній пустелі відбувається друге перетворення: дух обертається тут на лева, він прагне здобути собі свободу і панувати у власній пустелі» [119, с. 81]. Але ідеал для Ф. Ніцше полягав не в тому, щоб стати «левом». Лев – це втілення бунтарського духу, він може лише протестувати. Відповідно третьою стадією розвитку людського духу є дитина – символ оновлення і творення. Дитина перспективна і довірлива, вона з легкістю сприймає все нове. Тобто, на думку Ф. Ніцше, людина має у певному сенсі «заново народитися». Старе ж є близьким до загибелі і тому безперспективним: «Дитина – це безневинність і забуття, новий початок, гра, колесо, що котиться саме по собі, початок руху, святе слово утвердження» [119, с. 19]. Дитина здатна спрямувати всю свою енергію на пошуки себе, на творчість, на експеримент, відкривати світ через гру. Цей образ дитини, відкритої новому, здатної до гри і експериментів у процесі творчості, на наш погляд, є одним із ключових у модернізмі і може бути співвіднесений як з людиною-творцем, так і з модерністським баченням культури взагалі.

Мистецтво модернізму принципово відрізняється від мистецтва попередніх епох. Воно стає всеохопним, тотальним явищем. Формується специфічне ігрове ставлення до об'єкту зображення. Модернізм прагне ввести предмет у сам твір: «В образотворчих мистецтвах це призводить до виникнення таких «жанрів», як боді-арт (гра з тілом людини), колаж (натюрморти з овочів та фруктів, які живуть не більше доби і т. і.), перфоманс (перетворення речі або кількох речей на знак певної події чи явища), і все це стає артефактом, тобто предметом, який бере на себе функції мистецтва» [221, с. 565]. Подібна «гра з об'єктом» іноді призводить до втрати чітких меж між реальним і створеним

уявою художника. Мистецький акт являє собою певний ритуал, до якого, окрім об'єкта зображення, включений і сам митець. За таких умов він припиняє бути митцем і перетворюється на власний твір. На це неодноразово звертав увагу і Ф. Ніцше: «Людина уже більше не митець, вона сама стала витвором мистецтва» [117, с. 62]. Залучений до творчого процесу і читач. Від реципієнта, який сприймає художній твір, модернізм вимагає не лише знання певних явищ і концепцій, а й здатності до співтворчості. Читач повинен сам інтерпретувати задуми автора, він обов'язково включений до творчого процесу.

Таким чином, модерне мистецтво стає всеосяжним. Воно сприймається як результат гри творчих сил і перебуває поза межами моралі, добра і зла. Таке ставлення до творчого процесу пов'язане не лише з процесом переоцінки цінностей, а й з особливостями ігрового процесу як такого: «Гра не входить до антитези мудрості й глупоти, і так само далека вона й від пар істини та омани, добра і зла. Хоч вона й не матеріальна, духовна категорія, а не несе в собі ніякої моральної функції; такі цінності, як гріх і доброчесність, не прикладаються до неї» [200]. Відповідно митець не несе жодної відповідальності за можливі наслідки своєї творчої діяльності. Мистецтво і краса, як вважали прихильники естетизму, перебуває поза межами добра і зла.

Можна зробити висновок, що мистецтво модернізму – принципово інше мистецтво, його не задовольняють традиційні форми. Центральною ідеєю стає ідея радикального оновлення, заперечення, тісно пов'язана з ігровим принципом. Модернізм відкидає раціоналізм, утверджуючи натомість, інтуїтивне, асоціативне, містичне. Згадані риси більшою чи меншою мірою співвіднесені з грою-творенням.

Інтуїтивізм у художній свідомості модернізму був пов'язаний з прагненням охопити життя цілісно. На думку А. Бергсона, який розвивав учення про інтуїцію, розум може класифікувати предмети лише з точки зору їх необхідності, корисності. Розумом, на думку філософа, неможливо досягнути естетичний бік життя: «Абсолютне може знаходитися лише в інтуїції, тоді як

усе інше відкривається через аналіз. Інтуїцією ми називаємо тут вчуття, за допомогою якого переносяться вглиб предмета, щоб відчувати збіг з тим, що в ньому є єдиного і, відповідно, невимовного» [18, с. 94].

Асоціативність пов'язана як із прагненням відобразити внутрішній світ особистості, так і з бажанням підкреслити складність і розмаїття культури. Швидка зміна ситуацій і подій, фрагментарність модернізму цілком відповідають тим процесам, які відбуваються в душі людини. Культурні асоціації також наповнюють модерністський текст особливою ігровою атмосферою, залучають до ігрового процесу і свідомість реципієнта завдяки алюзіям, парадоксам, хаотичному перериванню часу і подій, швидкому переходу від одного образу до іншого, ефекту непередбачуваності сюжету.

Містичне в модернізмі охоплює ту частину людського буття, яка не може бути пізнана раціонально. Нерідко абсурдним і містичним у певних проявах постає для модерніста оточуючий світ: «Абсурд — це метафізичний стан людини у світі. <...> Жити у повному усвідомленні безцільності життя — ось жахлива доля людини і водночас підстава її величі» [69, с. 112]. Мистецтво сприймається модерністами як особливе містичне знання, що протиставляється абсурдності світу.

Проте найвиразнішою рисою модернізму став *естетизм*. Прихильники цієї тенденції, поставивши цінності краси вище від етичних чи соціальних, висунули тезу «мистецтво заради мистецтва». Ідею чистої краси, яка вивищується над реальністю, естетизм довів до абсолюту: мистецтво має лише одну мету — бути прекрасним. Відмовившись від міметичного принципу, прихильники естетизму дійшли висновку, що не мистецтво повинне копіювати життя, а навпаки — життя варто будувати за законами мистецтва. Якщо митці попередніх епох розглядали художню творчість як наслідування природи, то модерністи вважали себе винахідниками, творцями. Вони не наслідували, а створювали. О. Уайльд із цього приводу зазначав: «Мистецтво є не лише вищим від життя, воно може формувати дійсність у відповідності до фантазії митця» [182, с. 240]. Визнання краси найвищою цінністю буття викликало

спроби стерти межі між дійсністю і витвором мистецтва шляхом естетизації реалій життя, які ставали досконалыми, вишуканими. Проте за таких умов життя припиняло бути життям і ставало певною штучно сконструйованою моделлю, ідеальною схемою: «Актуалізовані модернізмом принципи гри, експерименту, ствердження присутності «тут-і-тепер» формами художніми створювали уявлення про автономність мистецтва і водночас лякали можливістю перетворення реального в естетичний феномен» [45, с. 45]. Відповідно і питання штучності стало центральною проблемою багатьох модерністських текстів.

На перший план у модернізмі виходить гра. Вона абсолютизується, стає тим принципом, за яким організовуються всі рівні творів мистецтва. І сам мистецький твір сприймається як найвища сходинка гри, як її завершення, досягнення ідеального стану.

Митці експериментують із формою, змістом, образами, композицією художніх творів, за ігровими принципами будуються взаємозв'язки між автором і реципієнтом.

Пошуки у сфері форми призвели до появи низки нових жанрів. Ігровий чинник, спонтанність породжували в мистецтві такі форми, як «потік свідомості», «автоматичний малюнок», виникали жанри, які поєднували в собі ознаки різних видів мистецтва. Розвивався формалізм – тенденція, яка охопила і художні твори, і дослідницькі праці. Іноді форма модерністського твору абсолютизувалася, іноді враховувався і зміст, хоча категорія форми все одно залишалася превалюючою. Вершиною формалізму стало сприйняття форми як основи твору, тотожної його змісту.

В експериментах із формою значні досягнення належать конструктивістам. Представники цього мистецького напрямку поставили в центр своєї художньої практики категорію конструкції як принципово нове поняття на противагу традиційній композиції. Якщо категорія композиції передбачала об'єднання частин твору в єдине ціле за принципом художнього смаку, то категорія конструкції висувала на перший план функцію, перетворювала витвір

мистецтва на художньо-технічну побудову, елементи якої об'єднувалися за раціональними принципами. Конструктивізм переважно охоплював архітектуру і образотворче мистецтво, проте література також зазнала його впливу.

Орієнтація на гру і експеримент накладала відбиток не лише на форму художніх творів модернізму. Значних змін зазнав і зміст. Поширеними стали образні, сюжетні експерименти, використовувалися парадокси, абсурдні ходи, алогічні поєднання елементів, які, на перший погляд, абсолютно не поєднувалися. Одним із важливих ігрових принципів став іронізм, який виявлявся в ставленні і до художньої реальності, і до читача, і до власного мистецького «Я», і до самого мистецтва.

Особливості модернізму, які ми розглянули, дозволяють зробити висновок, що модернізм як мистецький, культурний і світоглядний феномен був принципово новим словом у порівнянні з попередніми епохами. Центральне місце у переосмисленні картини світу посіли ігрові принципи, які були помічені і підкреслені Ф. Ніцше у його філософських працях. Ніцшеанська концепція надлюдини-творця, з одного боку, передбачала ігрове переосмислення релігійних, моральних і філософських ідеалів попередніх епох, а з іншого боку – утверджувала творчий пошук, заснований на грі, експериментах. Гра для митця стає всеохопним явищем, крізь призму якого він осмислює світ. Показовим у цьому плані став ніцшеанський образ дитини, незалежної, здатної до творчості, відкритої новому. Образ дитини, на думку Ф. Ніцше, – це той ідеал, до якого має прагнути митець. Мистецтво модернізму стало викликом традиції, воно відкинуло раціоналізм, поставивши на перше місце гру-творення і експеримент. Навіть сам твір мистецтва став сприйматися як вияв гри і повинен був підкорятися тільки вимогам естетизму.

Висновки до розділу 1

Аналіз рецензій та літературознавчих студій, присвячених творчості В. Петрова-Домонтовича, дозволяє зробити висновок, що уже в розвідках 20-х років ХХ ст. були запропоновані ідеї, які стали основою подальших досліджень. Зокрема, на увагу заслуговують статті В. Державина, М. Кодацького, Г. Майфета, Є. Старинкевич, Ю. Циганенка та ін. Аналізуючи роман «Дівчина з ведмедиком», дослідники звернули увагу на наявність ігрових прийомів у сюжетно-композиційній структурі твору, розкрили метафоричний сенс назви, підкреслили маріонетковість персонажів, наголосили на штучності, сконструйованості твору. Роман «Аліна і Костомаров» привернув увагу критиків парадоксальністю образів, зосередженістю на психологічному аналізі особистих взаємин.

Важливим етапом у дослідженні творчості В. Петрова-Домонтовича стали роботи Ю. Корибута та Ю. Шереха. Зокрема Ю. Шерех висловив чимало цікавих думок щодо жанрової специфіки, особливостей авторської оповіді і побудови романів, підкреслив важливість ігрового чинника у творчості В. Домонтовича.

Ідеї, висловлені у рецензіях 20-х років ХХ ст. та дослідженнях Ю. Корибута і Ю. Шереха, були розвинені у 90-х роках ХХ ст. Найбільш змістовною працею цього періоду є монографія В. Агеєвої. Використавши і значною мірою популяризувавши погляди Ю. Шереха, дослідниця запропонувала новий оригінальний підхід до творчості В. Петрова-Домонтовича. Вона окреслила коло основних проблем, до яких звертався письменник: конфлікт між патріархальним і модерним світовідчуттям, природа і культура, проблема стилю, проблема двійництва і втраченої ідентичності. Дослідниця звернула увагу на іронічність і парадоксальність романів В. Петрова-Домонтовича, виділила ігрові елементи у художній структурі його творів.

Огляд основних праць, присвячених творчості В. Петрова-Домонтовича, дозволяє зробити висновок, що дослідники неодноразово звертали увагу на значну роль ігрового чинника в романах письменника. Гра є важливою прикметою людської культури. Перші спроби осмислити явище гри з'явилися в давні часи в роботах Геракліта, Платона, Аристотеля. Гра розумілася мислителями у філософському та соціальному аспектах.

Починаючи з XIX ст. розпочалося дослідження явище гри на науковому рівні. Було поставлено проблему співвідношення гри і мистецтва (естетична школа), гра розглядалася в еволюційно-біологічному контексті як засіб звільнення надлишкової енергії і розваг (позитивістська школа), набув поширення погляд на гру як предтечу праці (соціально-історична школа), вчені пов'язували гру з психічними процесами (психоаналітична школа).

Найбільш авторитетним дослідженням, на наш погляд, є робота Й. Гейзінга «*Homo ludens*», у якій гра досліджується у її взаємозв'язках із культурою. Поставивши здатність до гри поруч з розумовою і творчою діяльністю, Й. Гейзінга визначив гру як універсальну категорію, властиву найрізноманітнішим сферам життя.

Таким чином, накопичений досвід дозволяє характеризувати гру як вид діяльності, мотив якої закладено не в її результаті, а в самому процесі. Спроектований у літературну площину, ігровий чинник передбачатиме аналіз авторської позиції, осмислення участі автора у творенні жанру, звернення до діалогу між автором та читачем, автором та персонажем.

У текстах В. Петрова-Домонтовича знайшли своє відображення новітні погляди на людину і світ, що були характерні для модерних напрямів. На романи письменника помітно вплинули такі тенденції, як заперечення раціональних поглядів на світ, пошук нових цінностей і орієнтирів, переосмислення місця людини у світі, еволюція світовідчуття від «людини натовпу» до «надлюдини-творця», погляд на мистецтво як на гру, що має підкорятися лише естетичним вимогам. Наслідком цих тенденцій стали формотворчість, експериментаторство, інтелектуальні ігри з читачем,

іраціональна спрямованість, тяжіння до конструкцій, використання прийомів монтажу тощо.

РОЗДІЛ 2

ПИСЬМЕННИК І ЕПОХА: ІГРОВИЙ АСПЕКТ

2.1 Ігрові тенденції в українському культурному і літературному житті 20-х – 40-х років ХХ ст.

Важливим для розгляду ігрової специфіки романів В. Петрова-Домонтовича є аналіз ігрових тенденцій у соціокультурному просторі 20-х – 40-х років. Саме в цей період письменник працював над своїми творами. Наприкінці 20-х років було написано романи «Дівчина з ведмедиком», «Романи Куліша», «Аліна й Костомаров». Роман «Доктор Серафікус» писався у 20-х роках, але завершувався в 40-х роках у період МУРу і вперше вийшов друком 1947 року в Мюнхені. Також у 40-і роки В. Домонтович працював над романом «Без ґрунту».

Час, на який припала робота В. Домонтовича над романами, з огляду на ігрову своєрідність культурних процесів можна умовно поділити на три періоди. Для періоду 20-х років був характерний відносно вільний розвиток літератури, пошук, експеримент. 30-і роки характеризувалися встановленням жорсткої цензури. Під час МУРу відбувалося часткове повернення літератури до засадничих принципів модернізму.

Ігрові тенденції у різних проявах були характерні для кожного з цих трьох етапів. Розглянемо пов'язану з ними ігрову специфіку.

20-і роки – це час, який характеризується активним пошуком шляхів розвитку культури і нації. Це період перебування в полоні ілюзій, проголошення гасел, коли ще не було встановлено жорсткого контролю з боку влади. У середовищі української інтелігенції спостерігався творчий злет, динамізм соціальних і духовних процесів, пов'язаний із вірою в національне відродження й можливість встановлення справедливого соціального устрою. Молоді письменники відчували себе творцями нового життя, намагалися вивести українську літературу на рівень кращих європейських зразків.

Для 20-х років характерною була ситуація постійної дискусії, у процесі якої відбувалося формування нових моральних та естетичних цінностей, з'являлися нові ідеї, пропонувалися нові мистецькі форми. Ігрові тенденції виявлялися через діалог, зіткнення протилежних точок зору, пародіювання. Представники різних мистецьких угруповань спілкувалися між собою за допомогою програм, статей, художніх творів, влаштовували публічні обговорення.

Епоха 20-х років була тісно пов'язана з модернізмом. На передній план висувалися творчий пошук і прагнення експерименту. Навіть деякі комуністичні прояви у своїй суті були модерністськими. Комунізм передбачав оновлення і перетворення суспільства. Індустріалізація, колективізація, проекти перебудови людини і світу, які висувала партія, перегукувалися з провідними ідеями модернізму.

У полеміці 20-х років наперед виходять питання шляхів розвитку української літератури, культури, нації, ставлення до культурної спадщини, а також методологічні проблеми: зміст і форма у мистецтві, марксизм у літературознавстві тощо. Усі ці дискусії були тією чи іншою мірою пов'язані з ігровим чинником.

Звернемо увагу на актуальну для 20-х років проблему марксизму і соціологічних методів дослідження.

Марксистський підхід у літературі являв собою набір принципів, які повинні були мати на увазі письменники і дослідники, працюючи з текстом. Спроби застосувати марксизм до літературних явищ спостерігалися ще у передреволюційні часи. Соціологічний підхід цікавив В. Дорошенка [54], В. Винниченка [29] та ін. Певну формулу, на яку має орієнтуватися літературознавство, запропонував А. Ковалівський, обґрунтувавши залежність психіки суспільства, окремої людини і художньої творчості від економічних та соціальних досягнень і класових відносин. На його думку, характер психічної діяльності людей залежить безпосередньо від ходу розвитку економіки, ц.-т. способу виробництва. Зміна протилежних форм господарської діяльності є

перший фактор, що з ним треба рахуватися при поясненні літературної еволюції через те, що вона утворює всі спільні усім людям даної епохи психологічні відзнаки, що відрізняють їхній внутрішній світ та їхні засоби творчості від людей інших епох [74]. Схожий підхід до дослідження літератури пропонував П. Петренко: «Перед дослідником літератури стоїть складне завдання – виявити процес нагромадження в літературі тих стилістичних прийомів ідеологічних змін, що, дійшовши певного ступеня, спричиняють переворот у літературній царині. Звичайно, <...> ці зміни зв'язані зі змінами в соціально-економічній базі» [128, с. 130]. Від письменників вимагали зображувати нового героя – активну свідому особистість, «з колективістичною психікою, наскрізь пройнятою інтересами владущого соціального колективу», котра б виконувала завдання, «які висуває пролетарська класа, що стоїть на чолі історичного процесу» [168, с. 4].

Такі вимоги обмежували свободу митця, зводили роль літератури до служіння пролетарській ідеї. Література і мистецтво мали перетворитися на агітацію і хвалебні ілюстрації політики партії. Ігровий пропагандистський чинник виходив на передній план, натомість страждала естетична цінність творів. Уміння «грати за правилами» ставало важливішим за мистецький хист. Я. Гординський так відгукувався про прихильників соціологічного методу в літературі: «Найголоснішими пропагаторами марксистської критики на підсоветській Україні були: Володимир Коряк, Ю. Кулик, Андрій Хвиля та Самійло Щупак. Всі вони виявляють вузький світогляд і брак солідної освіти, що мало виходить поза партійну літературу та сучасну російську теорію політичну й літературну з деяким відтінком всесвітньої літератури, пересіяної через російське сито. Тому їх писання характеризує тон партійної агітки, часто крикливої, з типовими партійними аргументами, що приймаються за абсолютний авторитет без якої-небудь критичної думки» [42, с. 74].

Відповідно порушення вимог соціологічного підходу викликало негативну реакцію тогочасної критики. Було гостро засуджено чимало творів української літератури, співзвучних із філософськими та інтелектуальними

пошуками європейського модернізму. Такий відгук отримала збірка поезій М. Рильського «Синя далечінь» (1922 р), письменник виступав у ній свідомим ворогом соціальної революції. Роман Є. Плужника «Недуга» був розкритикований за млявість дії і велику кількість у ньому інтелігентських розмов. В романі В. Підмогильного «Місто» побачили «викривлення дійсности» та «ідеалізацію соціального шкідництва» [107, с. 275]. На думку критиків, автор цілком свідомо звільняє «людські вчинки від соціальної зумовленості» і ставить їх в залежність від «людської природи» [107, с. 275].

Проте незважаючи на спроби контролю з боку партії, культурне життя в Україні значно пожвавилася: «Література й культура перестали бути заняттям у вільний час поодиноких, розкиданих по містах і селах авторів. Культура нарешті починала бути схожою на духовну індустрію» [124, с. 170]. З'явилися видавництва і періодичні видання, в яких публікувалися художні твори, огляди літературного життя, виходили розвідки, присвячені аналізу тогочасного культурного процесу.

Чимало письменників одразу прийняли правила, які диктувалися згори. Ті митці, що відкидали соціологічний підхід і не хотіли грати за правилами режиму, зверталися до власної гри: використовували такі ігрові прийоми, як маски, шифри, коди, що набули поширення уже з другої половини 20-х років. Більшість авторів лише одягали маску лояльності режимові: «Страх репресій, особливо з початком арештів, убивав надію навіть на щирість вислову. <...> У деяких випадках комуністичною риторикою замасковувалася спроба відстояти українськість, національність у «новій» літературі, в інших – свободу мистецтва взагалі» [124, с. 174].

М. Хвильовий у повісті «Іван Іванович» у сатиричному ключі змалював партійця, який намагається пристосуватися до нових умов життя. Сім'я Івана Івановича творить «новий комуністичний побут», проте під цією маскою залишається багато старого і далекого від ідеалів комунізму. На перший план у вчинках персонажа виходить брехня, лицемірство, пристосуванство. Проте маска як явище культурного простору 20-х років часто виконувала і позитивну

роль. С. Сероштан виділила екзистенційний тип маски, який являє собою не лише необхідність пластично пристосовуватися до мінливих умов, а й турботу про себе, спосіб зберегти свій внутрішній світ: «Життя під знаком «турботи про себе» в сучасному соціальному світі обґрунтовано як стратегію постійного «вислизання» зі світу несправжнього існування за допомогою особливих масок, що несуть печатку індивідуальної дії, метою яких стає незалежність перед соціальним» [172]. З одного боку, така форма існування дозволяє поєднати унікальність обраного шляху із соціально-нормованими ролями. З іншого боку, змінюючи маски, балансуючи на грані гри і серйозного, людина кожного разу відповідальна за себе як за іншого. Саме такий тип маски, на наш погляд, був характерним для більшої частини української інтелігенції 20-х років.

З проблемою марксизму в літературі тісно пов'язана проблема змісту і форми. У полеміках навколо формального методу, які велися в українському літературознавстві у 1922 – 1923 роках, виразно виявився ігровий чинник. За допомогою різноманітних ігрових прийомів дослідники намагалися «підтягти» питання форми і змісту у літературі до комуністичної ідеології. У ході дискусії сформувалося кілька точок зору на проблему. В. Коряк у журналі «Шляхи мистецтва» порушив питання про форму і зміст, рішуче виступивши проти формалізму і формалістів. На його думку, «зміст не відділюється від форми і, врешті решт, визначається основною закономірністю суспільного розвитку, є функція суспільної економіки і zarazom «функція продукційних сил» [78, с. 42]. У відповідь Ю. Меженко надрукував статтю «На шляхах до нової теорії», в якій, певним чином наслідуючи російських формалістів, зазначив, що форма «не всебічно вичерпує процес творчості, замовчуючи такий сильний чинник, як соціальні передумови творчості. Але <...> ці останні впливають на форму лише через зміст, а не безпосередньо (тобто «остільки – оскільки»), і тому школа формалістів цілком послідовно або зовсім не вивчає соціальних передумов, або віддає цьому дуже незначне місце» [106, с. 200]. Ю. Меженко визначає зміст «лише яко суб'єктивне

розуміння твору» [106, с. 206]. І саме такий підхід дослідник вважав єдино правильним у контексті марксистської ідеології, а формалізм розглядав як прояв матеріалістичної думки. Примат змісту в дискусії «проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору – його мистецьку, витончену форму» беззастережно обстоювали плужани у тридцятому пункті ідеологічної платформи [159, с. 214]. Свої власні положення виклав також В. Гадзінський, який взагалі заперечив необхідність дискусії навколо питань форми і змісту, адже в процесі виробництва постає не форма і зміст, а твір мистецтва: «Питання т. зв. «форми і змісту» – не принципове, а практичне, і пролетарські твори мистецтва повстануть якраз у тих майстернях, де не буде високо-академічних суперечок про форму і зміст, а поглиблення марксистського світогляду, революційна свідомість і завзяття» [32, с. 178]. Відповідно В. Гадзінський засуджує погляди Ю. Меженка як антимарксистські, а формалізм вважає явищем ідеалістичної філософії.

Важливе місце у 20-х роках ХХ ст. також займали дискусії з приводу культурної спадщини українського минулого. Українські письменники та науковці намагалися по-новому інтерпретувати події української історії, переосмислити постаті відомих діячів культури у контексті нових часів. Ці дискусії носили виразний ігровий характер. Особливо яскраво це виявилось у «перетягуванні» на певну ідеологічну позицію тих чи інших постатей української історії. Учасники полеміки часто пристосовували історичні факти до своїх концепцій, обираючи лише ті обставини з життя культурних діячів, які доводили їх точку зору. Більшість дискусій відбувалося навколо постатей Г. Сковороди, Т. Шевченка, П. Куліша. Кожна з постатей була певною темою, апелюючи до якої, письменник заявляв про своє ставлення до актуальних проблем сучасності. Письменники, які брали участь у дискусії, демонстративно зверталися до одних діячів минулого і ігнорували інших, сигналізуючи таким чином у завуальованій ігровій формі про свої погляди. Важливим є те, що під час дискусії не йшла мова про об'єктивне вивчення

біографії та творчості письменників. Кожна постать минулого була певною ідеологемою, способом заявити про свої позиції.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. з'явилося чимало досліджень життя і творчості Г. Сковороди: праці П. Житецького [59], М. Сумцова [179], В. Ерна [57], Ф. Зеленогорського [61]. Критики 20-х років, які взяли участь у дискусії, залежно від позиції підтримували або заперечували думки учених. Авторами досліджень про Г. Сковороду у 20-і роки були Д. Багалій [4], М. Яворський [219], Г. Шпет [212], А. Ковалівський [74], М. Гордієвський [43], В. Петров [155], П. Пелех [127] та ін. Основним питанням полеміки на сквородинівську тему були світоглядні орієнтири філософа та джерела його творчості.

Для В. Петрова Г. Сковорода – «людина вищої і витонченої культури, що стояла в своїх філософських спогляданнях на рівні філософії елліністичної епохи, коли антична думка досягла свого остаточного розвитку» [133, с. 63]. Джерелами Г. Сковороди В. Петров називає античну філософію, патрологію і Біблію, підкреслює орієнтацію філософа на західноєвропейську традицію. Він не заперечує зв'язок Г. Сковороди з народним ґрунтом, проте заявляє, що Г. Сковорода «не ставив перед собою мети, працюючи на певний народний ґрунт, заслужити ім'я письменника для народу» [147, с. 198]. В. Петрова не цікавило всебічне дослідження життя та творчості Г. Сковороди. Використовуючи видатну постать минулого, він прагне заявити про свої позиції в сучасній культурній ситуації. В. Петров вписує Г. Сковороду у певний модерністський дискурс, наділяє його навіть певними рисами «надлюдини». На його думку, за убогістю Сковорода приховував духовний аристократизм і досконалість: «Розірвавши з суспільством, не почуваючи себе зв'язаним жадними нормами й традиціями, не маючи під собою певного ґрунту й обов'язків, він ішов у безмежність, у вічність, у нікуди. <...> Він не вагався ствердити, що нікчемні – досконалі, що міра людської досконалості – міра нікчемності. Що людина нікчемніша і для суспільства непотрібніша, тим досконаліша у своїй самотній самозамкненості» [155, с. 51].

Найбільше обурення з боку марксистських критиків викликала «теорія нероблення» Г. Сковороди, яку запропонував В. Петров. Під «неробленням» В. Петров розумів відкидання не праці, а категорії суспільної корисності. Ані суспільство, ані держава для Г. Сковороди не були критерієм оцінки, він не визнавав жодних зовнішніх норм: «Здійснюючи в житті своїм ідеал нероботи, Сковорода дбав тільки про свою душу. Як людина внутрішнього, він жив собою в собі й для себе, не рахувався ані з чим зовнішнім і, взагалі, змагався все більш і більш ствердити свою індивідуальну незалежність так, щоб все витягати зсередини себе й нічого не вимагати з зовні. Він став непродукційним і в громадянським відношенні нікчемним, бо знав, що тільки нікчемним (старцям і дітям) належить душа – боже царство. Сковорода став непродукційним і од всякої практичної діяльності відмовився, щоб виявити свою душу» [147, с. 209]. Антиутилітаристична і асоціальна «теорія нероблення» не відповідала соціалістичним ідеалам праці і стала приводом для звинувачень у перекрученнях з боку П. Пелеха, який побачив у концепції В. Петрова відкидання праці як такої [127, с. 56]. Це спричинило дискусію, що була позначена ігровим дискурсом: статті обох авторів сповнені іронічних обвинувачень і спроб довести свою точку зору через висміювання поглядів іншого. Так, П. Пелех уже в заголовку статті назвав теорію В. Петрова «псевдосковородининою» [127, с. 55]. А В. Петров, аналізуючи погляди П. Пелеха, проголосив: «Сковорода, шкільний учитель і попередник психотехніки, спрощений і вульгаризований, нам не потрібний» [133, с. 64].

Дискусію навколо постаті Т. Шевченка В. Коряк назвав «боротьбою за Шевченка» [77]. Полеміка, що розгорнулася довкола постаті поета, мала характер ігрового зіткнення зацікавлень і пріоритетів, змагання з метою відстояти власну позицію у культурному дискурсі і спростувати точку зору опонентів.

Такі історики літератури, як В. Коряк і А. Річицький, у своїх статтях та дослідженнях переосмислювали постать Т. Шевченка у дусі комуністичної ідеології, народницький погляд на поета пропонував С. Єфремов. На перший

план висувався зв'язок Т. Шевченка з народом, його боротьба проти системи гніту і безправності. Такий підхід до дослідження життя і творчості поета був необ'єктивним, факти підтасовувалися і зазнавали перекручень. Так, П. Филипович у статті «До студіювання Шевченка та його доби» розкритикував роботу А. Річицького «Тарас Шевченко в світлі епохи» [183], заперечив народницький погляд на Т. Шевченка, звинуватив А. Річицького у недостатньому знанні біографії поета й історичних фактів [183, с. 34].

Проте і «модерністи» не ставили за мету лише наукове дослідження творчої спадщини Т. Шевченка. Постать поета у контексті дискусії була розпізнавальним знаком, символом приналежності письменника до певного табору. Відповідно неокласики на чолі з М. Зеровим у своїх наукових роботах часто свідомо ігнорували постать Т. Шевченка. У завуальований ігровий спосіб письменники демонстрували свою позицію поціновувачів літератури європейського зразка. На це звернув увагу В. Петров, характеризуючи точку зору М. Зерова у дискусії: «Підкреслюючи вістря свого антинародницького сприйняття літературного процесу, Зеров <...> свою збірку означив з полемічним викликом: «Від Куліша до Винниченка!», свою «Історію української літератури» він обірвав перед Шевченком; свою збірку почав після Шевченка. Шевченка він оминув» [137, с. 38]. Народницький погляд на Т. Шевченка заперечив у своїх статтях П. Филипович [183], а М. Рильський виключив Шевченка з канонічного списку поетів, визнаних неокласицизмом. Натомість неокласиків цікавила творчість Лесі Українки: М. Зеров написав монографію «Леся Українка», М. Драй-Хмара – «Леся Українка: Життя і творчість», автором ряду досліджень став П. Филипович («Леся Українка», «Образ Прометея в творах Лесі Українки»), Ю. Клен написав роботу «Леся Українка і Г. Гейне». Свою близькість до кола неокласиків продемонстрував і В. Петров, подавши передмови до творів Лесі Українки [136], П. Куліша [131], М. Костомарова [156]. У розвідках, присвячених Т. Шевченку, авторами яких були неокласики, досліджувалася передусім естетична цінність творів поета.

Окрім неокласиків, проти народницького погляду на Т. Шевченка виступили футуристи. Так, лідер футуристів М. Семенко закликав відмовитися від будь-яких канонів і культів у мистецтві, зокрема й від культу Т. Шевченка. У передмові до збірки «Дерзання» М. Семенко демонстративно заявив: «Я палю свій «Кобзар» [171]. Поет нехтує національним у літературі, виступає проти провінційності і хуторянства в мистецтві.

Неоднозначне і певним чином ігрове ставлення до постаті Т. Шевченка продемонстрував М. Хвильовий. Публічно письменник висловлював свою прихильність до творчості поета. Так, у 1922 році в «Нашому універсалі», авторами якого були М. Хвильовий, В. Сосюра та М. Йогансен, проголошувалося: «Наші лави крилаті спаюватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. В цьому попередники наші й пророки — Шевченко і Франко» [196]. У «Вступній новелі» М. Хвильовий також писав про свій зв'язок із творчістю Т. Шевченка: «Люблю я до безумства наші українські степи, де промчалась синя буря громадянської баталії, люблю вишневі садки («садок вишневий коло хати») і знаю, як пахнуть майбутні городи нашої миргородської країни» [193, с. 30]. Проте в романі «Вальдшнепи» письменник заперечив власні тези словами Дмитрія Карамазова: «А за те я його ненавиджу, що саме Шевченко кастрував нашу інтелігенцію. Хіба це не він виховав цього тупоголового раба-просвітянина, що ім'я йому легіон? Хіба це не Шевченко — цей, можливо, непоганий поет і на подив малокультурна й безвольна людина, — хіба це не він навчив нас писати вірші, сентиментальничати «по-катеринячи», бунтувати «по-гайдамачому» — безглуздо та безцільно — й дивитись на світ і будівництво його крізь призму підсолодженого страшними фразами пасеїзму? <...> Саме цей іконописний «батько Тарас» і затримав культурний розвиток нашої нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю» [192, с. 404].

Письменники-модерністи, які стояли на антинародницьких позиціях, протиставили Т. Шевченку П. Куліша як культурника. Вишуканість і духовний аристократизм П. Куліша був протиставлений гайдамацтву і

хуторянству Т. Шевченка. У 20-х роках з'явилося чимало історико-літературних розвідок, присвячених дослідженню життя та творчості П. Куліша. Авторами статей та монографій були М. Зеров [63], С. Єфремов [58], О. Дорошкевич [55], В. Щурат [213] та ін. До постаті П. Куліша звертався також В. Петров. У 20-х роках він працював над докторською дисертацією «Пантелеймон Куліш у п'ятдесятих роках. Життя. Ідеологія. Творчість», яку захистив у 1930 р.

У контексті ігрового культурного дискурсу 20-х років важливим було звернення до приватного життя діячів минулого. Інтимні теми були своєрідним викликом народникам з їх акцентом на соціальній проблематиці. Приватне життя відомих постатей стало основою сюжету художніх творів: романізовані біографії В. Петрова «Аліна й Костомаров» та «Романи Куліша», ліро-епічна поема П. Филиповича «Тарас Шевченко», роман В. Єзерського «Шевченко», роман у віршах В. Поліщука «Григорій Сковорода».

Таким чином, ігрова стихія заявила про себе в першій половині 20-х років не тільки як художній прийом у критичних статтях, наукових дослідженнях та художніх творах, але й як внутрішній чинник поведінки самого письменника. Культурний простір був позначений духом змагання, набували популярності псевдоніми і літературні маски, у текстах з'являлися шифри, коди, прийоми монтажу.

У період літературної дискусії 1925 – 1928 рр. ігровий чинник вийшов на передній план і став основною рушійною силою суспільних процесів. Основний зміст дискусії детально проаналізований у роботах Ю. Луцького [100], Ю. Коваліва [73]. Ми звернемо увагу на ігрові прояви дискусії, які певним чином впливали на творчість В. Домонтовича, що працював у цей час над своїми романами.

Культурний простір 20-х років характеризувався співіснуванням двох літературних поколінь. З одного боку, це були письменники, які вже завоювали собі ім'я в літературі. З другого боку, з'явилися молоді літературні сили, які ще не встигли заявити про себе, проте теж претендували на своє

місце під сонцем. Саме конфлікт поколінь, боротьба за першість у новому пролетарському мистецтві і стали поштовхом до дискусії 1925 – 1928 рр.

Центральним питанням статті Г. Яковенка «Про критиків і критику в літературі», з якої почалася полеміка, було саме питання ставлення «сивих дідусів» до молоді пролетарської літератури і молодих її творців. «Я скажу, – писав Г. Яковенко, – поруч з вимогами часу, поруч з народженням пролетарської літератури й пролетарських мистців плететься велика зграя «сивих дідусів» од літератури, набувши собі ім'я за «благословенних» часів. Почесні дідусі ці в тиші редакційних кабінетів «криють» молоду творчість по всіх живих місцях, псують молодого письменника й придушують у ньому живий вогонь» [220]. На виступ Г. Яковенка відгукнувся М. Хвильовий памфлетом «Про сатану в бочці, або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян». Розгорнулася дискусія, що набула виразного ігрового характеру, полеміка між таборами мала форму інтелектуальної провокації, метою якої було прагнення визначити, хто за кого.

Статті і памфлети М. Хвильового, що з'явилися у розпалі літературної дискусії, з одного боку, стали дзеркальним відображенням ігрової суті культурного дискурсу: у текстах зафіксовані особливості інтелектуального середовища 20-х років, його демонстративність, видовищність, театральність. З іншого боку, твори визначили позицію самого М. Хвильового як учасника полеміки.

Як відомо, існує дві найголовніші форми вияву гри: змагання і видовище. На це вказував Й. Гейзінга: «Гра – це змагання за що-небудь або ж представлення чого-небудь» [200]. Культурний дискурс 20-х років набував ознак як змагання, так і видовища водночас. У статтях і памфлетах М. Хвильового, ніби в дзеркалі, відобразилася боротьба між літературними силами. Для опису діалогу між ними письменник використовує слова «атака», «баталія», «перестрілка», «наступ», підкреслюючи ігровий характер стосунків між протилежними таборами: «Як відомо, і наша боротьба почалася з того, що якийсь «енко» вилаяв поему «Я». Наш друг Хвильовий «образився» й пішов у

контратаку. Спалахнула баталія. Чим вона скінчиться — поки що невідомо. Але, підсумовуючи, треба сказати: з першої завзятої сутички вийшли переможцями ми» [191, с. 157]. М. Хвильовий навіть дає назви командам, що беруть участь у боротьбі: з одного боку — «просвітяни», з іншого — «олімпійці». Таким чином відбувається типовий для гри поділ на «своїх» і «чужих».

Важливою ознакою статей як «олімпійців», так і їх опонентів стає провокація. Різноманітні гасла, метафоричні назви, які використовують літератори, містять у собі виклик, прагнення спровокувати представників протилежного табору. Так, памфлет М. Хвильового «Про «сатану в бочці», або про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» уже в назві містить відсилку до водевілю Д. Дмитренка «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» середини XIX ст. Тобто літературну діяльність опонентів М. Хвильовий характеризує через продукт невисокого рівня. Подібні назви мали і виступи опонентів. Так, С. Пилипенко, відповідаючи М. Хвильовому, опублікував статтю під заголовком «Куди лізеш, сопливе, або українська воронщина». М. Хвильовий у статтях і памфлетах переосмислює в ігровому ключі відомі штампи і гасла, вигадує гумористичні назви явищам, використовує промовисті звернення і метафори: «Виходить, прийшли до порожнього корита? Ні! Тоді, може, це була спекуляція або йолопів вибрик? Теж ні! Що ж тоді? Бачите, за машкарою «робітничих корявих» нам видно похабну фізію «кваліфікованого письменника» із безсмертної «Просвіти». Це він хоче до «Гарту». Це ж безграмотний «енко» поривається закріпити за собою позиції, щоби відогравати не послідню роль в розвитку пролетарської літератури» [195, с. 33]. Наперед у публічних виступах виходить не прагнення дати глибокий аналіз тим чи іншим явищам, а намагання образити і дискредитувати опонентів, відповідно тексти позначені азартом і емоційністю.

Ігровий чинник є основою і тих проєктів українського майбутнього, які пропонує М. Хвильовий. Він позиціонує себе як гравця, що розробляє власну стратегію, відштовхуючись від програм опонентів. Тому найголовнішою

ознакою його тез є опозиційність: Європа – Москва, «Просвіта» – культура, «занепад Європи» – «азіатський ренесанс» тощо.

Дослідники неодноразово відзначали суперечливість гасел М. Хвильового. Його тези були не стільки висновками глибоких аналітичних роздумів, скільки декораціями, антуражем, що задавав тон і атмосферу гри, яку вів письменник. Своїм власним смислом М. Хвильовий наповнив концепт Європи, сприймаючи його як певний духовний образ: «Що ж таке Європа? Європа – це досвід багатьох віків. Це не та Європа, що її Шпенглер оголосив «на закаті», не та, що гниє, до якої вся наша ненависть. Це – Європа грандіозної цивілізації, Європа – Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона, Маркса і т. д., і т. п. Це та Європа, без якої не обійдуться перші фаланги азіатського ренесансу». [195, с. 63]. Поняття Європи для М. Хвильового було символом цивілізації та прогресу. Теза стала певною ідеологемою, гаслом, за допомогою якого письменник апелював до масової свідомості.

По-різному інтерпретується багатьма дослідниками і теорія азіатського ренесансу М. Хвильового, яка часто оцінюється як двозначна і суперечлива. На думку письменника, Європа, відігравши провідну роль у творенні патріархального, феодального та буржуазного типів культури, вичерпала свої сили. Тому провідником четвертого типу культури, пролетарського, мають стати народи Азії: «Гряде могутній азіатський ренесанс в мистецтві, і його предтечами є ми, «олімпійці». Як в свій час Петрарка, Мікеланджело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Європу огнем відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуть на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю» [195, с. 79]. Особливу роль в азіатському ренесансі М. Хвильовий відводив Україні, що перебуває на межі між європейською і азіатською культурою: «Наша Євразія стоїть не межі двох великих територій, двох енергій, оскільки авангардом 4-го культурно-історичного типу виступаємо ми» [198, с. 259]. М. Хвильовий дав визначення і

тому мистецькому напрямку, який, на його думку, буде характеризувати перехідну епоху, назвавши його «романтикою вітаїзму» [195, с. 34]. Такі вчені як Г. Костюк, Ю. Шерех, позитивно оцінювали систему поглядів М. Хвильового. М. Шкандрій, навпаки, наголосив, що «такі головні терміни Хвильового як «культура», «Європа», «азійський ренесанс» – нестабільні уявлення. <...> Спосіб мислення Хвильового спонукає до роздумів та дій, проте він сповнений непослідовностей і прогалин» [210, с. 345–346]. І. Дзюба стверджував, що М. Хвильовий «значно перебільшував підстави для ролі України як джерела нового мистецтва, яке «підє в Європу» через «нетерпіння національного ствердження» та «бурхливе піднесення молодих творчих сил, яке тривало до кінця 20-х років» [48, с. 13].

Таким чином, літературна дискусія 1925 – 1928 рр. мала виразний ігровий характер, поєднувала в собі ознаки змагання і театрального видовища. Статті, що з'явилися у ході дискусії, відзначалися азартом, провокативністю. Поступово дискусія почала переростати у політичну. Втручання партійного керівництва у діалог між письменниками значно змінило ту ігрову атмосферу, якою було позначене літературне змагання. Гра набула ознак російської рулетки, на кін ставилося людське життя.

Перші прояви цих змін заявили про себе з появою статей, у яких М. Хвильового та його однодумців звинуватили у націоналізмі, відступництві, «політичних збоченнях». Так А. Хвиля, розглянувши твори М. Хвильового на предмет «ухилів» від лінії партії, зробив висновок: «Непролетарське буття визначало свідомість М. Хвильового, коли він писав свою роботу з політичними збоченнями в національному питанні, непролетарське буття визначало його свідомість, коли він писав статтю «Україна чи Малоросія», передмову до Еллана і «Вальдшнепи». Обплывуючи партію, робітничий клас, Хвильовий став трибуном не партії, а проти партії. Орієнтуючись на Карамазова та Аглаю, він одривав себе безоднею від інтернаціоналізму і ставав з кожним днем все більш упевнено на шлях українського націоналізму» [199]. Л. Каганович у промові на політбюро ЦК КП(б)У

перерахував помилки М. Хвильового: «В чому ґрунтовна помилка Хвильового? Поперше, в тому, що він під видом європеїзації, під видом розвитку літератури на науковій базі тягне нас за неокласиками. Це його ґрунтовна помилка. Замість боротися з неокласиками, він тягне нас за ними, це є, безперечно, вплив антипролетарський. Друга помилка полягає в тому, що під видом прагнення одержати від Європи все краще, тягне нас за Європою, й цим самим відштовхує нас від нашої бази, від руського пролетаріату. Це є також вплив антипролетарський. <...> Я казав, що політично шкідлива постановка питання про Москву, шкідлива й помилкова» [68]. Вирок М. Хвильовому виніс і сам Й. Сталін: «У той час, як західноєвропейські пролетарські класи та їхні комуністичні партії повні симпатії до «Москви», до цієї цитаделі міжнародного революційного руху та ленінізму, в той час, коли західноєвропейський пролетаріат із захопленням дивиться на прапор, що повіває над Москвою, український комуніст Хвильовий не має нічого сказати на користь «Москви», як тільки закликати українських діячів тікати якомога швидше геть від Москви. І це називається інтернаціоналізмом! Що сказати про інших українських інтелігентів некомуністичного табору, якщо комуністи починають говорити, і не тільки говорити, але й писати в нашій радянській пресі мовою Хвильового? Шумський не розуміє, що оволодіти новим рухом на Україні за українську культуру можна лише борючись з крайностями Хвильового в лавах комуністів» [176, с. 488].

Подібні звинувачення змушують лідерів ВАПЛІТЕ виступити в пресі зі спокутувальним листом. У пошуках шляхів порятунку М. Хвильовий, М. Яловий, О. Досвітній мали звинуватити самих себе: «У зв'язку з літературною дискусією виявилися певні наші ухили від партійної лінії у ґрунтовних політичних питаннях, ухили, що були широко використані ворожими пролетарській революції елементами» [194]. Парадоксальні тези листа, в якому М. Хвильовий викривав «хвильовізм», не були ознакою щирого розкаяння письменника. Подібні кроки були пошуком порятунку у грі, що набувала фатальних обертів.

Наприкінці 20-х – на початку 30-х років в усіх сферах життя розгортається боротьба зі «шкідниками», які нібито намагалися ізсередини підірвати Радянську владу. Обґрунтовуючи необхідність змін у керівній верхівці КП(б)У, в листі до Кагановича від 11 серпня 1932 р. Й. Сталін писав: «Якщо не візьмемося тепер за виправлення становища на Україні, Україну можемо втратити. Майте на увазі, що Пілсудський не дрімає..., що в Українській компартії (500 тисяч членів, хе-хе) перебуває немало (так, немало!) гнилих елементів, свідомих і підсвідомих петлюрівців <...> Як тільки справи погіршаться, ці елементи не забаряться відкрити фронт всередині (та за межами) партії, проти партії. Найгірше це те, що українська верхівка не бачить цих небезпек» [175, с. 274]. Боротьба з ілюзорними ворогами насправді мала на меті розпалити боротьбу проти націоналістичних настроїв, усунути від активного життя людей, діячів культури. Окрім того, саме діяльністю неіснуючих ворожих організацій можна було пояснити недоліки політики партії і скрутне економічне становище країни. Боротьба з ворожими для партії силами передбачала фабрикацію справ із фіктивними провинами і фіктивними обвинуваченнями. У подібних фабрикаціях важливою була публічність, видовищність, «вплив на глядача». Так, журнал «Більшовик України», розглядаючи процес СБУ, постійно підкреслював необхідність подібних судових процесів для суспільства, адже у процесі СБУ український пролетарський суд розглядає справу не лише про контрреволюційні покидьки петлюрівщини, а судить в історичній ретроспекції весь український націоналізм, націоналістичні партії, їхню зрадницьку політику, їхні негідні ідеї буржуазної самостійності, незалежності України. Події 30-х років являли собою грандіозну політичну виставу, що відбувалася за сценарієм, розробленим заздалегідь. Згідно з цим сценарієм, мало відбуватися регулярне «виявлення» «центрів», «блоків», «організацій», розправа над учасниками і публікація в пресі результатів діяльності співробітників НКВС. Найпопулярнішим літературно-критичним жанром 30-х років став донос, що містив у собі наклепницькі заяви, ідеологічні таврування, різноманітні

провокації. Загалом на Україні у 30-і роки було сфабриковано понад сто справ, найвідомішими серед яких були «Шахтинська справа», процес СВУ, справа Трудової селянської партії, справа Промпартії, справа так званої «Української військової організації» тощо. Кожен «спектакль» сприймався і його організаторами, і учасниками, і глядачами цілком серйозно, адже правила гри нагадували правила російської рулетки.

Однією з найгучніших справ 30-х років стала справа «Спілки визволення України». Судовий процес був запланований і розіграний як яскраве театральне видовище. Навіть для судового приміщення обрали Харківський оперний театр. Дія відбувалася на сцені. Сценарій вистави був готовий заздалегідь, за його виконанням спостерігали з Москви. Так, 2 січня 1930 року Й. Сталін писав: «Коли передбачається суд над Єфремовим і іншими? Ми тут думаємо, що на суді потрібно розгорнути не тільки повстанські і терористичні справи обвинувачених, але і медичні фокуси, що мали на меті вбивство відповідальних працівників. Нам нічого приховувати перед робітниками гріхи своїх ворогів. Крім того, нехай знає так звана «Європа», що репресії проти контрреволюційної частини спеців, які намагаються отруїти і зарізати комуністів-пацієнтів, мають повне «виправдання» і по суті справи бліднуть перед злочинною діяльністю цих контрреволюційних мерзотників. Наше прохання погоджувати з Москвою план ведення справи на суді» [176, с. 115]. Підсудні, ніби актори, мали виконувати ролі, які їм пропонували. Так, С. Єфремову була відведена роль лідера організації, метою якої було повалення радянської влади і встановлення незалежної демократичної Української Народної Республіки. Говорити і писати те, що треба, його примусили слідчі за допомогою індивідуальних методів шантажу. Якщо влітку 1929 р. С. Єфремов заперечував ті злочини, у яких його звинувачували, то восени його свідчення уже цілком відповідали сценарію: «Визнаю існування «Спілки Визволення України», контрреволюційної організації і свою до неї приналежність, що працювала серед української інтелігенції з 1926 р. Основне завдання організації: боротьба з радянською владою за

визволення України» [203]. Тобто хід вистави був чітко розпланований, і «коли хтось із підсудних починав розповідати те, чого від нього не чекали, засідання зупиняли, а на наступному засіданні все йшло вже «як по маслу» [203].

Судовий процес справи СВУ навіть зовні нагадував театральну виставу. За свідченням очевидців, на сцені під час процесу підсудним приносили чай і солодощі, з тюрми їх привозили не в «чорних воронах», а в звичайних автобусах і навіть у камерах під час процесу «їх зустрічали квіти на столиках, білосніжна постіль» [203]. Подібний антураж перетворював судовий процес на фарсове видовище, «організатори явно перегравали, пересаджували свою роль гуманних учнів Дзержинського» [203].

Таким чином, атмосфера 30-х років на Україні нагадувала театральне видовище: стали популярними демонстративні чистки, самообвинувачення, публічні сповіді, доноси. На зміну модерних проектів оновлення світу прийшов тоталітаризм як перекручення модернізму.

Пізній етап модернізму в українській літературі припав на 40-і роки ХХ ст. З початком війни суттєво змінився характер ігрових тенденцій у суспільстві. Якщо у 30-і роки ігрове протистояння відбувалося між людиною і системою, то з початком 40-х років почалося змагання між системами. Відповідно розширився ігровий простір і масштаби самої гри. Гра стає всеохопною, дія відбувається на світовій сцені. Людина стає іграшкою у цій грі, опиняється між двох ворогуючих сил, які загрожують їй смертю. Відповідно на передній план виходить бажання особистості зберегти себе як фізично, так і духовно. У такій ситуації поширюються екзистенційні настрої зневіри, самотності, «закинутості у світ». І. Багрянний у романі «Людина біжить над прірвою» передав відчуття людини у світовій війні: «Гірше те, що душа його розгублена й квилить над безоднею чорної, найчорнішої зневіри в усьому, в що можна людині вірити, – вона опинилась без найменшого опертя. І не знає – для чого бігти...» [6, с. 11].

Друга світова війна завдавала нищівного удару по українській літературі, більшість критиків та письменників змушені були емігрувати. У таборах переміщених осіб, розташованих на території Західної Німеччини й Австрії, тривалий час перебували Ю. Шерех, В. Петров, І. Багрянний, І. Костецький, У. Самчук. Людина опинилася далеко від рідної землі і ніби зависала у повітрі, перебувала в ситуації «без ґрунту». У. Самчук про своє перебування у таборах Ді-Пі писав: «Ситуація унікальна. На території Європи Заходу таборує Україна Сходу. Парадокс чи післанництво? Вигнання чи кара Божя?.. Але для мене це продовження мене самого і всього того, що почалося, можливо, в Орській кріпості поза Уралом і тягнеться до днів Гірошими й Нагасакі, при чому нас тут вже стільки, що говорити про кару чи втечу вже недостатньо, бо це вже світова сцена світової гри з її останнім актом «бути чи не бути» [169, с. 6]. Екзистенційну ситуацію відірваності людини від рідної землі описав і І. Багрянний, підкреслюючи, що «судьба «Ді-Пі» – це «бездомний вовк, втікач, — «на век перемещонный человек» [5, с. 32]. Проте найголовніша проблема емігрантів полягала не в тому, що вони були відірвані від рідного ґрунту і не впевнені у майбутньому, не в злиденності їх таборового існування. За словами Ю. Шереха, «велика, може переважна частина української еміграції не розуміє свого часу і свого місця в часі. Вона мислить категоріями минулого сторіччя, категоріями безслідно проминулого часу. Практично це означає, що вона не мислить. Віра – велика річ, але ніяка віра в еліту, в провід, в партію, в дух нації, в класову правду, в чорта чи янголів не допоможе, якщо люди не будуть розуміти, з чим вони мають справу» [205, с. 63]. Мислення категоріями минулого і втеча від часу призводили до провінційності, примітивізму, хуторянства у мистецтві.

Саме бажання покінчити з провінційністю в українській культурі, модернізувати її і визначити своє місце супроти епохи об'єднало митців різних напрямів в організації МУР, створеній 1945 року. Головні засади об'єднання багато в чому повторювали ідеї 20-х років. Діяльність МУРу – це значною мірою спроба реанімації модерних тенденцій. Декларація організації

нагадувала проекти, які в 20-х роках пропонували лідери ВАПЛІТЕ: «Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві. Відкидаючи все мистецьки недолуге та ідейно-вороже українському народові, українські мистці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських мистців на еміграції відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва» [207, с. 231]. Письменники, які утворили об'єднання на еміграції, прагнули створити літературу, яка припинила б бути служницею політики і відшукала шлях до світового визнання.

Мистецький український рух був унікальним явищем в українській літературі, прикладом збереження національної ідентичності. Він проіснував близько трьох років в абсолютно несприятливих умовах. Окрім фінансових труднощів і відчуття «безґрунтяства», над письменниками постійно тяжіла загроза «родіни». «Її агентура на кожному кроці, – писав У. Самчук. – Людей ловлено по дорогах, по приватних домах, по таборах» [169, с. 7]. В атмосфері світової гри, коли цілий світ став ареною для змагань, діяльність групи українських письменників теж втрачала ознаки реальності, ставала подібною до театральної вистави. Так, У. Самчук описує засідання МУРу то як містерію, то як богослужіння, то як грандіозний міф: «Це доба атому Фау-3, Об'єднаних Націй, гльобальних воєн, надгльобальних проектів. Де і коли, за одним махом, було до ґрунту знищено всі міста народу тисячелітньої культури, вкинуто до ям мільйони людей, вирвано з місця цілі народи? Є це діло титанів, напівбогів, надлюдей, геніїв? А чи звичайних, часто вбогих на думку, смертних, гнаних невмолимістю пристрасті – мусиш і можеш. <...> Ми в цих таборах апокаліпси, ніякий з цього правила, виїмок. Вирвані з-під гніту НКВД недобитки в незграбних одягах, негайно на руїнах вигнання, стають титанами і проголошують МУР» [169, с. 26–27].

Таким чином, для періоду 20-х-40-х років, коли жив і працював В. Петров-Домонтович були властиві ігрові тенденції. Сам характер цих тенденцій не був однорідним. У 20-х роках виділилося два типи ігрового протистояння. З одного боку, це було змагання між людиною і системою. Ігрова поведінка влади була пов'язана зі спробами нав'язати офіційну ідеологію і встановити контроль за людиною. Людина, в свою чергу, могла приймати ці правила гри або не приймати, приховуючи свої істинні позиції за допомогою масок і шифрів. З іншого боку, відбувалося протистояння людина – людина: гострі дискусії, зіткнення протилежних точок зору, боротьба між письменниками за першість у новому пролетарському мистецтві. У 30-х роках протистояння стає більш напруженим і зосереджується на взаємодії між людиною і системою, нагадуючи театральне видовище. У 40-х роках гра набуває всесвітніх масштабів і зосереджується на війні між системами. Усі ці ігрові тенденції значною мірою впливали на особистісне самовираження В. Петрова-Домонтовича, провокували ігрову поведінку у життєвій та творчій практиці.

2.2 Ігрова ситуація українського інтелігента 20-х – 40-х рр.:

екзистенційний аспект

Позиція В. Петрова-Домонтовича як людини і митця була значною мірою пов'язана з ігровими принципами. Це пояснюється тим, що атмосфера 20-х – 40-х років ХХ ст., на які припала діяльність В. Петрова-Домонтовича, не завжди була сприятливою для особистого самовияву українського інтелігента. Особистість перебувала в центрі кількох дискурсів, які впливали на становлення і поведінку людини: модерного, суспільно-культурного та екзистенційного. Кожен із цих дискурсів був тісно пов'язаний з ігровими чинниками і провокував людину до ігрової поведінки. Модернізм заявив про переоцінку цінностей, утвердив нову особистість: митця, що пізнає світ через гру-творчість. Атмосфера заборон і постійних переслідувань з боку влади

також накладала свій відбиток: в літературному житті ставали популярними псевдоніми, маски, шифри. Людина постійно перебувала в екзистенційній ситуації неможливості примирення з дійсністю. У таких умовах ігрова поведінка була чи не єдиним способом зберегти себе і свій внутрішній світ. Саме результатом екзистенційної позиції були духовні пошуки та інтелектуальні ігри В. Петрова-Домонтовича. Суспільство того часу інтуїтивно засвоювало ідеї філософії екзистенціалізму, яка висунула на передній план внутрішній світ людини в екстремальних ситуаціях. Для людини ХХ століття, яка відчула на собі всі наслідки катастроф, стали актуальними ті проблеми, які аналізувалися філософами-екзистенціалістами: абсурдність буття, страх, тривога, відчай, самотність, страждання, смерть, пошук духовних орієнтирів і точки опертя.

Осмислення духовних пошуків В. Петрова-Домонтовича на початку 20-х років дозволяє стверджувати, що митець неодноразово звертався до гри, яка була для нього способом примирення з дійсністю. В. Петров у цей час був близьким до групи неокласиків. Як і вся тогочасна інтелігенція, письменник потрапив у безвихідну ситуацію, опинився віч-на-віч з абсурдною дійсністю. Початок 20-х років приніс Києву голод і запустіння. Українська інтелігенція масово виїжджала за кордон або в села. Науковці, які залишилися, опинилися в скрутних умовах. Н. Полонська-Василенко у спогадах про тогочасний Київ писала: «Академія наук конала. В холодних, неопалених залах, у пальтах, у шапках, у шарфах сиділи вчені і писали своє на шматках пакувального паперу, на зворотньому боці коверт чи календарних аркушків, розігріваючи диханням замерзлий атрамент. <...> В аудиторіях, де було холодніше, ніж надворі, в хутрах і рукавицях професори читали лекції студентам, здебільшого таким же голодним, як і вони самі. Щось символічне було в цих вечірніх лекціях, коли при світлі кількох каганців, в холоді і сутінках, читалися лекції про вічні цінності культури, про великі твори людського генія. <...> Страшним був занепад людської душі» [161, с. 121]. Жахливу картину голодних років і вмирання міста змалював В. Домонтович у диптиху

«Болотяна Лукроза»: «Вмирало місто поступово, з невблаганною послідовністю. Уже давно минув той час, коли, божеволіючи од шалу, проносились по місту вантажні авта з людьми в шкірянках і салдатських шинелях. Ущух галас. Не гуркотіли трамваї. Іржавіли рейки. Між камінням бруківки росли трави. Люди своєю появою не наважувались порушити урочисту порожнечу вулиці» [50]. Місто перетворилося на пустелю. Відчуття голоду, непевності у майбутньому, близькості смерті пригнічувало людину, яка постійно перебувала у полоні страху і відчаю.

На думку філософів-екзистенціалістів, відчуття абсурдності пов'язане з прагненням людини до єдності зі світом і неможливістю цю єдність здійснити. А. Камю так охарактеризував взаємодію між людиною і світом: «Абсурдним є зіткнення між ірраціональністю і несамовитим бажанням ясності, поклик якого відчувається в самих глибинах людської душі. Абсурд однаково залежить і від людини, і від світу. Поки що він – єдиний зв'язок між ними. <...> Людина розривається двома прагненнями: з одного боку, вона прагне до єдності, а з іншого – ясно бачить ті стіни, за які не здатна вийти» [69, с. 32]. Атмосфера початку 20-х років пригнічувала людину, не давала можливості для всебічної реалізації її внутрішнього потенціалу. Це формувало конфлікт між людиною і дійсністю, викликало відчуття абсурдності: «Видатний знавець античного мистецтва С. О. Гіляров ходив по домах рубати дрова. Літературознавець О. А. Назаревський разом з дружиною торгував гарячим чаєм з «лотка» на Єврейському базарі. Проф. В. В. Карпека торгував салом у Білій Церкві» [161, с. 118].

Людина абсурду сприймає оточуючий світ як виставу, життя довкола здається ілюзорним, несправжнім. Так, у А. Камю з'являється мотив «світового спектаклю» [69, с. 123]. У В. Петрова-Домонтовича зустрічається опис київського базару як бутафоричного і абсурдного явища: «Бліді жінки, ніяково тулячись до стіни наріжного будинка, продавали з тарілок, прикритих серветками, печені дрібні яблука. На кількох столиках були розкладені тонко нарізані невеличкі шматки червоного м'яса; крамарки торгували кониною.

Хлопчики пропонували іриски. Іриски, конина, трохи хліба – пара окремих буханок на цілий базар; редиска з Куренівки, – це було все, що могло дати місто споживачеві з власних своїх резервів. Зрештою, все це мало декоративний сенс. Було бутафорією базару. Не було покупців. Ніхто нічого не купував.» [50]. Світ довкола письменник сприймає як ілюзію, як театральне дійство.

Згідно з філософією екзистенціалізму, поняття абсурдності світу тісно пов'язане з поняттям «закинутості» людини у світ. Людина приречена на буття, вона вже існує і не існувати не може: «Історичні ситуації змінюються: людина може народитися рабом в язичницькому суспільстві, феодальним сеньйором або пролетарем. Не змінюється лише необхідність для неї бути у світі, бути в ньому за роботою, бути в ньому серед інших і бути в ньому смертним» [170]. Усвідомлення абсурдності світу і своєї «закинутості» у цей світ відкривається перед українським інтелігентом у «межовій ситуації», перед обличчям голоду, на межі між буттям і небуттям. «Опинившись в «межовій ситуації», людина звільняється від панівних цінностей, норм, установок. І це звільнення, очищення «Я» дає можливість досягнути себе як екзистенцію <...>, поєднатися з Богом», – стверджував К. Ясперс [223, с. 379].

Абсурдність світу і «закинутість» у світ письменники відчують і в селі Баришівка, де їм довелося тимчасово оселитися. Село того часу було заможнішим, ніж місто, мало більш сприятливі умови для виживання. Перебування за межами голодуючого міста дало змогу вижити фізично. Окрім того, саме Баришівка стала першим етапом консолідації неокласичної групи: «Так, ніколи ніяких «сходин» неокласиків не було. Не було «неокласичної організації». Не було статуту, зборів, засідань, протоколів, президіуму й секретаріату. Не можна було вступити до складу організації, як не можна одчинити одчинені двері: жадного складу не було. Була дружба, і поза цим не було нічого іншого» [50]. Проте село являло собою духовну пустелю. У поезії «Lucrosa» М. Зеров характеризував Баришівку як місце, де «розум і чуття – все спить в анабіозі», а місцевих жителів називав «шкурною громадою» [62, с. 79].

Ця назва мала подвійне значення: «по-перше, в Баришівці жили чинбарі – шкіряники, по-друге – жили вони «шкурними інтересами» [72, с. 18]. Письменники у Баришівці відчували себе вигнанцями. Спокійне і мляве життя на селі не могло задовольнити інтелігента, який прагнув руху, дії і напруженого інтелектуального ритму. За словами М. Зерова, він з радістю проміняв би «вітрові пориви, і жайворонків спів, і проростання трав» на «гомін пристані, лиманів сині плеса, на брук і вулиці старого Херсонеса» [62, с. 79]. Атмосфера Баришівки з її обмеженим духовним життям пригнічувала українського інтелігента. Саме відчуття абсурду було тим джерелом, яке штовхало особистість до гри. Для людини абсурду гра виступає одним із способів взаємодії з оточуючим середовищем: «Абсурдна людина з'являється тоді, коли сподіванням прийшов кінець, коли розум уже не захоплюється грою, а вступає в неї» [69, с. 143]. Порівнюючи абсурдну людину з актором, А. Камю підкреслював, що гра стирає межі між тим, чим людина бажає бути, і тим, чим вона є насправді, видимість може створювати буття. Тобто гра є джерелом компромісу між особистістю і світом. Такою грою був міф, що виник у свідомості неокласиків: в уяві письменників Баришівка перетворюється на Лукрозу. Назва, яку дав селу М. Зеров, свідчить про міфологізацію і апеляцію до античних часів: слово «бариш», тобто «вигода», на латинській мові звучить «lukros». Письменники створюють для себе паралельний світ, шукають у ньому порятунку від задушливої дійсності. Міф для людини стає точкою екзистенційної опори. Ю. Клен у спогадах про М. Зерова підкреслював схильність до міфологізації і ігрового світосприйняття: «Як Баришівка Лукрозою, так Київ став для нього «голодним Баальбеком», а ми – захожими різьбярами, що плекали сні захожої Геллади» [72, с. 21].

Відчуття абсурдності світу і «закинутості» у світ для освіченої людини початку 20-х років було пов'язане не тільки з важкими умовами життя чи вимушеною відірваністю від духовної і культурної атмосфери Києва. Радянська дійсність багато в чому не задовольняла духовні потреби

українського інтелігента. Так, В. Петров-Домонтович, що мав ґрунтовну освіту і широке коло інтересів, почував себе зайвим «серед океану невігластва й дичавини безкультур'я» [208, с. 91]. Ця проблема у 20-х роках стала однією з центральних для групи неокласиків: «Вони були наскрізь урбаністичні, але їхній *urbs* їх не приймав, бо він був російський; вони писали мовою села, якого вони не могли прийняти. На своїй батьківщині вони були як Овідій у дикому дакійському засланні» [208, с. 91].

Таким чином, уже на початку 20-х років ХХ ст. В. Петров-Домонтович звертався до гри як до компромісного шляху, як до способу примирення з дійсністю. Протягом подальших років відчуття абсурдності буття загострювалося, людина не знаходила для себе місця у світі, який прагнув знищити її як духовно, так і фізично. Обставини 30-х – 40-х років не підлягали усталеним інтерпретаціям, поглиблювали розрив між людиною і її існуванням. За таких умов для В. Петрова-Домонтовича ігровий чинник став домінантою життєвої позиції. Репресії, війна, еміграція – всі ці обставини змушували особистість шукати шляхів фізичного і духовного збереження себе. А. Камю, досліджуючи явище абсурду, підкреслював неможливість його уникнути: «Війну неможливо заперечувати. Або на ній помирають, або нею живуть. Так і з абсурдом: потрібно дихати ним, засвоювати його уроки і втілювати його» [69, с. 141]. Гра для В. Петрова-Домонтовича відкрила шлях до виживання, дала можливість захистити власний духовний світ, виконуючи роль містка, що об'єднав внутрішній світ із зовнішнім.

Біографія В. Петрова-Домонтовича містить чимало білих плям, суперечливих фактів. Різні типи поведінки письменника, на наш погляд, можна трактувати як певні маски. При цьому достеменно не відомо, яка з них була ближчою до обличчя самого письменника. Кожна з масок пов'язана з певною гранню його особистості і є своєрідним шифром, за яким письменник приховував себе справжнього.

Охарактеризуємо основні маски письменника. Найпомітніша з них – маска «український націоналіст». Важливо, що вірність цій позиції В. Петров-

Домонтович зберігає протягом усього творчого шляху. На це звернув увагу Ю. Шерех, проаналізувавши творчість В. Петрова-Домонтовича 20-х – 40-х років: «Домонтовичеві повісті кінця двадцятих років написані на любовну тему. В оповіданнях, писаних у головному в сорокових роках, любовна тема відсунена на підрядне місце. В більшості з них вона взагалі не з'являється. <...> Як відомо, твори двадцятих років писано в обставинах совєтської цензури, твори сорокових років були вільні від неї. Можна піти навіть далі і сказати, що Захід радше мав би схилити до любовної тематики, тоді як радянське неопуританство було рішуче проти неї. В обох ситуаціях автор виступив як свого роду дисидент» [208, с. 84]. Уже рецензенти 20-х років, які загалом запропонували лише поверховий аналіз, звернули увагу на невідповідність романів офіційній радянській пропаганді. Письменника звинувачували у «психологічному заглибленні» [101, с. 241], відзначали, що його спрямування «чуже ідейній емоційній спрямованості пролетаріату» [178, с. 106], а самі твори далекі «від громадсько-актуальних і важливих проблем» [222, с. 189]. Непричетність В. Петрова-Домонтовича до радянської системи зберігається і на глибинних рівнях його творів через проблему ірраціональності людини: «І це та теза, якою Домонтович – кожним своїм твором – заперечує більшовицьку революцію в російському імперському просторі – в кожному своєму творі, хоч одверто він цього не може проголосити в ранніх повістях» [208, с. 87]. Під час війни В. Петров-Домонтович пише чимало антирадянських оповідань. Ю. Шерех пов'язує їх появу із «зигзагами німецької культурної політики» [208, с. 81]. Проте не залежно від вимог оточуючої дійсності зміст оповідань відповідає масці письменника. Парадоксом була і поява літературознавчої праці В. Петрова «Діячі української культури — жертви більшовицького терору», яка стала викриттям більшовицької репресивної системи. Розвідка з'явилася на еміграції, у той час, коли В. Петров, імовірно, співпрацював з органами НКВС у ролі радянського розвідника. Письменник відкрито засуджував репресії і ганьбив радянську владу: «Переглядаючи долі українських письменників

Плужника, Фальківського, Косинки, Хвильового, Зерова, Драй-Хмари, він входив у найскладніші психологічні колізії. Обмірковував їхні пружини, реконструюючи за реальними подіями ніколи не оголошувану, назверх замасковану пристойними чи й взагалі благородними гаслами справжню філософію більшовизму» [21].

Друга маска В. Петрова-Домонтовича – «радянський розвідник». У 30-х роках письменник не був репресований, що, очевидно, свідчить про його співпрацю з органами НКВС: «Ми мало знаємо про ці роки в житті автора. В протилежність іншим членам грона – Зерову, Филиповичеві, Драй-Хмарі – він, очевидно, не був на засланні, але чи переслідування обмежилися на допитах, чи були зв'язані й з арештом, як у випадках Рильського, ми не знаємо. Його некролог відзначає участь кожного року в археологічних експедиціях, від 1934 до 1940, але не говорить нічого про рік 1933, рік масових арештів» [208, с. 79]. Таємниче зникнення з Мюнхена 1949 року не завершилося для письменника арештом чи розстрілом, як того варто було очікувати, а в 1966 році В. Петров навіть був нагороджений орденом Вітчизняної війни. Якщо розглянути в цьому контексті працю «Діячі української культури — жертви більшовицького терору», то появу цієї статті можна трактувати в ігровому ключі: підкреслене антибільшовицьке спрямування могло бути сприйняте радянською владою як гра В. Петрова, як спосіб його маскуванню як розвідника. Подібна маска давала можливість відкрито і без страху заявляти про свої позиції: «Виходило, що за Сталіна легально паплюжити режим міг тільки розвідник, такий собі Зорге» [21].

Схильністю В. Петрова-Домонтовича до гри і маскуванню пояснюється і наявність різних псевдонімів, якими автор підписував свої твори. Доробок письменника не обмежується художніми творами: «Шлях Петрова йшов і далі. Він вів його до філософії. Студії почалися вивченням Томи Кемпійського, потім перенеслися на Сковороду, аж поки почалося творення власної системи, – це був початок і народження Віктора Бера (дата народження, здається 1946, як дата народження белетриста Домонтовича коло 1924), що йшов від

філософії моралі до онтології, працював над темами «Сучасного образу світу», студіював фізику, а водночас брався до економічно-соціологічних проблем, по-новому, за джерелами вивчаючи повстання марксизму» [204, с. 117]. В. Петров був автором праць з літературознавства, етнографії, археології. Три прізвища були ніби трьома різними гранями його внутрішнього світу. Псевдонім В. Домонтович, яким В. Петров підписував художні твори, з'явився у 20-х роках ХХ ст. За власним визнанням автора, він знайшов це прізвище в українських документах литовського періоду: в перекладі з литовської мови «damauntas» означає «той, що багато каламутить» [113, с. 516]. Для філософських праць автор використовував псевдонім Віктор Бер. Поняття «бер» використовується у фізиці і розшифровується як біологічний еквівалент рентгена, одиниця вимірювання дози опромінення [2, с. 331]. Наукові праці В. Петров підписував власним прізвищем. Така гра з прізвищами давала можливість В. Петрову, з одного боку, певним чином поділити сфери своїх інтересів, а з іншого – заявляти про себе як про трьох різних людей. Подібна мімікрія дозволяла В. Петрову висловлювати свої погляди.

Таким чином, ігрова позиція В. Петрова-Домонтовича, яка була характерна і для життєвого, і для творчого шляху письменника, пов'язана з відчуттям абсурду, яке повсякчас переслідувало письменника і виникало як результат невирішених конфліктів: конфлікт між людиною і епохою, конфлікт між людиною і владою, конфлікт всередині людини. 30-і роки принесли з собою переслідування, арешти, звинувачення в неіснуючих злочинах, 40-і роки – війну і еміграцію. Перебування за межами України, у таборах ДіПі, поглибило відчуття безґрунтянства, відірваності від рідної землі, яке пригнічувало українського інтелігента ще у 20-х роках у зв'язку з руйнуванням пореволюційною дійсністю культурних, духовних, релігійних традицій. Реакцією на сповнену загрозою дійсність і стала мімікрія В. Петрова-Домонтовича, яка була для письменника способом зберегти себе як фізично, так і духовно. Мімікрія у творчості заявила про себе через наявність різних псевдонімів, у життєвому шляху – через наявність двох масок, які, на перший

погляд, суперечили одна одній: маска «радянський розвідник» і маска «український націоналіст».

Висновки до розділу 2

У розділі ми проаналізували особливості тих дискурсів, які впливали на творчість В. Петрова-Домонтовича: модерний, соціокультурний та екзистенційний. Кожен з цих дискурсів тією чи іншою мірою був пов'язаний з ігровими принципами, детальний розгляд яких дасть можливість всебічно проаналізувати інтелектуальні ігри письменника в романах.

Помітний вплив на творчість В. Петрова-Домонтовича також справили соціокультурні процеси 20-х – 40-х років ХХ ст., які були тією чи іншою мірою пов'язані з ігровим чинником. Романи «Дівчина з ведмедиком», «Аліна й Костомаров», «Романи Куліша», що були написані наприкінці 20-х років, зазнали впливу тогочасної культурної атмосфери, яка, з одного боку, характеризувалася постійними дискусіями, зіткненням протилежних точок зору, пошуком нових шляхів розвитку літератури, а з іншого – певними спробами контролю з боку партії. Відповідно в романах В. Петрова-Домонтовича поруч з пошуком і експериментом з'являються різноманітні маски, спроби зашифрувати певні ідеї чи концепції.

В. Петров-Домонтович був свідком і учасником полемік 20-х років. Так, письменник взяв участь у дискусіях навколо культурної спадщини українського минулого, переосмислював образи Т. Шевченка, П. Куліша, Г. Сковороди, які вписував у модерністський дискурс. В. Петров-Домонтович належав до табору «модерністів», які виступали проти «народницьких» поглядів на діяльність відомих культурних діячів. Для письменника це був певний ігровий спосіб заявити про себе як про поціновувача літератури європейського зразка.

У літературній дискусії 1925 – 1928 рр. В. Петров-Домонтович не взяв безпосередньої участі. Проте ігрові прояви полеміки вплинули на письменника, який у цей час працював над своїми романами. На життєвий і творчий шлях митця наклала свій відбиток і атмосфера 30-х рр. Постійні переслідування, заборони змушували митця звертатися до ігрової поведінки,

яка стала для нього способом самозбереження. Чимало дослідників говорили про співпрацю В. Петрова з радянською владою. У той же час його твори були виразно антирадянськими. Схильністю до гри і маскуванню пояснюється і наявність різних псевдонімів.

У романі «Без ґрунту» знайшла своє відображення атмосфера 40-х років. Твір позначений впливом екзистенційних настроїв зневіри, розчарування, «закинутості» людини у світ. Перебування на еміграції і війна посилили відчуття безґрунтянства. Людина почувала себе іграшкою, засобом у грі двох систем. Відповідно у романі «Без ґрунту» з'являється мотив маски як наслідок втрати самого себе.

РОЗДІЛ 3

ІГРОВІ СТРАТЕГІЇ В РОМАНАХ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА

3.1 Ігрова специфіка пародійності в романі «Дівчина з ведмедиком»

Роман «Дівчина з ведмедиком», як і інші твори письменника, має складну структуру. Автор приховує власну філософську позицію, використовуючи різноманітні ігрові прийоми, заплутуючи читача. У «Дівчині з ведмедиком» В. Домонтович звертається до таких ігрових прийомів, як подвійне кодування, смисловий лабіринт. Проте найважливішу роль у створенні ігрової атмосфери роману відіграє пародійний код.

Звернення письменника до жанру пародії було не випадковим. Роман «Дівчина з ведмедиком» тісно пов'язаний з модерними тенденціями, яким був властивий ігровий погляд на світ і переосмислення релігійних, моральних, філософських норм попередніх епох. Ідея радикального оновлення передбачала критичний погляд на ті чи інші особливості попередньої традиції. У контексті модерних пошуків пародія відкривала для митця нові обрії. Критичне ставлення до об'єкта зображення, гра з ним – це ті риси, які об'єднували модерністські тексти з жанровими особливостями пародії.

Використання В. Домонтовичем пародійних прийомів також актуальне у контексті тих тенденцій, що були характерні для культурної ситуації другої половини 20-х років ХХ ст. Над романом «Дівчина з ведмедиком» автор працював у часи літературної дискусії 1925 – 1928 рр. Оскільки безпосередньої участі у гучних полеміках і боротьбі між літературними силами письменник не брав, можна припустити, що саме художня творчість стала його відповіддю на питання, що хвилювали тогочасну українську інтелігенцію.

У романі ми не знаходимо безпосередньої пародії на основні ідеї, які висувалися в ході дискусії. Проте уже звернення до елементів цього жанру свідчить про загальний критицизм В. Домонтовича. На відміну від більшості

українських інтелігентів, ідеалістів і романтиків, В. Домонтович запропонував скептичний і іронічний погляд на світ. Надмірній екзальтованості, що була характерна і для полемічних, і для художніх творів середини 20-х років, протиставляється позиція відстороненого спостерігача. З іронічною посмішкою В. Петров дивиться на захоплення своїх сучасників, скептично оцінює їх філософські і культурні пошуки.

Сам термін «пародія» багатозначний. Пародія розглядається як жанр літератури, як стилістичний прийом, як філософський метод. Пародіювання широко відоме у світовій літературі. Елементи пародії зустрічаються у творах У. Шекспіра, Дж. Свіфта, Ч. Діккенса, М. Твена, Р. Кіплінга, Е. Хемінгуея та ін. Пародія як жанр остаточно склалася наприкінці XVIII ст.

Основною ознакою пародії як жанру є її подвійна природа. Пародія має два плани: буквальний план і план об'єкта пародії. Уперше на наявність у пародії «другого плану» звернув увагу Ю. Тинянов: «Пародія існує тоді, коли крізь твір просвічується другий план, що пародіюється; чим більш визначений, чим більш обмежений цей другий план, чим більше усі деталі твору носять подвійний відтінок, сприймаються під подвійним кутом, тим сильніше пародійність» [180, с. 26]. Об'єктом пародіювання може виступати як певний літературний твір, так і ряд творів, об'єднаних за певною ознакою. Пародія може бути спрямована на жанр творів, їх автора чи навіть на літературний напрям. Наявність «другого плану» є необхідною умовою виникнення пародії: «Ефект пародіювання полягає в уявному зіставленні з пародійованим. Але це зіставлення виразно відчувається. <...> За відсутності контрастного фону, що утримується нашою пам'яттю і уявою, без постійного «упізнання» пародійованого – немає пародії» [111, с. 50].

Необхідною умовою виникнення пародійного ефекту також є певне ставлення автора до «другого плану». Об'єкт пародіювання сприймається з іронією, скептицизмом чи сарказмом, іноді жартівливо, причому авторське ставлення завжди контрастує з оригіналом. Цей контраст підкреслював Ю. Тинянов, розглядаючи відмінності пародії і стилізації: «Стилізація близька

до пародії. І та, і інша живуть подвійним життям: за планом твору стоїть інший план, що стилізується або пародіюється. Але в пародії обов'язкова незв'язка обох планів, зміщення їх; пародією трагедії буде комедія, <...> пародією комедії може бути трагедія. При стилізації цієї незв'язки немає, є, навпаки, відповідність один одному обох планів: того, що стилізує і того, що стилізується» [180, с. 9].

Сприйняття читачем «другого плану» пародії залежить від ступеня його інформованості. Тільки ерудований читач, що має певний рівень знань і іроніко-гумористичну інтуїцію, здатен прочитати пародійний текст. Непідготовлений читач, який не впізнає «другого плану», сприймає пародію як серйозний твір. Так виникає непорозуміння – читач опиняється в ролі ошуканого. Подібні випадки нерідко траплялися в історії літератури: «Згадаємо історію однієї відомої пародії, що зіграла велику роль в ідеологічній боротьбі шістнадцятого століття, історію «Листів темних людей». Адже величезний успіх цієї пародії полягав у тому, що вона ошукала, зуміла ошукати, що супротивники прийняли її за справжній серйозний твір і тільки потім змушені були побачити свою помилку» [181, с. 288]. Навпаки, читач, який зрозумів авторський задум, вступає з пародистом у контакт: «Людина, яка, прочитавши пародію, сміється, стає хоч на мить однодумцем пародиста і ніби вступає з ним у змову – не важливо, чи жартівливу, чи лукаву, чи глузливу, чи мстиву, чи захоплено-зловтішну. Але вони завжди на одному боці і сміються разом» [111, с. 59].

Співвідношення двох планів пародійного тексту створює певний цілісний зміст пародії. Цей зміст відрізняється і від буквального плану і від плану об'єкта пародії. В. Новіков назвав цей зміст «третьім планом» пародії. На думку дослідника, «справжнє розуміння пародії починається тоді, коли в читацькій свідомості вибудовується третій план» [122, с. 14]. Саме в зіставленні двох планів і в прочитанні третього плану полягає інтерпретація пародійного тексту.

Поруч із поняттям пародійної форми важливим є поняття пародійної функції. Пародія може використовуватись у тексті як полеміка з літературними напрямками, певними формами, мовними засобами чи стилістичними прийомами. Пародія найчастіше пов'язана з поточним літературним процесом: «Пародійні твори зазвичай бувають спрямовані на явища сучасної літератури або на сучасне ставлення до старих явищ; пародійність, спрямована на явища напівзабуті, мало можлива» [181, с. 294].

Проте у різні часи актуальності набували різні функції пародії. Так, пародія XIX — початку XX ст., як правило, була формою стосунків між літературними напрямками і школами, що ворогували між собою. Тобто на перший план виступала полемічна функція. У пародіях 20-х — 30-х років спостерігалася настанова на критику об'єкта, що пародіюється. Функціонуючи як жанр художньої літератури, пародія була водночас і жанром літературної критики.

Сам по собі жанр пародії тісно пов'язаний з грою, він передбачає певну гру з об'єктом. В основі пародіювання лежить два начала: відтворення і трансформація. Пародист ніколи пасивно не відтворює матеріал, він змінює його в залежності від своєї мети: «Пародист не просто «править» текст об'єктів, щось викреслюючи в ньому і щось вписуючи. Він «переписує» його наново, і, якщо і повторює якісь фрагменти цього тексту, то лише тому, що таке повторення виявилось у світлі його цілей рівноцінним зміні» [122, с. 57]. У результаті ігрової трансформації об'єкта пародіювання відбувається включення літературного твору чи поняття, що об'єднує ряд творів до іншої системи. Автор переосмислює матеріал, обраний ним для пародіювання, вводить його у власне коло значень.

Існує чимало різноманітних прийомів ігрової трансформації об'єкта пародіювання. У поетичних текстах часто використовуються такі методи пародії як зміна одного слова чи однієї літери, заміна поетичної лексики прозаїчною. Пародійний ефект досягається також шляхом зниження стилю, введення нового матеріалу чи його перестановки, часом автор вводить

самохарактеристику, створює пародійного персонажа, використовує прийоми гіперболи і гротеску. Пародія може виникнути і в результаті зміни інтонації.

У романі «Дівчина з ведмедиком» жанр пародії зазнає функціональної трансформації. Вона використовується автором як певний ігровий прийом. За допомогою елементів пародії автор встановлює необхідний для нього діалог з читачем.

Пародія дозволила В. Домонтовичу розділити читацьку аудиторію. Не кожен читач був здатен упізнати і проаналізувати одразу два тексти: той, який пародіює, і той, який пародіюється. Лише підготовлений читач, що мав певний рівень ерудиції, міг розгадати пародійний код роману.

Подібне приховування власної позиції, спроби одурити, ошукати читача були не лише ознаками індивідуальної письменницької манери В. Домонтовича. На наш погляд, така гра з читачем почасти була проявом обережності автора. Власна точка зору зашифровується, філософське спрямування роману може зрозуміти далеко не кожен читач. Така ігрова поведінка В. Домонтовича значною мірою була орієнтована на тогочасну критику. Дійсно, рецензенти 20-х років не сконцентрували увагу на пародійних елементах роману і сприйняли авторську гру всерйоз: «Коли Домонтович писав такі сцени, він, певна річ, глузував зі своїх майбутніх рецензентів, які, він знав, приймуть усе сказане за чисту монету, бо ж він, чи то пак оповідач Варецький, переказує все це з такою поважністю, – і він не помилився» [208, с. 86]

Засоби пародії виконують у романі і підготовчу функцію. Автор певним чином налаштовує читача, готує його свідомість до сприйняття запропонованої ним картини світу. У цьому плані функція пародійних елементів у «Дівчині з ведмедиком» нагадує функцію анекдотів у романі «Доктор Серафікус». Завдяки критичному спрямуванню, що характеризує пародію, автор налаштовує заангажованого читача на скептичний лад, готує його до переоцінки звичних для нього уявлень.

На перший погляд, роман В. Домонтовича – це захоплива історія кохання з несподіваним фіналом. Обравши подібний сюжет, письменник попідкував про тих читачів, які не розгадають усі алюзії. Твір зацікавлює навіть за умови відсутності глибинного прочитання. Філософський підтекст відкривається перед читачем після розгадки авторських смислових лабіринтів, які у цьому романі пов'язані з пародією.

Пародійність у творі спрямована на різні об'єкти: у ролі «другого плану» для письменника виступають і радянські романи «виробничого» типу, і бульварні еротично-кримінальні романи, присутні також пародії на В. Винниченка і М. Хвильового. На пародійні елементи в романі звернув увагу Ю. Шерех, підкресливши, що В. Домонтович «глузує з своїх героїв, з штампів радянської і нерадянської літератури, включно з Винниченком, зі свого героя, який сам оповідає всю історію» [208, с. 85–86].

Уже на початку роману В. Домонтович вводить елементи пародії. Образ Семена Кузьменка, товариша Іполіта Варецького часів революції, що з'являється на перших сторінках твору, використовується автором одразу у двох планах. З одного боку, за допомогою цього типового радянського робітника В. Домонтович пародіює виробничий роман, висловлюючи таким чином своє скептичне ставлення до подібної літератури. З іншого боку, цей персонаж частково допомагає автору розкрити власне ставлення до суспільної і культурної атмосфери другої половини 20-х років.

Семен Кузьменко – типовий персонаж романів «виробничого» типу. Поява методу соціалістичного реалізму припадає на 30-і роки ХХ ст., проте уже в другій половині 20-х років у літературній практиці сформувалося два підходи. Прихильники першого підходу виступали за свободу творчості, прихильники другого – декларували зображення реальності крізь призму заданої ідеї. Література, що писалася в рамках соціалістичного замовлення, мала власні сюжетно-композиційні особливості, культивувала певний тип героя, використовувала чітко визначене коло тем. Персонажем більшості подібних творів був простий радянський робітник, який знав політику партії і

втілював її у власному житті. Семен Кузьменко у романі В. Домонтовича має всі риси, які були характерні для персонажів радянських романів. Він позитивний, оптимістичний, активний, націлений на майбутнє. Одразу ж привертає увагу «широка посмішка на лиці», рожеве обличчя, міць м'язів. Ці риси ніби символічно розкривають внутрішню упевненість у собі і своїй меті, силу, бажання йти до цієї мети. Семен Кузьменко займається типовою для персонажів радянських романів справою: він мріє відбудувати мертвий завод і щиро вірить у можливість здійснення своєї мрії: «Не сумнівайтесь, Іполіте Миколайовичу, відбудуємо завод!.. Нема нічого — все буде. Воля тільки потрібна. Захтіти треба!.. А я — я настирливий!» [51, с. 10]. Образ Семена Кузьменка виписаний цілком серйозно. Може скластися враження, що автор і справді вирішив написати типовий радянський роман у дусі офіційної пропаганди. Той факт, що це була лиш пародія, стає зрозумілим для читача, коли автор залишає історію робітника Кузьменка і не дає цій лінії продовження в романі. Познайомивши читача з персонажем-робітником, автор переходить до історії кохання. Так стає помітною іронічна посмішка В. Домонтовича і його пародійний прийом: він зобразив Семена Кузьменка, маючи на меті бажання поіронізувати з людей такого типу і тих романів, у яких вони були головними героями. Автор зображає персонажа лише для того, щоб підкреслити, що художньої перспективи для подібного типу в його романі немає. На цей ігровий прийом звертав увагу Ю. Шерех: «Домонтович ніби каже: Хочете від мене реконструктивного роману? Так я ж вас піддурю. От вам потрібний ваш герой, а тепер я його покину й перейду до історії любовців» [208, с. 85].

Розуміння скептичного ставлення В. Домонтовича до Семена Кузьменка ставить перед читачем ще одну авторську загадку. Виникає питання: якщо автор іронізує зі свого героя, тоді чому ця іронія була непомітною в описі зовнішності робітника і розповіді про його життєвий шлях? Автор створює смисловий лабіринт: коли читач знаходить вихід з одного коридору, він потрапляє в інший. Розгадка однієї загадки, одразу ж відкриває наступну. Так

В. Домонтович поступово приводить читача до центру лабіринту, яким і є внутрішнє філософське наповнення.

На наш погляд, опис зустрічі з Семеном Кузьменком не містить у собі іронії, оскільки ця подія описується крізь призму суб'єктивного сприйняття самого Варецького. Таким чином, автор дає читачеві ще один ключ до розуміння власної позиції: В. Домонтович відокремлює себе від свого оповідача. Він іронізує не лише з образу робітника Кузьменка як штампу радянських романів, а й з самого Іполіта Миколайовича, який сприймає свого колишнього товариша всерйоз.

Окрім пародії на радянський виробничий роман, в образі Семена Кузьменка В. Домонтович зашифровує ще один пародійний код. Завдяки образу робітника автор прагне частково передати суспільно-психологічну атмосферу 20-х років, настрої літературної дискусії 1925 – 1928 рр. і взагалі основні пошуки української інтелігенції 20-х років, дає свою непряму відповідь на центральні питання диспутів, у завуальований спосіб заявляє про свої позиції. Для цього В. Домонтович використовує прийом контрасту. Образ Семена Кузьменка протиставлений Іполіту Варецькому. Контрастує спосіб мислення персонажів, умови життя, система поглядів на світ. Семен Кузьменко – це типовий образ революційного романтика. У колах української інтелігенції 20-х років була популярною концепція нової людини, яка вірить у безхмарне майбутнє. Робітник у романі В. Домонтовича мріє про свій завод так, як мріяв М. Хвильовий про «вогні загірної комуни». В образі Семена Кузьменка автор виділяє червоні кольори, яскравий блиск: «Коли, постукавши в двері, на мій вигук: «Можна!», увійшов до хати незнайомий мені військовий з широкою посмішкою на лиці, в темній шкурятяній куртці, в високих блискуче начищених чоботях, затягнених вище колін ремінцями, – я не пізнав, хто це. Мені здалось незнайомим голене рожеве обличчя, зелена будьоннівка з розпластаним на ній червоним сукном п'ятикутньої зірки» [51, с. 5–6]. Ці кольори виділяються на тлі сірих кольорів помешкання, до якого завітав робітник Кузьменко: «У кімнаті було темно, холодно й вогко. Пахло

підпаленим перепеченим ячменем. Іноді зерно з тріском репалось і лушпайки розліталися на всі боки. На шворці, простягненій од шафи до стіни, сохли коло грубки випрані сорочки й ганчір'я. На столі сіріла купа учнівських зошитів, що їх уже давно слід було перевірити й повернути учням» [51, с. 5]. Персонажі протиставлені і зовнішньо. Якщо Іполіт Варецький «худий, високий і виснажений, з запалими щоками та великим гострим носом» [51, с. 5], то в образі Семена Кузьменка підкреслюється «пружність м'язів, міць тіла, шорсткість щік, запах тютюну, чобіт, коня, шкури, холодного знадвору свіжого повітря» [51, с. 7]. Навіть сидять персонажі під час розмови не поруч, а навпроти: «Ми сиділи один проти одного... Він – рожевий і ясний, обпершись ліктем на коліно й нахилившись усім тулубом вперед, пильно дивився мені у вічі. Я на краю ліжка, зігнувшись, кутався в накинута на плечі пальто» [51, с. 9–10].

Контрастують і світогляди обох персонажів. Щоб підкреслити контраст, письменник використовує локус заводу, про який мріє робітник Кузьменко. Упевненості, оптимізму і вірі Семена Кузьменка протиставляються сумніви Варецького: «Він вірив. А я? Я? Мабуть, що ні! <...> Говорити про відбудування заводу, коли немає грошей, палива, заліза, робітників, зв'язку з закордонними ринками, — ця справа здавалась мені неправдоподібною й неймовірною» [51, с. 10]. Вузький простір заводу для письменника є символом більш широкого простору – топосу цілої країни.

Алюзія «конкістадори», яку вживає В. Домонтович, описуючи Семена Кузьменка, натякає читачеві на одну з улюблених метафор М. Хвильового, яку він використовував як у літературно-критичних працях, так і в художніх творах. Так, у статті «Україна чи Малоросія» М. Хвильовий писав: «Азіатський ренесанс і надалі залишається прекрасною поезією наших днів. Ми й надалі віримо й переконані, що тільки конкістадори Великого Сходу утворять четвертий культурно-історичний тип, що тільки вони виведуть людськість на шлях комуністичних революцій» [198]. Характеризуючи свого персонажа, В. Домонтович використовує певні слова і фрази, які легко міг

упізнати український інтелігент 20-х років. Упізнається навіть той тон, яким автор описує зустріч Семена Кузьменка і Іполіта Варецького. Порівняємо цитату з роману В. Домонтовича і фінал повісті М. Хвильового «Санаторійна зона». Характеризуючи Семена Кузьменка, В. Домонтович пише: «Я з цікавістю дивився на нього, що приніс з собою подих степових вітрів, крицеву суворість душі, загартованої в постійних блуканнях по далеких фронтах, порив нових конкістадорів, що мріють на невідомих шляхах відкрити невідому країну, щасливу країну щасливого майбуття» [51, с. 8]. Подібний романтичний пафос і наївна мрійливість зустрічається і у М. Хвильового: «То нічого, що я жінщина з женственною натурою, – в добу горожанських війн я – солдат революції, і моє перо – гострий багнет, який завше сторожко прислухається. Так, я безумно люблю життя. Я вірю, що в темних очах моєї буйної неспокійної республіки нарешті заграє голубий промінь і вона найде те, чого так довго шукає. І зараз у мене один біль: я тоскую, що я не можу бути безсмертною. Бо ж подумайте: я не зробила й трильйонної частини того, що хотіла зробити, і я не розказала того, що мусила розказати. Бо ж подумайте: я бачу перед собою не тільки Хлоню, анарха, Майю і сестру Катрю, – я вже бачу перед собою нових неведомих людей – сильних, як леопард, прозорих, як чека, і вільних, як воля. Невже ж фортуна не допустить, щоб я про них написала повість?» [197, с. 309]. Такий тип героя – вчорашнього революціонера, який готовий боротися за втілення найсвітліших мрій, – зустрічається не лише в творах М. Хвильового. Таке ж романтичне спрямування характерне для Ю. Яновського («Чотири Шаблі»), М. Куліша («Патетична соната») та інших письменників 20-х років ХХ ст. В. Домонтович іронізує з цього палкого романтизму, з месіаністичної віри у Відродження, із пафосних гасел М. Хвильового, які не мали під собою твердого ґрунту.

Цікаво, що В. Домонтович поєднує в образі робітника Семена Кузьменка пародії одразу на два явища, які в 20-х роках були діаметрально протиставлені: з одного боку, це орієнтоване на більшовицьку доктрину радянське будівництво з наголосом на «матеріальній базі», економіці,

інтересах пролетаріату, з іншого – пошук письменників-романтиків, які висунули на передній план категорії культури і психології окремої особистості. Тобто обидва явища В. Домонтович ніби ставить в один ряд. Як офіційний курс партії, так і романтичний порив, який декларував М. Хвильовий, викликають у В. Домонтовича скептичну посмішку.

Важливо, що точка зору автора не збігається з точкою зору Іполіта Варецького, який у романі протиставляється Семену Кузьменку. Протиставлення персонажів зовнішнє. Це тільки ігровий прийом, за допомогою якого письменник заплутує читача. На внутрішньому ж рівні персонажі мають багато спільного. Для Варецького, як і для Семена Кузьменка, властивий романтичний тип мислення. Можна припустити, що за допомогою цих двох персонажів автор прагнув показати різні етапи розвитку особистості у 20-х роках. Переважна більшість української інтелігенції, в тому числі і М. Хвильовий, на початку 20-х років вірила в ідеї революції так, як вірить у будівництво свого заводу Семен Кузьменко. У другій половині 20-х років серед митців спостерігається розчарування. У творчості М. Хвильового це розчарування знайшло своє відображення в образі санаторійної зони і її психічно хворих мешканців («Санаторійна зона»), в образі Дмитра Карамазова («Вальдшнепи») тощо. Світоглядна позиція самого В. Домонтовича відрізняється і від позиції Семена Кузьменка, і від позиції Іполіта Варецького. Для обох персонажів характерне серйозне ставлення до світу. Як оптимізм Кузьменка, так і зневіра Варецького – це суттєві риси їх внутрішнього світу. В. Домонтович спостерігає за розвитком подій із скептичною посмішкою. Автор не довіряє оптимістичним радянським прожектам. Інженер Варецький спостерігає за розвитком подій довкола себе із глибоким розчаруванням, навіть романтичним сумом. Для В. Домонтовича характерний відсторонений іронічний погляд. Він іронізує і з оптимістичного настрою Кузьменка, і з романтичного розчарування Варецького. Романтиці протиставляється аналітика, захопленню – скептицизм.

Створивши типовий образ робітника, на який очікувала радянська критика, В. Домонтович раптом залишає цей сюжет і переходить до історії кохання. До Семена Кузьменка автор повертається лише раз, щоб підкреслити зміни, які відбулися з персонажем за рік праці на заводі: «Його рожеве обличчя зробилося сірувато-червоним. Його шкуратяна куртка вже не здавалась такою новою, як була минулого року, коли Кузьменко вперше завітав до мене. Кобура з револьвером уже не відтягала поясного ремня, хоч у Семена Пилиповича ще й досі лишилася, вироблена за часи перебування на фронті, характерна звичка, властивий для нього жест: простягнути машинально ліву руку назад, щоб поправити револьвер» [51, с. 64]. На наш погляд, підкреслюючи зовнішні зміни, письменник хотів підказати читачеві, що відбулися і внутрішні зміни: ентузіазм і оптимізм героя уже не були такими палкими.

Історія кохання, яка розгортається в романі після опису Семена Кузьменка, виконує функцію привабливої «обгортки». Залучаючи читача до гри, письменник піклується про те, щоб гра була цікавою. Автор приділяє багато уваги сюжету твору, для нього важливо привернути увагу читача. Захопливі перипетії, з одного боку, зацікавлюють, з іншого – приводять до філософської проблематики, яку автор ретельно приховує за цілою низкою загадок.

У центрі «Дівчини з ведмедиком» – образ Зини Тихменевої, модерної жінки, яка виступає проти усталених поглядів на кохання, шлюб, місце жінки в суспільстві. Вона заперечує традиційний шлюб як фальшивий інститут, за яким часто ховається звичка і обов'язок, а не справжнє почуття. У шлюбі з часом почуття зникають, стають тягарем. Усвідомлюючи це, Зина прагне вирватися з полону формальностей, які здатні знищити справжнє почуття. Дівчина виступає проти правдоподібних істин, які лише схожі на правду, але не є правдою і шукає неправдоподібності: «Треба зненавидіти все правдоподібне, бо воно тільки подібне на правду, але не є правда. Ми ж шукатимемо самої тільки правди, а не її оманних подібностей» [51, с. 74]. Саме у стосунках із цією «модерною» дівчиною показаний Іполіт Верецький у

наступних розділах роману. Історія їх кохання незвичайна, з несподіваними поворотами сюжету. Коли дівчина відчуває, що Варецький не здатен її зрозуміти, вона тікає до Берліна, стає повією, покінчує життя самогубством. Роман містить кілька сцен, які нагадують авантюрно-бульварну літературу. Таким є епізод, коли Варецький наважився просити руки Зини. Зина віддається двірникові, по-своєму пояснюючи такий учинок: «Я зроблю так, щоб ні він, ні хто інший не могли і не захтіли гадати про шлюб зі мною» [51, с. 156]. Сцена у берлінському ресторані також сповнена зовнішніх ефектів, несподіваних хвилюючих поворотів сюжету. У ресторанній повії з рудим волоссям Варецький упізнає Зину. Вона пише йому записку з пропозицією «пошанувати її вечерею», потім стріляє в свого клієнта і в себе. Опис цих подій супроводжується гіпертрофованими реакціями самого Варецького: «Який кошмар! Навіщо така мука?! Навіщо цей біль?! За що я мушу так страждати?! <...> Яка тиша в кімнаті, напружена, гнітюча тиша, порожня тиша, що тисячами пудів давить на мій мозок! Чому не додивився тоді, чому не розірвав, чому зім'яв, чому так зневажливо сховав до кишені? Заболіло серце; здавалось, зібралось в маленький комочок, що, стиснутий, бився сам. Мене не було: був тільки цей комочок і біль» [51, с. 198]. За допомогою цих епатажних сцен роману і захопливих пригод автор ніби намагається переконати читача в тому, що його твір – не що інше, як звичайний авантюрно-бульварний роман. Характеризуючи цей жанр, М. Бахтін писав: «У ньому немає ні філософської, ні соціально-політичної проблемності, немає психології; отже, ні через одну з цих сфер не може бути контакту з незавершеною подією сучасного і нашого життя. Відсутність дистанції і зона контакту використовуються тут інакше: замість нашого нудного життя нам пропонують, правда, сурогат, проте цікавого і блискучого життя» [9]. Певні епізоди роману В. Домонтовича дійсно вражають своєю відірваністю від життя і «неправдоподібністю», чим нагадують авантюрні романи, орієнтовані на поверхове сприйняття. Так виникає ще один

пародійний код: автор використовує у тексті твору елементи бульварної літератури.

Зовнішні ефекти удруге заплутують читача, який сприймає авторську гру за чисту монету. Важливим є те, що всі ці зовнішні ефекти в романі не вмотивовані. У Зини не було об'єктивних причин, щоб ставати повією, а тим більше зводити рахунки з життям. Її вчинки справляють враження штучних, зумисне перебільшених. Цією невмотивованістю автор ніби настовхує читача на думку, що він не мав наміру писати авантюрно-бульварний роман. Елементи цього жанру в романі «Дівчина з ведмедиком» використані як матеріал для пародії. Насправді письменник лиш пародіює бульварні романи, алюзії на які є лише «другим планом» у його пародії. На це звернув увагу Ю. Шерех: «Чим, як не пародією на бульварно-кримінальні, стрррашно еротичні романи є історія Зининої кар'єри повії, звичайно ж у супердекадентному ультра-буржуазному Берліні? Її постріли в свого клієнта, звичайно ж «важкого, грузького, з олов'яними очима й пухкими щоками»?» [208, с. 86].

Окрім алюзій, пов'язаних з радянським виробничим та бульварним авантюрним романами, у В. Домонтовича зустрічаються елементи пародійного переосмислення творчих і філософських пошуків В. Винниченка.

На перший погляд, «Дівчина з ведмедиком» нагадує твори В. Винниченка і тематикою, і проблематикою, і образами персонажів. Обоє авторів цікавило актуальне для першої половини ХХ ст. питання краси у мистецтві й повсякденному житті. У творчості письменників знайшли своє відображення новітні погляди на особистість митця і творчий процес. Проте творчі пошуки В. Винниченка В. Домонтович почасти використовує як матеріал для пародіювання. Алюзії на В. Винниченка, що наявні в романі, мають іронічний характер. На зв'язок з В. Винниченком звертав увагу Ю. Шерех, висловлюючи припущення, що Зинин ведмедик – алюзія на п'єсу В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»: «Знаходимо тут своєрідного білого ведмеда (хоч і не мистця) і варіант чорної пантери, хоч і молодшого віку» [208, с. 11].

Дослідник підкреслив, що вже сама назва роману відсилає читача до творів В. Винниченка.

Враховуючи зазначене, окреслимо концепцію драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», яка використовується В. Домонтовичем як «другий план» пародії. Носієм нового світогляду у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» є Сніжинка. Вона проповідує ідею мистецтва заради мистецтва, стверджує, що краса, втілена у мистецтві, є самоцінною. На думку Сніжинки, справжній митець повинен бути вільним від усього, окрім самого мистецтва. Вона вважає, що право на існування має лише прекрасне. Відповідно побут, хвороба дитини, родинні негаразди нічого не варті, бо не містять у собі краси. У п'єсі розкривається проблема вибору між життям і мистецтвом, між реальністю і красою. Сніжинка пропонує своє вирішення проблеми, перед якою опинився Корній: «Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать! Хто хоче бути великим артистом, той не повинен бруднити себе. Ну що з того, що помре ваш Лесик? Будемо говорити, нарешті, прямо. Що з того? Ну, не стане на світі шматочка м'яса, яке кричить, робить неестетичні штуки і... і в'яже людей. А замість того ви стаєте вільним, легким, ви всі сили дасте тому, що вічно, що вище м'яса!» [30, с. 36]. Вона пропонує Корнію і свій варіант кохання, естетизованого і вільного: «Я люблю вас так, що ви дасте дійсну красу. Я красою оточу нашу любов, такою красою, що з-під ваших рук може вилитись тільки краса. Чуєте, мій великий Білий Медведю? Але для моєї любові треба бути вільним, моя любов не в'яже і не знає зв'язаних, моя любов – тільки любов» [30, с. 39].

Персонажі змушені вибирати між життям і мистецтвом. І їх вибір відбувається на користь мистецтва і краси. Так, митець Корній Каневич не погоджується продати незавершену картину, щоб урятувати життя дитині. Його творча пристрасть досягає апогею у сцені, коли художник мріє зупинити мить, щоб упіймати кінчиком пензля чудову блідість щойно померлого Лесика. Дружина Корнія Рита, яка, на перший погляд, символізує життєве,

природне начало, вимагає продати картину, щоб роздобути грошей, сама врешті-решт робить вибір на користь демонстративної пози, яскравого жесту. Вона залишає хвору дитину і йде з дому. Гра, виклик, можливість продемонструвати себе і привернути до себе увагу – все це для Рити виявляється важливішим, аніж можливість залишатися з Лесиком.

Для кожного з персонажів драми В. Винниченка краса виявляється найвищою силою і дорівнює сенсу життя. Для Рити краса – це увага чоловіка, яку вона не змогла ділити з його пристрастю до мистецтва. Саме тому наприкінці драми Рита знищує картину. Для Сніжинки краса – це влада над усім довколишнім світом. Саме таку «красу» вона демонструє, змушуючи закоханого в неї Янсона вистрибнути з вікна. Корній шукає красу в мистецтві. Протягом усієї драми він мучиться від того, що бачить красу в речах, які справляють моторошне враження на інших людей.

Основна думка драми продемонстрована фінальною сценою: персонажі перетворюються на неживі фігури. Такою картиною В. Винниченко підкреслює, що вибір на користь мистецтва, як і прагнення перетворити на мистецтво саме життя, призводять до штучності й омертвіння.

Важливим для розуміння авторської позиції є жанр твору «Чорна Пантера і Білий Медвідь». У п'єсі наявні всі риси, які характерні для мелодрами: увага до почуттів і найменших душевних рухів, гіперболізоване зображення пристрастей, напружена фабула, гострий конфлікт, інтриги. Використовуючи мелодраматичні прийоми, автор намагається викликати у читача сильні емоції, привернути увагу до поставлених у творі проблем.

В. Домонтович у романі «Дівчина з ведмедиком» також звертається до питань краси і мистецтва. Письменник обирає жанр інтелектуального роману, який передбачає багатошаровість і неоднозначність прочитання. Якщо точка зору В. Винниченка в драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» чітко прослуховується, то позицію В. Домонтовича встановити складніше. Він ховається за маскою іронічного спостерігача, іронізує з поглядів і концепцій В. Винниченка.

Носієм нового світогляду в романі В. Домонтовича є Зина. Вона прагне естетизувати життя, перетворити його засобами краси, що перегукується з роздумами Сніжинки з п'єси В. Винниченка. Для цього Зина вибудовує теорію правдоподібних і неправдоподібних істин. Героїня рішуче відкидає цінності, які попередні покоління вважали за усталені правила, принципи, норми й мораль. Для неї не існує нічого забороненого: «З ясною свідомістю вона спостерігала себе, Лесю, мене, свої почуття, оточення, людей, речі, події, ідеї та факти. Їй подобалося проголошувати думки, що бриніли особливо суперечливо й дивно в затишній обстановці тихменєвського хатнього укладу. Її вабила плякатна крикливість гучних і різнобарвних викликів. Вона говорила так, ніби хотіла знищити все, що для інших було недоторканим і непорушним» [51, с. 68]. Вона намагається впровадити в життя нову мораль, відкидаючи шлюб і застарілі погляди на роль жінки у суспільстві. Власне, експеримент проводиться нею у сфері кохання, яке, на її думку, має бути неправдоподібним, вільним і підкорятися єдиному принципу «кохання заради кохання». Іполиту Варецькому Зина відводить певну роль: він має бути іграшкою в її світі, поводитися так, як хоче вона. Створюючи гру, Зина диктує правила. Вона вибудовує певний ігровий простір, який, з одного боку, має бути цікавою забавою і розважати її, з іншого – він повинен їй дати можливість реалізувати себе. Важливими в романі є моделі поведінки Зини з іграшкою-ведмедиком і з собакою, якого дівчина виводила на прогулянку. І ведмедика, і собаку Зина примушує «слухатись», погрожуючи покаранням. Ці моделі поведінки переносяться на Варецького, серце якого неодноразово порівнюється з ведмедиком. Реакція Рити у п'єсі В. Винниченка на небажання Корнія коритися їй така ж, як і Зини: обидві героїні вдаються до акторської пози, бунту, втечі від родини.

Важливим для розуміння тих правил, які диктує Зина Варецькому, є образ «дивного поета» Стефана Хоминського. На його думку, мистецтво не повинне бути правдоподібним. Саме цей персонаж у романі постає носієм крайнього вияву ідеї «мистецтва заради мистецтва», коли роль мистецтва

абсолютизується і пов'язується з концепцією життєтворення. Подібна тенденція була актуальною в 20-х роках: «Відкидаючи роль мистецтва як зумисної гри, обмежуючи себе єдиним раціоналістичним стилем мислення й водночас стираючи межі між мистецтвом і життям, радикальні модерністи пересунули арену експериментаторства з мистецтва в життя, породивши небезпечні наслідки» [124, с. 371]. Відповідно Стефан Хоминський прагне перетворити життя на поезію, говорить, що поезія має стати частиною самого життя.

Образ «дивного поета» змальований В. Домонтовичем в іронічному ключі: «Стефан Хоминський увечорі ходив вуличками села й, лякаючи псів, голосно читав новалісівські вірші німецькою мовою, а парубки проводжали його диким улюлюканням» [51, с. 75]. Відповідно автор іронічно ставиться і до самої Зини, яка намагається його наслідувати. Авторський скептицизм стосується також Іполита Варецького, який сприймає історію стосунків із Зиною майже як трагедію.

Також викликає іронію розповідь інженера про своє ставлення до книжок: «Моє бібліофільство обернулось в своєрідний культ, але культ по суті атеїстичний, бо я не шанував книжок. Книжка, що її куплено й оправлено в належну оправу, здавалась мені приборканою й переможеною. Я купую книжки, щоб оправляти їх в шовк, ситець, шкуру, парчу, папір. Мене приваблює палітурка книги» [51, с. 126]. Автор іронізує з надмірної уваги персонажа до зовнішнього, з його нездатності зазирнути в суть речей.

Пріоритет краси і стилю, над яким розмірковував В. Винниченко у своїй драмі, розкривається В. Домонтовичем не лише в історії кохання. Увесь той спосіб життя, який пропонує Зина, є культивуванням стилю, вишуканості, зовнішньої довершеності. Так, Зина погоджується на пропозицію сфотографуватися без убрання, щоб «зберегти пам'ять про своє тіло, коли воно було молодим, міцним і свіжим» [51, с. 66]. Культ тіла нагадує поведінку Вер Ельснер з роману «Доктор Серафікус», якій подобалося бувати на пляжі,

стояти «стояти напівроздягненою й роздивлятися натовп, як натовп роздивлявся її» [52, с. 52].

Роль стилю в житті Зини розкривається під час відвідин Варецького. Дівчина принципово ставиться до того, як і чим її пригощають. Вона добре розбирається в їжі і напоях, знає, що з чим слід подавати: «Ви брали тістечка у Фрудзинського? Це добре. Максим Рильський дарма запевняє в своїй поемі, що тістечка «найкращі» у «Маркіза». Окрім Фрудзинського, ще можна брати тістечка у «Валентина». Але щодо вибору тістечок, то тут у Вас не все гаразд, і я не можу похвалити Вас за вибір. Вам слід було знати, що «наполеона» я не їм зовсім, а Ви взяли їх цілих три. Майте на увазі, що з тістечок цього сорта я віддам перевагу перед наполеоном баклаві: в баклаві більше пряности. З інших, купуючи тістечка у Фрудзинського, я неодмінно наказала б покласти парочку буше, темне й світле; вони там бездоганні. Ну, треба було б не забути також за меренгу. Хоч на добру меренгу, взагалі, важко натрапити. — Пастила?.. Пастила не годиться зовсім, вона ні до чого, її можна було б запропонувати з червоним вином Вашому приятелеві, коли б удень він випадково зайшов до Вас і Ви його частували. Замість пастили Ви мусіли купити шоколад» [51, с. 117]. Звертаючись до проблеми стилю і краси, В. Домонтович погоджується з основними висновками драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь»: обидва письменники помічають, що стиль додає штучності, робить речі неживими. Стиль у коханні перетворює саме почуття на схему.

Такі зовнішні ефекти, як втеча Зини до Берліна, «кар'єра» повії, постріл, поранення, які використовує В. Домонтович, можуть бути розтлумачені не лише як пародія на авантюрні бульварні романи, а й як пародія на жанр мелодрами, до якого звертався В. Винниченко. Використовуючи такі прийоми, автор демонструє свою скептичну позицію і щодо твору В. Винниченка, і щодо самого жанру мелодрами.

Дослідники неодноразово звертали увагу на певну штучність і сконструйованість сюжетів у творах В. Винниченка та В. Домонтовича.

Історія кохання Зини і Варецького змальована як штучна: створюється враження, що подібні події не могли відбуватися в реальному житті. Подібне відчуття залишається і від історії в п'єсі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». І В. Винниченко, і В. Домонтович у своїх художніх пошуках і експериментах виразили парадокс епохи: прагнення до краси і вишуканості перетворює життєві реалії на позбавлені життя схеми і конструкції. Доведена до краю естетизація життя обертається руйнацією і омертвінням. Пародіюючи жанрові ознаки і зовнішні прийоми, до яких звертався В. Винниченко у своїй творчості, В. Домонтович одночасно погоджується з філософськими підсумками В. Винниченка. Відрізняється саме сприйняття тенденцій модерної епохи у драмі «Чорна Пантера і Білий Медвідь» та в романі «Дівчина з ведмедиком». На це звернув увагу Ю. Шерех: «Винниченко проповідує свої «теорії» і свою «філософію» дуже і дуже всерйоз (адже вона пізніше переросла в цілу «філософську систему» конкордизму). Повість Домонтовича, хоч вона ніяк не може бути зредукована до чистої іронії, наскрізь іронічна» [208, с. 11]. На наш погляд, це пов'язано з тим, що письменники репрезентують різні етапи українського модернізму. С. Павличко звернула увагу на те, що «модернізми» 10-х, 20-х, 40-х і 60-х помітно відрізнялися і «мали свої специфічні дискурси» [124, с. 12]. Драма В. Винниченка була написана у той час, коли модерністські тенденції тільки почали утверджуватися. Відповідно поглядам В. Винниченка властива романтика і екзальтованість. Він зберігає певні ілюзії в осмисленні стосунків мистецтва і життя, вбачає у новітніх поглядах важливу проблему, яка вимагає серйозного підходу. В. Домонтович, навпаки, одягає маску іронічного спостерігача, виявляє певний скептицизм.

Таким чином, за допомогою пародійних прийомів, використаних у романі «Дівчина з ведмедиком», В. Домонтович заплутує читача, філософський підтекст роману може бути зрозумілим лише для тих, хто зуміє розгадати його загадки. Ю. Шерех, досліджуючи роман, неодноразово підкреслював, що письменник використовує пародійні прийоми не тільки для того, щоб

поіронізувати з низькопробної літератури. За пародією В. Домонтович приховує важливі філософські проблеми: «Було б помилкою вбачати в «Дівчині з ведмедиком» тільки іронію. Повість має й дуже серйозну тему, і до своєї теми вона йде через анатомію кохання» [208, с. 86].

Складні роздуми, які ховаються під привабливою «обгорткою», ілюструють ірраціональність людської природи, відносність моралі, традиції, усталених поглядів на життя. У романі «Дівчина з ведмедиком» автор розмірковує над тим питанням, яке підіймав і на сторінках інших творів: життя, побудоване за законами мистецтва, стає штучним, неприродним. Центральною філософською проблемою в романі виступає теорія «неправдоподібних істин», яку проголошує Зина.

З Іполітом Варецьким у романі пов'язані дві історії кохання. Перші стосунки – із шкільною вчителькою Мар'єю Іванівною. Вони є прикладом простого кохання, в основі якого лежить задоволення природних потреб. Мар'я Іванівна нічого не просить, нічого не вимагає: «Мар'я Іванівна не брала не себе жодних передо мною зобов'язань, але не вимагала нічого й для себе» [51, с. 50]. Ці стосунки розвивалися самі собою, вони не зустрічали жодних перешкод. Навіть коли Варецький надовго зникав, учителька не вимагала від нього пояснень. Їх об'єднує лише те, що їм зручно вдвох: «У неї був гас, у мене не було. Без сумніву, що мені зручніше йти до неї, нарубати їй дров, вона зварить куліш і спече перепічку, а потім при каганці я перекладатиму, – гонорар в Цукротресті обіцяли виплатити борошном і цукром, – вона правитиме зошити. <...> Чи варто мені йти додому, коли вдвох тепліше й печерний світ не здається таким пустинним?» [51, с. 50–51].

Цьому кохання «без проблем, але й без радости» протиставляється у романі кохання Варецького до Зини, яке є прикладом «запереченого кохання» чи «безнастанно відкладеного кохання» [208, с. 86]. На думку Ю. Шереха, таке кохання є центральною темою не лише «Дівчини з ведмедиком», а й «Романів Куліша», «Аліни і Костомарова», «Доктора Серафікуса»: «Це тема двох, що хочуть стати одним і не можуть. Цю проблему можна розв'язати радикально,

знищивши об'єкт кохання, – так робить Буцький. Але найбільше хвилює Домонтовича інша ситуація, коли притягання й відштовхування визначають, і визначають трагічно – ціле життя двох людей» [208, с. 91]. Через тему «запереченого кохання» В. Домонтович підводить читача до філософської проблеми ірраціональності людини, яка була однією з центральних у романі «Доктор Серафікус».

Важливу роль в ігровому просторі «Дівчини з ведмедиком» відіграють вставні епізоди. На перший погляд, вони зовсім не погоджені з основною сюжетною лінією і майже не пов'язані з пародійним кодом твору. Проте ті філософські висновки, до яких автор підводить читача у відступах, суголосні з «третім планом» авторських пародій. Вставні епізоди доповнюють і поглиблюють філософську концепцію роману. Вони є ніби паралельним шляхом, наприкінці якого читач повинен прийти до розуміння позиції автора.

Суттєве місце у художньому просторі роману посідає вставний епізод про «дивного поета» Стефана Хоминського. Саме він проголошує філософію неправдоподібних істин: «Шукаючи останньої істини, я, Стефан Хоминський, метр Гільдії деструктивістів, заперечую все правдоподібне задля вищої єдиної істинної неправдоподібности» [51, с. 75]. Особа поета викликала подив: «Стефан Хоминський мешкав у селянській лазні, носив діравий плащ, мав вигляд хворої, виснаженої, не зовсім нормальної людини, цитував німецьких романтиків і проповідував вогневе оновлення світу в полум'ї революційного катаклізму, загибель старого світу й прихід світу нового, хлопчика Месії з блакитними очима» [51, с. 75]. Популярний у модернізмі принцип «мистецтво заради мистецтва» поет доводить до абсолюту, стверджуючи, що саме життя має перетворитися на мистецтво. На його думку, геніальному поетові належить лагодити туфлі і пасти корів, оскільки «полагоджена туфля – то і є найкраща поема» [51, с. 76]. У своїх поглядах на мистецтво Стефан Хоминський приходить до заперечення мистецтва, вважає, що руйнація мистецтва – це шлях до ясності.

Образ Стефана Хоминського багато в чому пояснює позицію Зини. Поет приваблює її парадоксальністю, алогічністю, неправдоподібністю. Між ними багато спільного. Поет заперечує старий погляд на мистецтво, Зина – старі погляди на жінку і шлюб. Поет прагне перетворити своє життя на мистецтво, Зина мріє, щоб її кохання стало самим життям.

Важливим у романі є також вставний епізод про «філолога і непрактичну людину» Василя Гриба. Цей учений проповідував скрізь непрактичність і вагу непотрібних справ: «Я, — казав він за себе, — виписую карточки з пам'яток XIV— XV-ого вв., щоб з'ясувати лексичний склад української мови того часу, і вивчаю долю глухих звуків, процес зміни згукосполучень ьр, ьл у мові праслов'янській. Я не гадаю, щоб ці студії були мені або ще кому потрібні. Коли я й проваджу їх, то, мабуть, винятково через те, що певен в їхній непотрібності» [51, с. 138–139]. Змальовуючи постать Василя Гриба, В. Домонтович грає з читачем: за парадоксальністю і дивакуватістю поведінки персонажа ховається серйозний зміст. Автор розмірковує над умовністю істин: ті істини, які людство звикло вважати єдино вірними і необхідними, можливо, насправді нічого не варті. Образ Василя Гриба примушує читача замислитися над тим, що потрібно уважніше ставитися до непотрібних речей, адже людині невідомо, що насправді є істинним і важливим для неї: «Ми знаємо тільки те, що нам не треба знати. Отже, приміром, візьмімо мене. Я живу з того, що в радустановах читаю на курсах українізації українську мову. Я знаю долю згукосполучень тр, ьл в праслов'янській мові, хоч це мені й не потрібно. Мені треба знати зовсім не це, а те, як писати «двадцять», з літерою д чи без цієї літери, «інший» через и широке чи вузьке, «дещо» через риску чи без риски, але, на жаль, хоч це мені потрібно знати, то я цього не знаю. Тут джерела людської життєвої трагедії. Життя людське сумнівне й хистке» [51, с. 139]. Саме сумнів у важливості усталених норм зближає світовідчуття Василя Гриба з поглядами Зини.

Також у вставному епізоді про вченого-філолога прочитуються авторські роздуми над ірраціональністю людської природи. Василь Гриб говорить про

те, що часто люди поводять себе не так, як того вимагає суспільство. Він наводить приклад з власного дитинства, коли крав цукерки у крамницях заради обгортки. Такій поведінці дитини важко знайти пояснення, спираючись на раціональний погляд.

Саме Василь Гриб найкраще зміг зрозуміти суть проблеми, яка виникла між Зиною і Варецьким. Раціональність Варецького не дає йому змоги зрозуміти ірраціональної поведінки Зини. Гриб пояснює інженеру і Зину, і його самого: «Ваше нещастя, Іполіте Миколайовичу, полягає в тому, що Ви ніколи не вішались, не збирали цукеркових папірців і взагалі нічим не захоплювались. Ви не пережили якогось глибшого захоплення і тому не призвичаїлись ставитись серйозно до несерйозних речей і не знаєте того, що коли поставитись знов таки несерйозно до справ, нібито серйозних і важливих, то легко розкрити їхню химерну й невірну суть» [51, с. 145]. Василь Гриб говорить про те, що бажання Варецького захистити Зину, одружившись із нею, для самої дівчини є проявом невіри в її сили. Пізніше сам Іполіт Варецький визнає правоту свого товариша: «Тепер після всього, що сталося, згадуючи нашу розмову з Василем, я гадаю, що зробив велику помилку, занедбавши його поради! Він мав рацію, а я помилявся!» [51, с. 150].

Важливим для розуміння філософії «неправдоподібних істин» є вставний епізод про Миколу Буцького, який, на перший погляд, не пов'язаний із основною сюжетною лінією роману. Історію Миколи Буцького персонажі дізнаються з газети: за цією версією, Микола Буцький, людина без певної професії, щоб звільнитись від аліментів, повів дружину до лісу, порубав її й закопав у ямі. Проте автор вводить до роману й іншу версію: поведінка Буцького зумовлена сильним коханням до дружини. Таке пояснення є, на перший погляд, парадоксальним і алогічним. Відсутність роботи привела родину до безвиході і злиднів: «Буцький з жахом дивився на прийдешнє. Його турбувала дальша доля дружини й безнадійна безвихідність стану. Він спробував братись за найрізноманітніші справи: продавав на вул. Воровського «бім-бомів», що не б'ються, не ламаються, а тільки посміхаються, найкращий

подарунок для дітей, торгував мапами й календарями, апельсинами й зубочистками, дійшов до останнього зuboження» [51, с. 167]. Тобто, за другою версією, Буцький зважився на вбивство, щоб полегшити долю коханої людини.

Ці дві версії підкреслюють суб'єктивність людських поглядів. В. Домонтович звертає увагу на те, що не може бути єдиної правди. Кожна людина обирає для себе те пояснення поведінки Буцького, яке їй здається більш правдоподібним. Підтекст відступу перегукується з поглядами Зини, яка сумнівається в істинності традиційних поглядів на світ.

Ще один важливий епізод – розповідь про жінку, яка супроводжувала свою вагітну дочку. Їх побачив Варецький на міській вулиці. На перший погляд, жінка піклується про свою дочку. Проте подібна турбота має й інший сенс: «Уявіть собі, Панасе Григоровичу, що дочка, посковзнувшись, а сьогодні, до речі, дуже слизько і посковзнутись річ дуже легка, так ось уявіть собі, що дочка, посковзнувшись, зламає ногу, або ж станеться викидень, і тоді для матері почнуться важкі дні, безсонні ночі, прийдуть тисячі прикрих небажаних піклувань. До того ж дочка вже немолода, невродлива і, певне, на дитину, що має народитись, покладено багато надій та розрахунків. Як буде дитина, вона зв'яже чоловіка, зміцнить родину, чоловіку важче буде кинути дружину й розійтись. Ви знаєте, Панасе Григоровичу, що саме тут джерела тих дбайливих і ласкавих материних турбот, що ми їх свідками стали. Те, що ми звемо любов'ю, надто складне й суперечливе почуття, і в ньому завжди найменше того, що ми звикли називати любов'ю» [51, с. 174–175]. Ця точка зору є ніби продовженням відступу про Буцького: у вбивстві може бути справжня любов, тоді як у турботі матері може бути найменше любові. Ці вставні епізоди також є роздумами В. Домонтовича про умовність істин і явищ у світі.

Наприкінці роману автор вводить відступ про Раміро Д'Орко – персонажа одного з творів Макіавеллі. Герцог Чезаре Борджіа призначив його намісником в одну з провінцій, щоб припинити злочинність. Коли Д'Орко

виконав завдання, герцог засудив його: «Це, — закінчує Макіавеллі своє оповідання, — задовольнило почуття ненависти в народі і викликало жах та повагу до герцога» [51, с. 182]. Розповідаючи цю історію, Макіавеллі прагнув підкреслити умовність понять любов, милосердя, жорстокість: «На думку Макіавеллі, помиляється той, що гадає, ніби вбивство не може бути підказане почуттям любови чи милосердя. Любивши, вбити; убити, жаліючи, шукаючи милосердя, — Макіавеллі настоює, що ці неправдоподібні словосполучення не є безглуздя. Іноді обставини складаються так, що жорстокість людини суворої та невблаганної буває милосердніша од слабкодухости людини гуманної й лагідної» [51, с. 182].

Таким чином, роман В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» є складним і в плані побудови, і в плані філософського наповнення. Протягом усього роману автор веде гру з читачем, заплутує його. Різноманітні загадки, орієнтовані на ерудованого читача, дозволяють письменнику одразу розділити читацьку аудиторію. Для підготовленого читача в романі прихований цілий комплекс питань, що торкаються буття людини в конкретну епоху і буття як вічної категорії. Для читачів, орієнтованих на поверхове сприйняття, автор підготував цікавий і захопливий сюжет.

Створюючи ігровий простір, автор звертається до пародії. Цей жанр сам по собі тісно пов'язаний з грою, оскільки передбачає переосмислення матеріалу, що використовується як об'єкт пародіювання. У процесі пародіювання відбувається переведення значення в іншу систему. Матеріал із серйозним змістом переосмислюється в іронічному ключі. Подібні прийоми були органічним явищем у художній системі В. Домонтовича, якій загалом були властиві певна відстороненість і скептицизм.

Роман містить кілька пародійних кодів. Образ робітника Семена Кузьменка відсилає читача одразу до двох актуальних явищ 20-х років. З одного боку, це алюзії на радянський реконструктивний роман з його оптимістичним спрямуванням. З іншого — саме через Семена Кузьменка автор висловлює своє ставлення до основних гасел літературної дискусії 1925 —

1928 рр. і іронізує з романтичного світогляду, поширеного у той час серед українських митців.

Гру з читачем В. Домонтович продовжує і в любовній лінії роману, зашифровуючи пародію на авантюрно-бульварні романи з їх неправдоподібним сюжетом, перебільшеними пристрастями і гіпертрофованими почуттями. Текст твору також містить алюзії, пов'язані з творчістю В. Винниченка. Погоджуючись із письменником в його філософських висновках, поглядах на людину і світ, В. Домонтович водночас іронізує з самого способу сприйняття світу, який характерний для В. Винниченка. Для В. Домонтовича властива позиція скептичного спостерігача, натомість В. Винниченко демонструє серйозний підхід до проблем модерної епохи і людини в ній.

В. Домонтович скептично ставиться і до подій, зображених ним у романі, і до всіх своїх персонажів. Навіть наявність оповідача у творі є ігровим прийомом. Автор приховує свою точку зору, насправді іронізуючи і з самого Варецького, і з його світосприйняття. Важливу роль в ігровому просторі роману відіграють вставні епізоди, які, на перший погляд, є парадоксальними, алогічними, не пов'язаними з основним змістом відступами. Проте за парадоксами і іронією автора ховаються складні філософські роздуми про умовність істин, суб'єктивність та ірраціональність людської природи, алогічність її вчинків. Вставні епізоди суголосні з тими концепціями, які зашифровані під пародійним кодом роману.

3.2 Лабіринт як основа художньої організації роману «Доктор Серафікус»

Романи В. Петрова-Домонтовича мають складну структуру, що представлена різними смисловими рівнями. На багатозначність його текстів звернув увагу Ю. Шерех, відзначивши, що «твори Домонтовича можна й приємно читати, а водночас вони ховають у собі більше, ніж видно на поверхні» [208, с. 80–81].

Роман «Доктор Серафікус», як і інші твори письменника, характеризується певною змістовою амбівалентністю, автор навмисне заплутує читача і приховує власну позицію. Різні смислові рівні твору координуються між собою за принципом, що нагадує лабіринт: роман являє собою ніби сукупність правильних і хибних шляхів, якими письменник веде читача до змістового центру. Осмислення структури твору як лабіринту, на наш погляд, дозволить глибше зрозуміти авторський задум і відкрити нові грані його філософської позиції.

У давньогрецькій міфології лабіринт — «це велетенська будівля, найчастіше підземна, з безліччю внутрішніх дворів і цілими тисячами кімнат, з безкінечно довгими, звивчастими, взаємно переплутаними коридорами, з малодоступним входом і виходом, який важко знайти» [98, с. 244]. Міфи давніх цивілізацій описують лабіринт як складний шлях, яким легко заблукати. Часто в міфах з'являється незвичайний герой, який здатний розгадати загадки лабіринту і знайти правильну дорогу. Так, одним з найвідоміших є лабіринт острова Крит, у якому Тесеї за допомогою ниточки Аріадни проходить весь шлях і перемагає Мінотавра. Також існує версія, що поняття «лабіринт» первісно означало «поле для танцю, на яке нанесена схема лабіринту» [71, с. 12] чи і сам танець, «що передбачав чітке виконання певних рухів» [71, с. 18].

Первісний лабіринт мав досить просту схему. Він побудований таким чином, що людині не потрібно робити вибір: «На всіх зображеннях лабіринтів аж до епохи Відродження показаний лише один шлях, і заблукати в такому лабіринті неможливо» [71, с. 12]. Стежка не має відгалужень і веде людину через увесь лабіринт до його центру, який виступає єдиним глухим кутом і є метою лабіринту. Дійшовши до нього, людина повинна розвернутися і вийти тим самим шляхом.

Літературна метафора лабіринта-плутанани стала відображенням поняття, що виникло пізніше. Мотив заплутаності з'явився в пізню епоху еллінізму, коли люди втратили чітке розуміння розробленого маршруту і рухів

танцю. Лабіринт почав асоціюватися з чимось складним і незрозумілим і став означати певну структуру із заплутаними шляхами, що перетинаються, і глухими кутами.

Поняття лабіринту присутнє як метафора у багатьох культурах. У різні епохи лабіринт осмислювався як образ світу, був синонімом світосприйняття. Так, християнство, запозичивши міф про лабіринт, видозмінило його: замість Тесея постає Христос, довгий шлях лабіринту з різноманітними поворотами асоціюється із земним життям Христа, а в ролі Мінотавра виступає сам диявол. Також рух по лабіринту до центру, який може символізувати смерть чи переродження на новому рівні, сприймався як алегоричний образ руху людини до Бога. В лабіринті гріхів і спокус людина, як міфічний Тесей, повинна мати ниточку Аріадни, яка врятує і допоможе відшукати вихід, – віру.

У подальші часи філософське розуміння лабіринту суттєво змінюється. Географічні відкриття, досягнення в природничих науках значно розширюють межі людського світосприйняття. Поруч із Біблією, яка виступала для людини найважливішим джерелом знань, на передній план виходять інші вчення і науки. Картина світу припускає наявність різних шляхів пізнання, у яких легко заблукати. Відповідно лабіринт як модель всесвіту видозмінюється: замість такого лабіринту, в якому шлях можливий лише по одній стежці, виникає лабіринт-плутанина, умовним центром якого виступає сама людина. Важливо, що в такому лабіринті відсутній заздалегідь заданий маршрут, а людина перебуває в ситуації постійного вибору. Своєрідним змістом наповнюється поняття лабіринту в постмодерній картині світу, набуваючи ознак ризому: такий лабіринт має безліч входів, але не має виходів, центру і периферії. Такий лабіринт не є завершеним і не підлягає раціональному осмисленню.

Лабіринт має ігрову природу. З часом саме ігрове начало в ньому витіснило сакральний зміст. Лабіринт, що спочатку сприймався людиною як модель світобудови, пізніше став предметом розваг: «Лабіринти з живоплоту стали неодмінною деталлю багатьох садів і парків Європи, перетворившись на

дуже популярну розвагу для аристократії. Численні лабіринти, що відрізняються різноманітністю і вишуканим смаком, були влаштовані у володіннях могутнього клану Гонзаго з Мантуї, прогулянка по лабіринту, створеному в 1669 році у версальському саду, вважалася захоплюючою подорожжю, а лабіринт, висаджений в 1670 році в саду вілли Альтьєрі в Римі, став улюбленою забавою Папи Климента X, якому подобалося спостерігати за спробами своїх слуг відшукати вихід» [66]. Подібній десакралізації сприяли певні ігрові риси лабіринту. Внутрішній простір лабіринту, як і в будь-якій грі, являє собою окремий світ, відгороджений стінами. Лабіринт також передбачає певний тип гравця, освіченого і зрілого духовно: «Щоб зрозуміти форму лабіринту, а також щоб наважитися увійти всередину, потрібно мати певну міру зрілості. Якщо говорити про саму доріжку, то людині, що йде, необхідно володіти гарною фізичною координацією, а також соціальною адаптивністю. Перш ніж вступити в лабіринт, людина долає цілий ряд перешкод, і здатним їх здолати виявляється лише той, хто вже досяг зрілості» [71, с. 20]. Внутрішній простір лабіринту характеризується великою кількістю поворотів і заплутаних ходів, відповідно людина повинна бути готовою витратити чимало часу і сили на пошук правильного шляху. Тобто подорож лабіринтом вимагає витривалості, дійти до центру лабіринту можуть лише ті, хто володіє необхідними знаннями. Ще одна риса, що наближає лабіринт до гри, – наявність напруги і певного азарту. Стежка постійно заводить на хибний шлях, людина змушена повсякчас обирати і вирішувати.

Поняття лабіринту неодноразово використовувалося і в художній творчості. Ситуація лабіринту виступала як опорний елемент поетики романів Ф. Кафки («Замок», «Америка»); темі реальних і міфічних лабіринтів присвятив чимало своїх оповідань Х. Борхес; У. Еко у передмові до роману «Ім'я Рози» назвав свій твір «історією лабіринтів» [216, с. 440].

Модель лабіринту доцільно застосовувати до розгляду літературних явищ. Будь-яку книгу можна розглядати як лабіринт значень. Ж. Дерріда з приводу цього писав: «Книга – це лабіринт. Ти віриш, що виходиш з неї, а сам

у неї занурюєшся. У тебе немає шансів врятуватися» [47, с. 374]. Проте художні твори епохи реалізму, характерними рисами яких були прозорий зміст і чітка авторська концепція, самі по собі не нагадували лабіринт. Фабула послідовно вела читача від питання до відповіді, від загадки до розгадки. Ситуація блукання у лабіринті могла виникати у реципієнта лише в процесі інтерпретації.

Модерністський твір за своєю природою має складну структуру. Його інтелектуальна побудова набагато краще погоджується із моделлю лабіринту, ніж тексти реалізму. І сам пошук у модернізмі нагадує подорож лабіринтом: письменник-модерніст постійно експериментує зі змістом і формою, намагається відшукати ту композицію і ті образи, які б найбільш влучно відобразили його концепції. Парадоксальність лабіринту також дає підстави використати цю модель для дослідження художніх творів модернізму, у яких парадокс часто виступає домінуючим художнім прийомом. В. Петров-Домонтович свідомо будував свої твори у вигляді заплутаних ходів. Ідея лабіринту виступала як частина авторського задуму. Автор ніби пропонував читачу зіграти у гру, спробувати відшукати вихід із «коридорів», що приховані у тексті. Таким чином створювалася ситуація постійного вибору між різними кодами, за якими приховувалися різні інтерпретації.

У романі «Доктор Серафікус» В. Петров-Домонтович відкриває перед нами принаймні два шляхи, що ведуть читача у різних напрямках. Перший вхід до лабіринту – тлумачення роману як розгорнутого анекдоту про дивакуватого вченого. Ю. Шерех, досліджуючи роман, звернув увагу на роль у сюжеті мандрівного анекдоту про розгубленого і неуважного науковця: «Це справді наш старий-престарий знайомий. Це той самий учений-дивак, який за своїм фахом світу не бачить. З нього сміялися гуманісти, італійська «вчена комедія», Мольєр – і, милий Боже, хто тільки з нього не сміявся – доки він не став героєм анекдоти» [206, с. 359]. Другий вхід – любовні перипетії. Сюжет будується як історія стосунків професора Комахи з різними жінками. Саму модель авторського лабіринту у романі «Доктор Серафікус» можна уявити як

двоповерхову споруду. Блукання коридорами верхніх поверхів – це хибний шлях, який не має виходу до змістового центру. Проаналізуємо детально особливості смислового лабіринту в романі.

Змістовим центром авторського лабіринту виступає питання: чи здатна людина по-справжньому перемогти природу? Природу як основу людини і природу як довколишній світ. Це питання було актуальним для ХХ ст, яке проходило під знаком боротьби із природою, під знаком технізації та індустріалізації: «Природа вмирає. Світ обернувся на продукт виробництва, а разом з тим, невідхильно, так або інакше, і мистецтво, і кохання, і сама людина, і людські почуття, й світосприймання сучасної людини. Природність почуттів і натуральність взаємин втратили свій сенс» [52, с. 140].

Людина ХХ ст. прагнула, з одного боку, підкорити природні явища, з іншого – вдосконалити власну суть, внутрішні потяги і бажання. В. Домонтович неодноразово підкреслює у романі ці спроби: «Екзотику мандрівки на Таїті механізовано, налагоджено, обставлено комфортом останніх досягнень техніки. Мандрівник, придбавши в агенстві Кука книжечку з різнокольоровими квитками, згідно з розкладом поїздів і пароплавів, за якийсь місяць, у заздалегідь розрахований день, годину й навіть хвилину прибуває в призначене місце. Все наперед передбачено, влаштовано. Екзотику математизовано. Екзотику незнаних країн обернено на фікцію рахунків, віз, паспортів, митниць, автоматів з шоколядою, джазбандного вереску, реклям «Гала-Петер», цигарок, кокаїну й відповідної кількості патентованих, гарантованих і гігієнічних розваг» [52, с. 48]. Відповідним чином відбувається боротьба і з природним началом у собі. Людина ХХ ст. намагається виправити серйозну, на її погляд, помилку людства: «Людські почуття злиденні й недосконалі, бо людство воліло вдосконалювати техніку мистецтва і нехтувало з того, щоб удосконалити бажання. Людство призвичаїлося цінити культурні цінності, що виростали з нездійснених бажань, замість того, щоб культивувати бажання як культурні цінності. Цивілізоване людство культурне у своїх мистецтвах, але воно лишилося варварським у своїх почуттях і

бажаннях» [52, с. 55–56]. Подібним чином розмірковує професор Комаха: «Ми повинні перемогти природу й протиставити природі успіхи розумового розвитку. Чим відрізняється на сьогодні шлюбний акт дикуна з Сенегалю й професора Оксфордського університету або дійсного члена College de France? Істотно нічим! Коли б людство було культурно розвиненіше, воно давно подбало б про те, щоб примітивний і некультурний спосіб дітонародження заступити іншим. Людство, на жаль, не вжило жадних заходів, щоб зробити з шлюбу вчинок, гідний інтелектуальної людини» [52, с. 26]. Варто звернути увагу, що в уста свого персонажа В. Домонтович вкладає абсолютно нереальні ідеї, що стосуються вдосконалення шлюбного акту і народження дітей. Згадки професора про міфічні вірування і можливість завагітніти від вишневої кісточки викликають сміх. Тобто автор одразу ж підказує читачу, що подібні спроби вдосконалити природні потяги в собі заздалегідь приречені.

Свій роман письменник розгортає як експеримент, обравши для нього таке почуття як кохання. В. Домонтович розмірковує на сторінках твору над тим, що буде, якщо із цього почуття прибрати природні потяги, естетизувати його, окультурити. На прикладі цього експерименту автор прагне дати відповідь на питання, чи можливо перемогти природу і чи потрібно це робити так, як намагається людина ХХ ст. Авторський експеримент у результаті показав, що естетизоване кохання втратило ознаки живого, перетворилося на абстракцію. Воно стало голою схемою, малюнком, хоч і досконалим естетично, проте неживим. Технізація обмежує людину, робить її існування замкненим, схематичним. Робота за конвеєром являє собою низку часткових примітивних вправ. Усе життя стає примітивним і «примітковим»: «Робітник не робить авта. Не тче полотна, не виробляє плугів, не шиє чобіт або ж убрання. Протягом дня той самий, десять разів повторений, одноманітний рух. <...> Сучасна людина – детальний робітник, робітник деталей» [52, с. 99].

До змістового центру письменник веде читача різними шляхами. Перші «двері», через які читач входить до авторського лабіринту, – це гумористичні історії з життя центрального персонажа професора Комахи. Більшість епізодів

роману побудовані з використанням анекдотичних прийомів. Анекдот як жанр – це коротка усна прозаїчна розповідь звичайно злободенного змісту з несподіваною кінцівкою, що розшифровує основний сенс твору і спрямована на те, щоб розсмішити слухача з метою критики або розваги. Автор використовує анекдот, з одного боку, щоб розважити читача. Для В. Домонтовича важливо, щоб його роман був, перш за все, цікавий. З іншого боку, через «анекдотичні коридори» автор прагне привести читача до змістового центру роману.

За принципом анекдоту побудовані епізоди, присвячені стосункам професора Комахи з маленькою Ірцею. Комічний ефект досягається шляхом зіткнення різних світоглядів: світогляду дитини і світогляду професора. Так, коментар Доктора Серафікуса до малюнків доби палеоліту звучить як жарт чи знущання: «Це рінерит з оріньякської стоянки Реб'єр» [52, с. 3]. Він не може пояснити дівчинці умовність свого прізвища: «Що сказати? Як відокремити в собі умовність свого імени й себе як людину? Комаха міг би говорити про ейдотичні смисли, він міг би процитувати останні книжки Лосева і його думки про формули категорій, що входять в тетрактиду «А»: нейменована та іменована істота тотожна зі своїм ім'ям як суцільним видом своєї нейменованости і відмінна зі своїм ім'ям як нейменована» [52, с. 18].

З Тасею професор поводить себе також як герой анекдотів. Типово анекдотичною є реакція Комахи на пропозицію дівчини поїхати вдвох за місто: «Він став між жінкою і шафою. Тримаючи лівою рукою комір сорочки, він праву простяг до Тасі. Він благав: – Не треба, їй богу не треба. У мене нема піджака, тобто єсть, тільки він не в шафі, а там, взагалі, у пралі, в шевця, я віддав, позичив. Та вам байдуже це, де мій піджак, бо я все одно з вами не поїду, і взагалі не поїду, і не збираюсь їхати» [52, с. 42–43]. Комаха боїться і ховається від дівчини: «Він ретельно уникав дівчини. Виходив на вулицю тільки тоді, коли був певен, що не зустрінеться з нею. Він ходив іншими вулицями, ніж ті, що ними ходила Тася» [52, с. 50].

Схожий характер мають стосунки професора і Вер. Викликає сміх його несподівана втеча на вулиці: «Комаха, почувши своє ім'я, спинився. Він не пізнав був жінки, що його вітала. Тоді згадав учорашній вечір, каварню, Корвина, ложечку, що з дзвоном упала на підлогу, цю жінку й розмову з нею. Згадав, раптом повернувся й швидко перейшов на другий бік вулиці. Він пішов швидкими кроками, озираючись, ніби боявся, що його наздоженуть, спинять, і тоді трапиться щось несподіване й катастрофічне» [52, с. 119]. Серафікус намагається вибачитися перед Вер за поцілунок, ініціатором якого був не він: «Хай сказане сказав не він, хай і не він перший насмілювався на поцілунок, але не треба ошукувати ані себе, ані інших. У нього вистачило внутрішньої сміливості й сумлінності визнати, що це не вона, а він перший сказав: «Люблю». Вер сказала, замість нього, не сказане ним. Тим гірше, що сказав не він» [52, с. 137].

Будівельним матеріалом для цих анекдотів у романі виступають парадокси. Поведінка Доктора Серафікуса завжди несподівана, його міркування розходяться із загальноприйнятою точкою зору. Парадоксальним і незрозумілим зображений у романі весь спосіб життя персонажа. Комаха не бачить доріг: «Ішов він не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плував, ніби блукав» [52, с. 32]. Він не ходить до театру, бо не певний, що «коли йому захочеться під час вистави пройтись по бар'єру бельєтажних лож, він зможе втриматись» [52, с. 31]. Комаха не любить бувати у громадських місцях: «Мені ввесь час здається, що всі дивляться на мене. В каварні я боюсь поворухнутись, я не ворухусь, щоб не перекинути склянки або не розбити тарілочки, але кінчаю я, звичайно, тим, що розіб'ю щось, зачеплю, десь перекину стільця, комусь наступлю на ногу. Замість вийти з залі просто на вулицю, я потраплю на кухню» [52, с. 105]. Навіть зовнішність персонажа є парадоксальним поєднанням непок'єднуваного: «Величезне тіло Комахи і його червоне, голене, квадратове обличчя здавалися купою м'яса. Руки його закінчувались масивними кулаками, що в них легше

було уявити молоток коваля чи сокиру м'ясаря, ніж тендітне перо вченого» [52, с. 31].

Елементи анекдотів виконують у романі не лише розважальну функцію. Сприйняття Доктора Серафікуса тільки як анекдотичного персонажа – це лише поверховий коридор авторського лабіринту. Читач, який піде цим шляхом, у фіналі не прийде до розуміння смислового центру твору. Ю. Шерех із цього приводу писав: «Взагалі Домонтовичевій пластичності не слід йняти віри, так само, як і анекдотичності його сюжету. Це майстерна гра, яку автор провадить з читачем. Як кіт з мишею» [206, с. 365]. Автор розважає читача, але водночас намагається підказати вихід із коридорів лабіринту до смислового центру роману. Ці авторські підказки можуть бути зрозумілі лише для уважного і освіченого читача. Таким чином твір ніби закодований. Будуючи смислові лабіринти, В. Домонтович використовує один із прийомів інтелектуальної гри автора з читачем – прийом «подвійного кодування». Цей прийом описував і неодноразово використовував у своїй творчості У. Еко. Принцип «подвійного кодування» передбачає наявність у тексті різних смислів: «Поетичну якість я визначаю як здатність тексту породжувати відмінні прочитання, не вичерпуючись до дна» [216]. Таким чином, текст стає цікавим і для масового читача, і для читача, орієнтованого на глибинний філософський зміст. Розробляючи свій лабіринт, В. Домонтович подбав, щоб навіть поверхові шляхи були цікаві для тих, хто їх обере.

За допомогою анекдотів автор прагне привести читача до глибинного змісту роману. Важливою ознакою анекдоту як жанрової форми є те, що він ніби прикладається до теми розмови: «Розповідь анекдоту породжується певною життєвою ситуацією, він має бути розказаний «до місця», «за аналогією» до обговорюваної життєвої ситуації. У цьому сенсі анекдот можна розглядати як специфічну форму «прикладного мистецтва» – його розповідь «прикладається» до теми розмови, до осмислення певної життєвої події» [67, с. 7]. Уже ця риса анекдоту як жанру певним чином наштовхує

читача на пошук закодованих у романі смислів. Читач повинен зрозуміти, для чого автор розказує анекдот.

«Анекдотичні» ходи авторського лабіринту ніби виконують підготовчу роль. Вони готують свідомість читача до сприйняття філософських проблем роману. Цьому сприяє ще одна риса анекдоту як жанру. Анекдот тісно пов'язаний з народною сміховою культурою. Досліджуючи різноманітні форми сміхової культури, М. Бахтін відзначав: «Необхідність у будь-якій пануючій в цю епоху картині світу завжди виступає як щось монолітно серйозне, безумовне і незаперечне. Але історично уявлення про необхідність завжди відносні і мінливі. Сміхове начало і карнавальне світовідчуття, що лежать в основі гротеску, руйнують обмежену серйозність і всякі претензії на позачасову значущість і безумовність уявлень про необхідність і звільняють людську свідомість, думку і уяву для нових можливостей» [8, с. 58]. Тобто сміх допомагає автору певним чином налаштувати свідомість читача. Такий прийом був особливо актуальним у період панування офіційних міфів про побудову комунізму і безхмарне життя. Як писав сам В. Домонтович, «після хаосу й безладдя світової й громадянської воєн, життя, здавалось, увійшло нарешті в стале річище. <...> Люди тішили себе ілюзією своєї власної самодостатності» [52, с. 95]. Осмислені в сміховому ключі офіційні радянські догми, що тяжіли над людиною, уже не сприймаються як єдино правильні і необхідні.

Поступово автор відкриває перед читачем шлях до глибинного рівня лабіринту. Таким глибинним рівнем і своєрідним центром роману виступає ідея ірраціональності людини: «Людина, як її бачить Домонтович, скептик, іроніст, песиміст, – це істота, що не керується розумом і не може бути керована розумом» [208, с. 87]. Відповідно твір із анекдотичним сюжетом, який легко читається, обертається на серйозний роман, що містить у собі роздуми над важливими філософськими проблемами. Сам же анекдот цікавить В. Домонтовича лише як засіб.

Єдність між різними рівнями лабіринту забезпечується за допомогою такого елементу інтелектуальної гри як парадокс. Парадоксальність центрального персонажа, з одного боку, викликає сміх і розважає читача, а з іншого – є свідченням того, що людина не завжди здатна підкоритися вимогам розуму.

Другий вхід до авторського лабіринту приводить читача у коридори, пов'язані з любовними перипетіями роману. Це історія стосунків Серафікуса з маленькою Ірцею і три «любовні романи»: з Тасею, Вер і Корвиним. Історії кохання також виконують у романі повійну функцію: з одного боку, вони зацікавлюють читача, з іншого – поступово приводять його до того ж змістового центру – ідеї ірраціональності людини. Тому що, як і анекдот, «еротика цікавить Домонтовича тільки як засіб» [208, с. 87]. За допомогою цікавого для читача змісту автор прагне привернути увагу до проблем, які його хвилюють.

Увагу читача привертає незвичайне приятелювання професора і п'ятирічної дівчинки. Розповідь стає цікавою завдяки парадоксам і несподіваним поворотам сюжету. Читач не може заздалегідь передбачити поведінку дитини, її логіка повсякчас дивує і інтригує. Так, прізвище професора Ірця сприймає як загальну назву, уявляє свого дорослого приятеля Комашиним татом. Подальший хід її думок розвивається у подібному ключі. Вона швидко вибудовує логічні конструкції, що здатні пояснити факти, які, на перший погляд, пояснити неможливо. Так дівчинка пояснює для себе незрозумілу невідповідність між «великим» професором і маленькими дірочками у землі (звичайним житлом комах): «Я знаю, — сказала Ірця, — як ти це робиш. Тепер я знаю, ти йдеш далеко, далеко! Дуже далеко йдеш. Тоді ти стаєш маленький, зовсім маленький, і тоді ти влазиш у дірочку!» [52, с. 16] Зацікавивши читача незвичайною історією, В. Домонтович веде його далі коридорами лабіринту і поступово відкриває філософський зміст твору.

Об'єднуючою ланкою між захопливими історіями і центральною проблемою ірраціональності людини виступає ігровий чинник. Комаха будує

свій світ як гру, його стосунки з Ірцею розвиваються у контексті ігрової метафорики. Розуміння причин, які спонукають Серафікуса до гри, відкриває шлях до проблеми природного і культурного в людині: «Людина стала на шлях технічного подолання свого оточення, а біологічно вона лишилася незмінною. Так створилася суперечність між біологічним і технічним (воно ж, мабуть, і суспільне в людині)» [206, с. 368].

Й. Гейзінга багато уваги приділяв дослідженню причин, які спонукають людину до гри. Серед інших він називав вивільнення надлишкової життєвої енергії, інстинкт наслідування, відпочинок, репетицію майбутнього життя, здійснення бажань, які не знайшли своєї реалізації в реальному житті [200]. Автор експериментує з персонажем, розкриваючи на прикладі образу Комахи конфлікт між суспільними умовностями і внутрішньою природою людини. Комаха прагне внутрішньої свободи, для нього властиве бажання бути самим собою, яке неможливо реалізувати в умовах обмежень культури і цивілізації. У пошуках компромісу Комаха звертається до ігрової поведінки. Досліджуючи роман В. Домонтовича, В. Агеєва зазначала, що цей твір «дає чи не найбільше підстав говорити про персонажа Домонтовича насамперед як про homo ludens, людину, котра заперечує «природу» задля «культури» й реальність задля абстракції, безпосередність задля штучності й щирість заради гри, ефектного афоризму чи жесту» [2, с. 163]. Доктор Серафікус – інтелектуал-професор, який усе своє життя присвятив книжкам, лекціям і бібліотеці: «Бажання й інтереси Комахи ніколи не виходили за рамці лекцій, курсів, тем для студентських доповідей, карток, виписок, нотаток, нових книжок, видавничих проспектів, шрифтів, форматів, палітурок, скриньки з оголошеннями про засідання в будинку Академії, вітрини з новими книжками у книгарні «Книгоспілки», крамничок букіністів та їхнього книжкового баракла» [52, с. 23]. Ходити до театру, кіно, кав'ярень, кохати жінку, одружуватись – всі ці вчинки є для нього безглуздими, смішними і недоречними. О. Боярчук із цього приводу зазначає, що «новітній Фауст-Серафікус відкидає будь-яку можливість визволення із «серафічного» полону

книжкової в'язниці» [52, с. 12]. Справді, протягом тридцяти років єдиним захопленням у житті професора була наука. Автор експериментує з персонажем, показує, як через гру людина може досягти компромісу між внутрішніми потребами і зовнішньою неможливістю їх реалізації. Тобто вже саме прагнення Доктора Серафікуса грати наштовхує читача на розуміння суперечностей у внутрішній природі персонажа.

Інфантильний спосіб сприйняття дійсності зближує Ірцю і професора Комаху. І Серафікус, і Ірця перетворюють своє повсякденне життя на ігрове дійство. Проте сама гра у кожного з персонажів має свої особливості.

Основні ознаки ігрового світу, який створює Ірця, – ілюзорність, вигаданість, таємничість, наявність масок і ролей. Вибудовуючи свій світ як гру, Ірця водночас чітко розмежовуючи гру і реальність:

- Дядю Пупс, упати.
- Ну, Ірцю, мені не хочеться падати. До того ж тут насмічено й брудно.
- Та ні! Ти ніби впади [52, с. 30].

Дівчинка розуміє, що означає «впасти» і що означає «ніби впасти». Влучно характеризує Ірчине світосприйняття сам професор Комаха: «*Ніби* – улюблена схема слів, думок, вчинків Ірчиних. В *ніби*, в уявлене неначе замкнено всі події, все коло її днів. Вона задовольняється з *ніби*. Проводячи межу між *ніби* й тим, що є, вона ясно відчуває різницю, що відокремлює *ніби* від реальності, але не надає особливого значення цій різниці» [52, с. 30].

Аналізуючи ознаки гри, Й. Гейзінга важливу роль відводив таємничості, ізолюваності ігрового дійства. Для учасників гри характерне відчуття, що «разом вони перебувають у певному винятковому стані, разом працюють над однією важливою справою, відокремлюючись від інших і розриваючи зі спільними для всіх нормами» [200]. Так, Ірця вибудовує свій ігровий простір із серйозною уважністю, відокремлює його від оточення й утаємничує. Можливість узяти участь у її грі має далеко не кожний. У зв'язку з цим важливим є епізод знайомства Ірці і Комахи. Дивлячись на Ірцю як на «стандартну п'ятилітню дівчинку», професор намагається зав'язати

знайомство за допомогою гри: «Пальці, складені, ніби роги, схилена голова та приказка речетативом» [52, с. 11]. Не випадково Ірця обурюється і не відповідає на запрошення взяти участь у грі від незнайомого «дяді», оскільки Комаха порушив усю сакральність і таємничість ігрового процесу. Для дівчинки гра – ознака довіри. Вона не гратиметься з людиною, яку не знає і якій не довіряє. Так відбувається і з Корвиним. Спочатку Ірця відмовляється навіть подати йому руку. З появою довіри Ірця одразу ж вводить його до таємничого ігрового дійства: «Хочеш, я тобі полічу до ста?» [52, с. 29] Це запитання-пропозицію, на наш погляд, можна розглядати як запрошення до гри.

Ігровий простір, вибудований Ірцею, існує за певними законами і правилами. Кожен персонаж має виконувати в ньому свою роль. Так, професор Комаха стає загадковим Комашиним татом, який через «дірочку в землю залазить», сама ж Ірця обирає для себе роль Комашиної мами. Навіть коли дівчинка усвідомлює нездатність професора виконувати роль Комашиного тата через свою надмірну подібність на людину, вона не припиняє гру, а одягає на нього іншу маску – великого і недоладного дяді Пупса.

Для професора Комахи гра – це можливість бути собою, можливість визволитися з буденності. Гра – це інтермецо в буденному житті, це вихід із буденності. Вона перебуває поза межами безпосереднього задоволення потреб і з'являється як «обмежена певним часом дія, яка вичерпується в самій собі і здійснюється заради задоволення, яке приносить це саме дійство» [200]. Буденність для Серафікуса – це книжки, лекції і бібліотеки. Будь-який вихід із цього усталеного світу відбувається через гру і за допомогою гри, основними ознаками якої можна назвати ілюзорність, незвичайність, загадковість, відсутність будь-яких обмежень. Важливо, що ігровий чинник виступає на передній план не лише під час приятелювання професора Комахи з п'ятирічною дівчинкою. Гра з дитиною – це природне явище. Проте у контексті ігрової метафорики також розгортаються стосунки Серафікуса з

іншими персонажами, його історії кохання, мандрівки у «реально-неіснуючому». Ігрова поведінка персонажа є тією ниткою Аріадни, що веде крізь поверхові коридори авторського лабіринту до змістового центру роману. Ігровий чинник поступово підводить читача до розуміння суперечностей між природним і культурним у житті людини, виводить на центральну в романі ідею ірраціональності людини.

Усе життя Доктора Серафікуса зображене як ігрове дійство. Про все, що відбувається з персонажем, можна сказати, що насправді воно не відбувається. Невідомо навіть, чи існує сам Серафікус, чи просто є лялькою, пупсом у власноруч вигаданому ігровому дійстві: «Ані його кулаки, порослі густим волоссям, ані його величезні черевики не переконували в реальності його існування» [52, с. 31]. Він має три імені-маски: Комаха, Серафікус, Пупс. Йому можна дати і двадцять років, і п'ятдесят.

Текст роману – це міфи, фантазії, ілюзії Комахи, сни, мрії, подорожі в «реально-неіснуючому». Як ігрове дійство постають перед нами три «любовні романи» Доктора Серафікуса: з Тасею, Вер і Корвиним. Прикметною ознакою цих романів є те, що вони насправді не існують. Так, роман із Тасею взагалі відбувається виключно у фантазії професора: «За найголовнішу ознаку роману Комахи з Тасею треба вважати те, що це був вигаданий роман, який існував тільки в уяві Комахи, роман схований, як ховався за дверима Комаха при зустрічі з дівчиною, схема проєктованого роману, що ним він міг би бути, коли б був» [52, с. 35–36]. Через багато років сама Таїсія Павлівна рішуче заперечить наявність будь-яких стосунків із Комахою. У цій напіввигаданій історії було багато хисткого й ілюзорного. Думки про дівчину, бажання, сни, чекання й ревності затруювали життя Серафікусу, примушували його страждати. Комаха не міг угамувати своїх уяв, проте «від того, що ревності були уявлені і в уявленості своїй безглузді, вони не ставали менш реальними» [52, с. 50].

Химери, ілюзії посідають важливе місце й у стосунках із Вер. Серафікус пише листи до Вер, де записує свої уявні розмови з нею, розмови на самоті з

собою. Він живе мріями, фантазіями і чеканнями: «Він не жив своїм життям, він жив уявленим життям, і це уявлене життя, яким він жив, було життям Вер. Для себе, щоб жити, у нього лишалося тільки одне: думки про Вер, і сни, що в них він прагнув бачити і ніколи не бачив Вер!...» [52, с. 158].

Шлюб із Корвиним так і залишився «духовним шлюбом», не набувши жодних ознак реальності. Їхня юнацька зворушлива закоханість, ніжність, відданість була для них обох лише нереалізованим потягом, прагненням, нездійсненим бажанням. У розмові з Вер Корвин вагався, «чи зуміє він розповісти Вер, що це було таке, бо, власне, *нічого й не було, окрім блакитної мрії*, що для неї даремно шукати незнайдених і неможливих слів. Є такі відсутні, нереальні, хисткі настрої, що ніколи не здійснюються; істотно їх нема; вони не більше, як сподіванки...» [52, с. 71–72].

Прикладом ілюзії виступає фантастична подорож Серафікуса до Кам'янця. Цій мандрівці у «реально-неіснуючому» автор присвячує цілий розділ роману. В уяві Комахи розігрується сценарій подорожі до Кам'янця. У його гру включається бородатий візник, який везе професора на неіснуючу Петроградську вулицю.

Важливою рисою ігрового світу, який творить Серафікус, є свобода. Для нього не існує обмежень і перешкод, адже «гра з примусу не може залишатися грою» [200]. У цьому його вигаданий світ – абсолютна протилежність реальному. Він не знає доріг, адже дороги – завжди обмеження.

Таким чином, гра дозволяє Серафікусу бути собою. В усьому, що відбувається довкола, він шукає гри, усе перетворює на гру. Ця інфантильна риса особистості Комахи споріднює його з Ірцею. Спілкування з маленькою дівчинкою дає йому можливість такої поведінки, яка була б неприпустима на лекціях чи в товаристві інших людей. Абсолютно закономірним за таких обставин є його дивне бажання мати дитину. Та навіть це бажання набуває в його уяві фантастичних рис. Спираючись на міфічні твердження про можливість завагітніти від вихору чи вишневої кісточки, Комаха вибудовує

свою теорію: «Мені здається, що немає потреби, щоб у дітородінні брала яку-небудь участь жінка. <...> Я хотів би родити сам» [52, с. 25–26].

Іншого характеру набуває авторський лабіринт в історії Серафікуса і Вер Ельснер. В. Домонтович також привертає увагу читача цікавою і незвичайною історією кохання. З одного боку, кохання є засобом, за допомогою якого письменник викликає інтерес. З іншого – саме ж кохання і стає об'єктом авторського експерименту. Для того, щоб привести читача до змістового центру лабіринту, В. Домонтович ставить експеримент над почуттям. Історія стосунків Вер і професора Комахи містить відповідь на питання: що являє собою кохання і чи існує воно взагалі в епоху технічного прогресу?

Знайомлячи читача з образом Вер Ельснер, В. Домонтович підкреслює важливу для модернізму проблему самоцінності мистецтва, звільнення творчості від соціальних і моральних забор'язань. Письменник ставить питання про співвідношення і взаємозв'язок життя і мистецтва. Описуючи життя Вер, В. Домонтович порівнює її з Сібіллою Вен, героїнею роману Оскара Вайлда «Портрет Доріана Грея»: «Вайлд розповів історію однієї дівчини, що була видатною акторкою доти, доки не покохала. Вона загубила в собі акторку, коли відчула в собі жінку» [52, с. 56]. Перед подібним вибором опиняється Корній Каневич, персонаж п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»: бути батьком чи бути митцем, рятувати сина чи рятувати картину. Для Вер Ельснер такої проблеми не існує.

Вона будує своє життя за законами мистецтва, вважаючи жіночу вроду такою ж естетичною цінністю, як і мистецький твір. «Невже ж жадна жінка нічого не варта супроти картини мистця?» [52, с. 55] – запитує вона у Корвина. Її одяг, постава, поведінка – це все є лише частиною вистави, яку вона розіграє. Перше враження про Вер отримуємо знайомлячись з її уподобаннями: «Вер любила пляж, річку, смугу біло-жовтого піску, берег, верболіз, натовп. Вона любила, скинувши верхнє вбрання, стояти напівроздягнена й роздивлятися натовп, як натовп роздивлявся їй» [52, с. 52].

Така характеристика одразу ж викликає асоціації з театром, у якому декораціями виступають річка і верболіз, а глядачами – натовп. Автор дає підказку: Вер слід сприймати як акторку, хоч і грає вона не на сцені, а в реальному житті.

Неодмінним атрибутом театру Вер Ельснер була її поведінка: «Їй хотілося плескати, коли у вітальні або ж каварні з особливо химерним мрійним жестом вона запалювала цигарку або ж куштувала хрумку меренгу й змītала крихти з білого свого убрання» [52, с. 57]. Зі свого життя Вер намагалася творити мистецтво.

Вартим уваги у цьому контексті є її захоплення театром. Вер навіть вступила до театральної студії, проте задовольнилася з перших же успіхів: «Я захтіла! Я досягла! Я зреклась! Навіщо продовжувати?» [52, с. 57]. Мистецтво бути собою вона цінувала набагато більше, ніж акторську майстерність. На думку Вер, тогочасне театральне мистецтво втратило свій сенс. Натомість на пильну увагу заслуговувала можливість творити життя за моделями театру.

Вер вважала себе немовби витвором мистецтва. У розмові з Вер Корвин говорить: «Ви не задоволені, що критик писав про ваші портрети, а не про вас» [52, с. 55]. Мистецтво створює прекрасні досконалі образи, єдиним недоліком яких є те, що вони неживі. Відповідно в образі Вер поруч із зовнішньою досконалістю на передній план виходить штучність: життя, яке прагне стати мистецтвом, припиняє бути повноцінним життям. Досить промовистим у романі стає силуетний портрет профілю обличчя, який вирізав для Вер горбань. Він створив гармонійний образ, шедевр, єдиною вадою якого можна вважати лиш те, що він був із паперу.

Згадки про Вер у тексті обов'язково супроводжуються описами її зовнішності: «Засмалених юнаків у синіх і червоних штанцях вона дразнила своїми духовитими десу, червоними підв'язками – Вер була брюнетка – і прозорістю довгих чорних панчіх» [52, с. 52]. Навіть біографія Вер побудована як історія перевдягань: гімназiальна брунатна сукня з чорним фартушком, яку вона після вступу на курси змінила на суворий синій з високим англійським

комірцем *tailleur*, нарешті, стиль онегінської Тетяни часів навчання в університеті. Не випадково саме через одяг В. Домонтович показує зміну епох: народницький період, передвоєнний, воєнний. Для самої героїні поняття стилю виходить на передній план. Автор це неодноразово підкреслює: «Деякий час після вступу вона навіть носила пенсне в оправі і з чорним шнурком. І не тому знов таки, що вона потребувала носити його, але головним чином з почуття стилю» [52, с. 61]. Зовнішня краса і досконалість для Вер були визначальними. Вона прикрашала себе вишуканим одягом, а своє тіло вдосконалювала спортивними заняттями.

Таке прагнення виходить із відчуття недосконалості свого тіла і з прагнення виправити якимось цю недосконалість. Вер у певному сенсі відвертається від власної природи. Саме поняття стилю передбачає зосередженість на формі, на зовнішньому: стиль – це «сукупність особливостей загального виду твору і його деталей, малюнка і розміщення його частин, його барв, орнаментациї і всього виконання – особливостей, у яких виявляються дух того чи іншого народу і панівний смак того чи іншого часу» [93, с. 664]. У теорії стилю центральними є поняття краси і смаку. Стиль протистоїть природі.

Подібний світогляд продемонстрував В. Винниченко у п'єсі «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», створивши образ Сніжинки. Її заяви цілком категоричні: «Артист є жрець, артист – весь краса повинен бути, весь! Пелюшки, горщечки, колиски – це не його справа! Двом богам не служать!» [30, с. 36]. Справжній митець, на її думку, повинен відкинути усі природні інстинкти в собі і повністю віддатися мистецтву.

Таким чином, у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус» постійно відбувається зіткнення природних інстинктів і стилю, який несе в собі ідею заперечення цих інстинктів. Доказом є один з епізодів роману, де яскраво продемонстроване подібне зіткнення двох протилежних позицій. «Я хочу вас, Вер», – говорить Корвин. У відповідь Вер мовчки дивиться в люстречко і підфарбовує губи. Корвинове визнання губиться в простороні між кармінним

язичком золотої палички, люстречком, тарілочкою з кексом і мармуром столика» [52, с. 115]. Вер культивує мистецтво, красу, стиль. Проте такий однобічний погляд на світ, на думку В. Домонтовича, не може бути перспективним. Так само, як і спроби надати абсолютну перевагу інстинктам, відкидаючи усе культурне.

Природне начало представлене переважно сферою інстинктів. Вер, як і професор Комаха, прагне з недосконалих в естетичному плані потягів зробити вишукане мистецтво. Історія кохання Вер і Серафікуса є своєрідною відповіддю на питання, чи можливо естетизувати природні потяги.

Звичайні природні потяги у романі репрезентує художник Корвин. Стосунки з ним – це історія взаємин, у яких центральними є його слова: «Я хочу вас, Вер» [52, с. 115]. У коханні з ним усе відомо наперед: «Ще не знавши, хто він і що він, Вер зважила все, що єсть, може бути й буде. Так, зважила все, що буде» [52, с. 53]. Такі стосунки створюють вузькі рамки, закривають шлях до експериментування. Банальність, передбачуваність – ось ті риси, які визначають поведінку Корвина. А Вер твердо переконана, що з банальності неможливо створити мистецтво: «Мені здається, що я кохаю вас у ті, на жаль, рідкі години, коли ви нічого не кажете про своє кохання» [52, с. 115].

Натомість Комаха дає Вер можливість творчого експерименту. Дивакуватий і не дуже привабливий зовні професор проповідує ідеї ставлення до жінки як до витвору мистецтва: «Доктор Серафікус малював перспективи запереченої сексуальності й стриманих почуттів. <...> Він мріяв про те, щоб бажання, викликане вродою жінки, було інтелектуалізовано, перетворено на естетичну цінність, піднесено на рівень такого розумового почуття, як і почуття від поезії, музики й малярства» [52, с. 127]. Це зацікавлює Вер. І між ними розгортається кохання-експеримент, удосконалене і, на перший погляд, позбавлене всього тваринного. Комаха перетворив кохання на витвір мистецтва, не помітивши, що це почуття стало штучним і неприродним. Так трапляється з образами на картинах: узяті з реального життя, вдосконалені,

вони стають прекрасними, проте неживими: «Їх зустрічі з Комахою були замкнені в формули геометричних форм і конструкцій, обернені в експериментальні схеми. Почуття, що на нього була здатна Вер, було тільки зовнішньою схемою цього останнього. <...> Воно було конструктивне, лабораторне, викривлене. Споруда з бляхи, вапна, картону, скла» [52, с. 139]. Усе живе й органічне було виключене зі стосунків Комахи і Вер. Їх кохання голе і схематичне.

Ставши витвором мистецтва, кохання припинило бути коханням. Вер швидко це відчула. Експеримент не вдався. Точніше, його результат не задовольнив Вер, і вона припиняє гру, повертаючись до Корвина.

Від самого початку експеримент Вер розгортався на тлі проігнорованого нею природного начала. Це начало представлене в романі у двох планах: власне природа і сфера підсвідомого.

Під час нічної прогулянки з Корвиним у повітрі пахне квітами і чується кумкання жаб. Цей природний світ протиставляється грі Вер. Також, на наш погляд, на увагу заслуговує порівняння В. Домонтовича: «Очі її були широко розкриті, ніби в стражданнях породіллі» [52, с. 59]. Такий несподіваний образ є також елементом природного світу, від якого намагалася відмовитися Вер на користь культури і мистецтва. Порівняння підказує, що сама Вер є частиною природи і її спроби ігнорувати це від початку приречені.

Під час побачення Вер і Комахи автор вводить у текст символічну деталь: «Поруч з ними на східцях, вигинаючи гнучке тіло, сходинка за сходинкою, підіймалась кішка з пожадливими круглими зеленими очима. Вона йшла нечутно, ледве торкаючись лапами сходинок. На східцях різко пахло кошачою уриною» [52, с. 133–134]. Цю деталь помітив і слушно охарактеризував Ю. Шерех: «Сантиментальна історія любовного виховання» Доктора Серафікуса до певної міри є історія того, чого технізована людина може навчитися у чорної кішки зі сходів» [206, с. 368].

Природне начало в романі репрезентує також сфера підсвідомого. Нічне побачення Вер і Корвина відбувається ніби в півсонній п'яній маячні: «Корвин

не міг достотно пригадати їх нічних розмов. Він не міг зв'язати уривки розмов, що збереглися в його пам'яті. Він пригадував дещо, але не був певен, чи вони говорили саме те, що він пригадував. Він пам'ятав ніби крізь сон» [52, с. 59]. Сон В. Домонтович тлумачить у межах фрейдівської концепції: саме через сни, хворобливі стани проявляються потяги і інстинкти, які знаходяться у сфері підсвідомого. Прогулянка Вер і Корвина позначена вивільненням цих потягів.

Саме на такому природному тлі відбувається експеримент Вер. Відповідно він сприймається як вистава, що має свій початок і кінець. По його закінченню знову в дію вступають вічні сили природи. Доказом того є повернення Вер до Корвина.

В. Домонтович вводить у текст роману ще одну любовну історію: стосунки Корвина з Тетяною Беренс. Якщо історія з Вер Ельснер базується на природних потягах, то з Тетяною Беренс Корвин, навпаки, прагне платонічної дружби. Це був для нього «серафічний» період життя. Потрапивши під вплив Серафікуса, Корвин прагне вдосконалити, естетизувати своє почуття до дівчини: «Він водив її на мистецькі виставки й камерні концерти, малював її портрет, читав їй Шопенгауера й Ніцше, дарував квіти, з захопленням розповідав про Комаху, обертаючи свої взаємини з нею в своєрідне філософське приятелювання й не вкладаючи в нього нічого смислового. Немов дружба з Танею Беренс і споглядання її спокою були потрібні йому тільки для естетичної завершеності його артистичних захоплень» [52, с. 79]. Кохання стає неживим, хоч і естетизованим. Відповідно, такі стосунки не можуть задовольнити дівчину, яка очікувала від Корвина більш рішучих дій: «Читання Шопенгауера й Ніцше, відвідування концертів, малювання з неї стилізованих портретів, даровані квіти, прогулянки вдвох по Царському саду й Маріїнському парку вона розглядала як потрібні передумови, як ступені до шлюбу, попередні етапи до створення сталого родинного життя» [52, с. 79]. Важливо, що ця «філософічна дружба», як і дружба між Вер і Серафікусом, заздалегідь приречена. Тетяна Беренс знаходить собі чоловіка і виходить

заміж. Цей коридор авторського лабіринту знову ж таки виводить читача на розуміння неможливості відмови від природного начала. Інтелектуалізоване й естетизоване почуття стає неживою схемою і не може повністю задовольнити внутрішні потреби людини.

Таким чином, різноманітні історії кохання у романі певним чином розгалужують авторський лабіринт. Кожна історія є ніби окремим коридором, яким автор веде читача. Всі ці коридори, з одного боку, заплутують читача, викликають відчуття, що автор грає, приховуючи справжній сенс роману. Проте саме через ці коридори читач і приходить до змістового центру твору.

Ніби окреме місце займає у романі подорож Доктора Серафікуса до Кам'янця. Вона пов'язана і з анекдотичною лінією і є також складовою частиною ілюзорного світу Комахи. Проте ці блукання також можна тлумачити як зменшену модель лабіринту, як накреслену схему того лабіринту, яким є сам роман. Серафікус вирішив поїхати відпочити до Кам'янця, але взяв квиток до Могилева. Думаючи, що їде в одне місто, Комаха натомість приїхав зовсім в інше. У тій же ситуації, що і Комаха опиняється і читач: він щиро вірить у те, що йде вірним шляхом, розплутуючи загадки роману-лабіринту. І автор, як той візник із Кам'янця, везе читача, не порушуючи його впевненості. Візникові байдуже, що вулиці, на яку його попросив привезти Комаха, не існує. На обурення і обвинувачення професора візник відповідає: «Я можу везти й годину, й дві, й взагалі, скільки ви хочете! В чім справа? Я – візник! Я ж спитав вас, в який бік мені звернути – праворуч чи ліворуч! Який з мене був би візник, коли б я віз пасажирів не туди, куди, куди вони схочуть» [52, с. 89]. Наприкінці такої подорожі читача, як і Серафікуса, очікує розчарування. Він розуміє, що його завели на хибний шлях. Щоб остаточно не заплутатись, читач змушений повернутися тим же шляхом.

Таким чином, роман В. Домонтовича «Доктор Серафікус» має складну структуру, яка співвідноситься з побудовою лабіринту. Автор ніби розподіляє лабіринт роману на два поверхи. І глибинний, і поверховий смислові рівні мають власну концепцію і орієнтовані на різний тип читачів. Відповідно

роман стає цікавим і для тих, хто не відшукав глибинного філософського змісту твору. Читача захоплюють анекдотичні історії з життя дивакуватого вченого і любовні перипетії роману. Проте поверховий смисловий рівень потрібен автору тільки для того, щоб у результаті привести читача до змістового центру роману. Історії кохання і гумористичні пригоди професора Комахи – це ніби два входи до лабіринту. У певний ігровий спосіб автор зацікавлює читача, привертає його увагу, веде по заплутаних коридорах. Тільки уважний і освічений читач здатен відшукати дорогу до центру і розгадати авторську позицію.

Анекдот про розгубленого і неуважного вченого, з одного боку, розважає читача, з іншого – виконує підготовчу роль. Він готує свідомість читача до сприйняття філософських проблем роману. Професор Комаха поводить себе як герой анекдотів і в стосунках із людьми, і у власному побуті. Будівельним матеріалом для цих анекдотів у романі виступають парадокси. Поведінка Доктора Серафікуса завжди несподівана, його міркування розходяться із загальноприйнятою точкою зору. Любовна лінія роману також виконує повійну функцію: з одного боку, історії кохання зацікавлюють читача, з іншого – поступово приводять його до того ж змістового центру – ідеї ірраціональності людини. До цієї лінії ми віднесли історію стосунків Серафікуса з маленькою Ірцею і три «любовні романи»: з Тасею, Вер і Корвиним. Історії кохання, як і анекдот, цікавлять Домонтовича тільки як засіб.

Центральна філософська концепція роману пов'язана з осмисленням природи людини, ірраціонального начала в ній. Важливим для автора є питання: чи здатна людина перемогти природне начало в собі і підкорити природу довкола себе? Щоб відповісти на це питання, В. Домонтович ставить ряд експериментів. Письменник водить читача заплутаними коридорами смислового лабіринту, які врешті-решт приводять до одного і того ж висновку: усі спроби вдосконалити і естетизувати природні потяги приречені. Зокрема, В. Домонтович ставить експеримент над коханням. Він спостерігає,

як почуття, з якого прибрали природні потяги, перетворюється на неживу схему. Кохання стає досконалим з точки зору культури, проте неживим. На прикладі цього експерименту автор прагне показати, що сам по собі процес технізації обмежує людину, спрощує і позбавляє її світ ознак живого буття.

3.3 Ігрова своєрідність «Аліни і Костомарова» та «Романів Куліша»

У контексті філософських пошуків В. Петрова-Домонтовича важливе місце займають твори «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша», написані у 20-х рр. XX ст. Це романи-біографії – синтетичний жанр, що поєднав у собі ознаки наукової праці та літературного твору.

Звернення до жанру біографії для В. Домонтовича було не випадковим. Це була відповідь на вимоги часу і водночас спроба відобразити власні творчі та ідейні пошуки. Жанр белетризованої біографії виник у західноєвропейській літературі у 1910–1920-х роках у творчості Л. Стрейчі, А. Моруа, С. Цвейга, Р. Роллана та ін. Розвиток художньо-документальної літератури спостерігався також і в радянській літературі у 1920–1940-х роках. Персонажами радянських романів найчастіше ставали революціонери, історичні діячі, письменники. До переосмислення біографій відомих осіб зверталися російські прозаїки Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, В. Шкловський. У 1927 році вийшла монографія Г. Винокура «Біографія та культура». У 1933 році в Радянському Союзі була заснована серія «Життя чудових людей», у 1939–1940-х роках на сторінках «Літературної газети» пройшла дискусія «Про біографічний жанр». Усе це свідчить про поширення художньо-документальних жанрів у радянській літературі. В українській літературі до жанру белетризованої біографії зверталися П. Тичина, В. Поліщук, І. Микитенко, М. Івченко та ін. Отже, романи-біографії В. Петрова-Домонтовича не були унікальним явищем, вони органічно вписувались у контекст тогочасної літератури.

Белетризована біографія принципово відрізняється від історичного чи історико-біографічного роману, хоч і зберігає своє науково-пізнавальне

значення. Роман хоч і базується на документальній основі, проте допускає вигадку, якої не може бути в жанрі белетризованої біографії. В. Державин, виступивши вперше з критичним аналізом роману «Аліна і Костомаров», звернув увагу на специфіку твору: «Белетризована (чи романізована) історія відрізняється від історичної белетристики насамперед тим, що вона принципово нічого не вигадує; вона перетворює наукову тему на літературну не змінами та додатками, а навпаки – концентрацією та скороченням теми, комбінуванням окремих науково-історичних елементів її та ще й художнім характером викладу» [46, с. 48]. Важливою рисою роману-біографії є його внутрішня полемічність: «Гарна художня біографія завжди має бути внутрішньо полемічною, навіть якщо автор ні з ким і не полемізує» [102, с. 53]. У романі-біографії на передній план виходить переосмислення історичних фактів. Автор створює модель історичної дійсності, яка значною мірою є відображенням власної ідейно-естетичної позиції митця. Персонажі таких романів багато в чому суб'єктивні. Внутрішня полемічність у жанрі роману-біографії виявляється у виборі автором фактів, в оцінці персонажів, поясненні подій. Створюючи образи М. Костомарова і П. Куліша, В. Петров спирався на власну концепцію особистості, яка не збігалася з поширеними в науковому середовищі поглядами. Так, В. Державин у статті «Сучасна українська історична белетристика» не погодився з поглядами В. Петрова на специфіку українського романтизму, зокрема заперечив твердження про дендизм, властивий М. Костомарову: «Навряд чи він почував себе «денді» протягом хоч однієї хвилини життя» [102, с. 50]. Біографічні романи «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша» несуть у собі певну полемічну функцію, оскільки написані як відповідь В. Петрова на актуальні питання 20-х років ХХ ст. У певний ігровий спосіб письменник заявляє про свою позицію у контексті модерністського переоцінювального дискурсу і полемік про шляхи розвитку української літератури, культури, нації. В. Петров пропонує не заперечення традиції, а її переосмислення, цензурування: замість народництва на передній план виходить аристократизм, замість політики – приватне життя.

Поява романів-біографій В. Петрова була актуальною з огляду на формалістичний дискурс 20-х років. Формалістські тенденції, відчутно виражені в російській літературі, проявилися також в українському культурному житті. Про зацікавлення В. Петрова основними питаннями формалізму свідчать його наукові розвідки, присвячені О. Потебні [134], М. Сумцову [146], Б. Навроцькому [151], у яких розглядається формальний метод. У дусі формалізму також написані статті про П. Куліша [143], М. Костомарова [153], Лесю Українку [144], М. Гоголя [149]. У руслі формалістичних пошуків письменника з'явилися і романи-біографії.

За допомогою поширеного у формалізмі прийому «очуднення» [211, с. 12] В. Петров перетворює відомих суспільних діячів на персонажів любовних романів. У певний ігровий спосіб письменник «очуднює» героїв «еротизуванням», показує їх у приватному житті. Подібний спосіб зображення стає зрозумілим у контексті популярної серед формалістів теорії «літературного побуту». Як зазначав Б. Ейхенбаум, «питання технології явно поступилися місцем іншим, у центрі яких стоїть проблема самої літературної професії, самої «справи літератури». Питання про те, «як писати», замінилося або принаймні ускладнилося іншим – «як бути письменником». Інакше кажучи, проблема літератури, як такої, заступилася проблемою письменника» [215, с. 430]. Розглядаючи співвідношення фактів літературної еволюції з фактами літературного побуту, Б. Ейхенбаум підкреслив, що історичні факти мають бути використані для з'ясування проблем сучасності. Відповідно до цієї формалістичної настанови, В. Петров звертається до відомих постатей української історії з сучасним поглядом: ті чи інші факти з життя П. Куліша та М. Костомарова він осмислює в світлі власних ідейних та філософських пошуків. Як зазначав А. Ханзен-Льове, «центральний естетичний ефект фактографічного жанру полягає в напруженні між об'єктивною достовірністю матеріалів, які використовуються (документів, описів, історичних джерел, цитат тощо), та їх умовністю в межах літературного, художнього прозового

жанру, в контексті якого використаний матеріал сприймається по-новому» [190, с. 518].

Звернення до приватного життя діячів українського минулого було актуальним і в контексті формалістичної проблеми життєтворчості: «Одночасно з мистецтвом, наукою, політикою, філософією та іншими формами нашого культурного життя існує, очевидно, в структурі духу певна особлива сфера, ніби відмежована, специфічна сфера творчості, зміст якої складає не що інше, як особисте життя людини» [31, с. 18]. Своїми романами В. Петров ніби підкреслював важливість осмислення «біографічних фактів» у контексті «літературних фактів». Так, у романі «Аліна і Костомаров» він неодноразово проводить паралелі між життям М. Костомарова і його творчістю. У творах М. Костомарова неодноразово виділяється мотив «кохання до далекої», який поет реалізував у своїх стосунках з Аліною: «Щоб кохати, треба втекти з цього світу, з «козацької України» в «далеку землю», «за моря, за гори», де інша земля і інші люди. Розлука з світом є умова кохання. Тематичні вирази: «Все чужая йому мила», «розлучили люди», «не було весіллячка, не було й не буде», – улюблені думки костомаровських поезій» [130, с. 229].

В. Петров вибудовує власну структуру художнього тексту. Користуючись біографічними джерелами, він певним чином перегруповує матеріал, надає більшій ролі тим чи іншим фактам. За словами Ю. Лотмана, структура літератури епохи як єдине ціле – явище динамічне, відповідно «одні й ті ж самі події можуть набувати і втрачати роль літературного факту» [94, с. 194]. У результаті відбору, розташування і перегруповування фактів твори В. Петрова набувають особливого смислового наповнення. Ці смисли створюються не лише в результаті індивідуально-авторського опрацювання певної теми, реалії тощо, а й за рахунок читацького сприйняття. На властивий для романіста метод своєрідного «переписування» звернув увагу і Ю. Шерех, досліджуючи специфіку романізованих біографій: «Домонтович у цих випадках може триматися дуже близько свого джерела, не раз відписуючи цілі речення або уступи з нього, але кожного разу він відкидає ті деталі, яких він не потребує,

додає безліч своїх деталей, а головне, свою власну проблематику, – як уже згадано, проблематику людини на зламі епох, людини, чиє життя визначає хід загальної історії, якої та людина не усвідомлює й не розуміє» [208, с. 82]. Автор ніби перебудовує одну структуру в іншу, ніби складає конструктор з тих же деталей, але по-своєму їх розташувавши, вибравши лише необхідні елементи. Характерною рисою романів-біографій є їх цитатність: «Цитатність як прийом очуднення оголяє заготовлений, заздалегідь структурований, автономний характер використаних творів, які раніше існували, і одночасно демонструє функціональне перетворення цих цитат у новому контексті. Таким чином, кожен послідовно повторюваний і включений у все новий контекст мотив може стати самоцитатою, що, з одного боку, нагадує про первинний контекст, з якого вона походить, з іншого – асоціюється з новим контекстом і тим самим з новими значеннями» [190, с. 528].

Таким чином, В. Петров використовує біографічні дані як певний матеріал для будівництва, охудожнює, естетизує документальні відомості.

Сама специфіка жанру вимагала певного ігрового підходу. Основні формалістичні прийоми, які прозаїк використав під час написання романів-біографій, тісно пов'язані з ігровим чинником. Прийоми «очуднення», перегруповання, редукції, монтажу, до яких звертався письменник, вибудовуючи тексти, є ігровими у своїй суті. Тексти побудовані ніби конструктор, вони зібрані з окремих деталей, які, на думку письменника, найбільш вдало вписувалися в загальну концепцію творів.

Центральним ігровим прийомом виступає монтаж. Автор висуває певну смислову домінанту, яка є ключовою, і надалі визначає вибір тих чи інших фактів. Факти монтуються навколо центральної домінанти – монтаж виступає як рефлексія відбору і розташування. Письменник редукує чи взагалі обходить увагою ті відомості, які не погоджуються з центральною домінантою, і, навпаки, значно розширює факти, які, на його думку, підтверджують основну ідею.

Так, створюючи образ М. Костомарова в романі «Аліна і Костомаров», автор визначив романтичну домінанту як основну. Відповідно до цього деформується біографічний матеріал, у ролі якого переважно виступали спогади Аліни Крагельської, надруковані у журналі «Вестник Европы» за 1910 рік. Письменник значною мірою редукує те, що не погоджується з романтичною домінантою, обирає для монтажу ті факти, які вписувалися в романтичні ідеали. Приміром, В. Петров зовсім не використав у романі інформацію з передмови до спогадів, не звернув увагу на присвятний напис. А. Крагельська у спогадах приділяє особливу увагу побуту «зразкового пансіону», наводить коротку характеристику особистості Л. О. Де-Мельян, яка утримувала пансіон. Натомість В. Петров зосереджує свою увагу на описі нового учителя пансіону – М. Костомарова. Причому, характеристика М. Костомарова у спогадах і портрет з роману-біографії значно відрізняються. А. Крагельська згадує свої перші враження з теплотою і повагою, з доброзичливою посмішкою: «Це був молодий чоловік, з дуже свіжим обличчям, середнього зросту, міцної, так би мовити коренастої статури, у віщмундирі (звичайний одяг учителів, що викладали в громадських закладах), у дуже широких рукавичках і в чоботях такого розміру, який збуджував сміх своєю величезністю» [80, с. 201]. Вона виправдовує свою поведінку дитячим віком: «З перших же лекцій він підкорив своїх юних слухачок силою і жвавістю свого викладу; але оскільки більшість складалася з таких же 14-и – 15-тирічних бешкетниць, якою була я у той час, то ми ще не могли відразу перейнятися повагою до розумової висоти «нового вчителя» і оцінити його обдарованість» [80, с. 202]. В. Петров зміщує акценти, оскільки для нього важливо показати М. Костомарова в романтичному ключі. Романтичний герой – завжди небуденна, виняткова особистість, що виділяється з натовпу. Письменник свідомо загострює риси персонажа, образ М. Костомарова у біографічному романі значною мірою гротескний, навіть карикатурний: «Розпатланий, мішкуватий, незграбний, в надто великих чоботях, зігнутий і розгублений, він викликав подив, посмішку, і не то презирство, не то жалість.

Його нервові загострені жести, невмілий уклін, спосіб поправляти окуляри, висовувати вперед підборіддя і часто відкидати голову ще виразніші відтіняли своєрідну незвичайність його поведінки, що примушували чекати від нього того чи того раптового й несподіваного чудернацтва» [130, с. 189]. Зовнішність М. Костомарова прозаїк трактує в контексті романтичної теми «бридкого» і «прекрасного», проводить паралель до творчості Віктора Гюго, що «навчає читачів за бридкою зовнішністю Квазімодо й Гвінплена бачити високе й чисте серце, терплячу відданість і покору самозречених офір» [130, с. 192]. Поведінку Аліни В. Домонтович теж розтлумачив по-своєму, в дусі романтизму: «Кривляння поволі перетворюється в любов, гримаса переходить в замилювання, з гротеску починається закоханість» [130, с. 191].

В. Петров значно трансформує нотатки А. Крагельської і у другому розділі твору. Письменник знову монтує епізоди навколо романтичної домінанти. Відповідно опис одеського побуту, якому чимало уваги приділено в спогадах, значно редукується. Натомість більше уваги приділено стосункам між Аліною і М. Костомаровим. В. Домонтович неодноразово підкреслює роль музики у їх взаєминах, що також пов'язано з романтичною настановою: «Костомаров був романтик і як романтик він не міг не любити музики. Музика бо, – так учили романтики, – веде людину від порожніх справ і прагнень щоденного життя в храм Ізиди, де природа в святих, ніколи не чуваних і проте зрозумілих звуках розмовляє з нами. <...> У цю сферу музики й піднесеного романтичного культу музики Аліна поволі втягувала й Костомарова. Вона грала його улюблені п'єси, і він так захоплювався її грою, що прохав грати ще раз чи то цілу п'єсу з початку до кінця, чи то якийсь окремий уривок, що був йому найбільше до вподоби» [130, с. 201]. Письменник згадує відомих композиторів, звертає увагу на те, що саме в музиці романтизм досяг своєї мети, повного творчого розвитку і прояву. Відповідно ті епізоди зі спогадів А. Крагельської, які стосуються музики, письменник відтворює майже повністю. Так, В. Петров детально передав епізод зустрічі Аліни з композитором Ф. Лістом, чимало уваги приділив самій грі Аліни: «З усіх музичних творів залюбки слухав

Костомаров Лістового «Erlkönig-a». Його надто важко виконувати через швидкі шалені темпи. Граючи його, доводилося напружувати всі сили. Та Микола Іванович завжди просив Аліну грати удруге. Він настоював на своєму бажанні, а Аліна відмовлялась, посилаючись на втому» [130, с. 202].

Надалі, монтуючи біографічний матеріал навколо романтичної домінанти, В. Петров значно скорочує опис передвесільних приготувань, виділяючи лише ті епізоди, які стосуються романтичного світобачення. Так, у романтизмі були актуальними різноманітні символи, передбачення, пророкування. Відповідно В. Домонтович звернув увагу на опис заручин у спогадах: «Після обряду заручення відбувалися поздоровлення, обійми. Наші матері були схвильовані; у пані Де-Мельян скотилася сльоза. Встановилося чомусь на декілька хвилин мовчання. У цей час протяжно і тужливо завив у дворі собака. Обидві матері тривожно переглянулися; Тетяна Петрівна наполегливо мовчала, а мати моя сказала: «І число вибрав Микола Іванович 13-е для дня свого заручення, і собаки виють у нас при тості замість музики!» [82, с. 54]. Автор відтворює цей епізод у романі, підкреслюючи романтичну атмосферу, тривожне передчуття: «Із довгим жалібним виттям в освітлену кімнату ввійшов нічний лютневий холод, темна порожнеча» [130, с. 217].

Почуття М. Костомарова до Аліни осмислюються В. Петровим також у романтичному ключі. Письменник порівнює сприйняття персонажами кохання із сприйняттям музики: «Музична концепція життя й усіх його життєвих явищ, сприйняття життя в музиці й через музику, розкриття кохання в дусі музики, – оце все, згідно з головними віяннями доби, накладало свій певний відтінок на цей роман, надавало йому особливого романтичного стилю» [130, с. 203]. Важливу роль у створенні образу М. Костомарова відіграє концепція «кохання до далекої», яка також була актуальна в контексті романтизму. Прозаїк, пояснюючи спосіб мислення М. Костомарова, наводить цитату з німецького романтика Новаліса: «Те, що завжди тягне мене до тебе, що викликало в мені вічне до тебе прагнення, воно не належить цьому часові» [130, с. 229]. Письменника цікавить нереалізоване кохання, бажання,

яке неможливо досягнути. Такий тип кохання В. Петров зобразив також на сторінках романів «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус». Відповідно до цієї концепції письменник також у певний ігровий спосіб монтує біографічні факти, обирає і виділяє ті епізоди, які відповідають його пошукам.

Так, В. Петров звернув увагу на присвятний напис у книзі, яку подарував М. Костомаров нареченій. Це був французький переклад твору середньовічного містика Томи Кемпійського «*L'imitation de Jésus Christi*», а сам присвятний напис проповідував самотність і принади чернечого життя. Автор, подаючи розлогий коментар до цього присвятного напису, підкреслює, що М. Костомаров хотів би бачити в Аліні «святую»: «О, кохана, небо дало мені тебе, щоб я тобі вклонявся. Я молюсь тобі. Ти свята, ти несеш мої бажання до Бога; в тобі Він являється мені; в тобі Він показує мені всю повноту Своєї любови. Я вічно дихатиму тобою; груди мої ніколи не перестануть вдихати тебе. Ти божественна величність, вічне життя в найчарівнішому втіленні...» [130, с. 220]. З одного боку, тема «святого кохання» була актуальною в контексті романтичної домінанти: романтики проповідували подібне ставлення до об'єкта почуттів. З іншого боку, присвята зацікавила В. Петрова в контексті теми «кохання до далекої». І сама книга, і присвятний напис на ній значною мірою були парадоксом: «Аскетичне протиставлення святої духовності й низьких грішних земних насолод, похмурі й пригнічені думки середньовічного ченця аж ніяк не гармоніювали з рожевим настроєм, з ясним почуттям піднесеності 16-літньої дівчинки» [130, с. 222]. М. Костомаров проголошує перед Аліною духовний шлюб, зображує кохання як злочин, як гріх, як аморальність. Він перетворює шлюб на абстракцію, на метафізичну фікцію так само, як це робив професор Комаха із «Доктора Серафікуса»: «Його уявлення за шлюб – нереальні. Його кохання – вичитана абстракція, проекція в «нібито», в те, чого немає і не буває. Це теоретичні міркування самотньої людини, що між людей живе, з звичайно-людським не рахуючись» [130, с. 223–224]. Він стримує почуття заради уявлень, заради книжних схем. Тобто уже напередодні шлюбу М. Костомаров певним чином відштовхує Аліну: «У цього

кремезного чоловіка були інстинкти здорової людини й хвороблива нерішучість кволого й виснаженого невротика. Він кохає Аліну, він хоче шлюбу й одночасно боїться його. Цитатами з Хоми Кемпійського він прикрашає свою концепцію «запереченого кохання», цитатами він силується захвати ті невротичні двозначності й порушення, за які він не наважується сказати голосно» [130, с. 225]. Готуючись до шлюбу, він просив наречену не про кохання, а про зречення кохання. Пізніше В. Петров покаже, як це відштовхування досягне свого апогею на засланні.

Кохання М. Костомарова створює враження штучного, вигаданого, це лише гра в кохання. Усе в його почуттях є ілюзією. Він сам вигадує гріховні думки, підозрює їх у 16-річній дівчинки, сам же і застерігає її від них, вимагає очищення. Для нього кохання – це віртуальність, гра уяви. Він не бачить Аліну як реальну особистість, не розуміє, що «його наречена, рожева й мила дівчинка, весела й радісна, була однаково далека як від гадки про духовний шлюб, так і від думки про «хіть серця й очей», про грішну земну профанацію кохання» [130, с. 224].

В образі М. Костомарова В. Петров чимало уваги приділив його хворобливості, неврівноваженості, палкій уяві. Ці риси співвідносяться з образом романтика-бунтівника, маргінала. Божевілля для М. Костомарова – це певний стиль, романтичний дух: «Німецькі романтики навчили його божеволіти й галюцинувати, бачити привиди, мати споглядання, загубити межі, що відокремлюють хвору уявлену ілюзорність від живого реального буття. Під впливом німецьких романтиків, особливо ж Гофмана, він призвичаївся сприймати життя як магічну ірреальну казку, і казкові образи геніального фантаста як життя» [130, с. 240]. Використовуючи спогади А. Крагельської, письменник значно загострює описи хвороби, акцентує на них свою увагу: «Костомаров слабує... У нього часто болить голова. Він нудиться, нудьгує і нидіє; жаліється бідною, нарікає на різноманітні хвороби, оповідає за свої шлункові страждання і головний біль, що заважає йому працювати, псує настрої і отруює його кожен життєвий втіху» [130, с. 233]. А. Крагельська у

спогадах неодноразово згадувала про хворобливість М. Костомарова. Автор, використовуючи ці спогади, обіграє їх по-своєму, вносить у них певну іронію: «Слуга з кріпаків, чорнявий парубок Хомка не виявляв жадного невдоволення на всі вередування свого пана. Він слухався його примх так само, як мати, що дихала своїм Николашею та його хворобливими, згодом досить таки різкими витівками. Що більше вередував Николаша, то ніжніше кохала Тетяна Петрівна своє зіпсоване улесливістю чадо» [130, с. 234–235]. За допомогою іронічного змалювання письменник ще більше загострює, яскравіше виділяє риси вдачі М. Костомарова. Для письменника важливим є підібрати ті факти, які підкреслюють життя М. Костомарова у вигаданому світі, у світі своєїрідної віртуальної гри. Показовою у цьому плані є розповідь близького приятеля М. Костомарова Д. Мордовця, яку письменник наводить у романі. Д. Мордовець розповідає, як М. Костомаров, працюючи над матеріалом про Стеньку Разіна, бив посуд. Він настільки захопився образом, що намагався відтворити його в реальному житті: «Це я для натхнення! Коли я пишу щось таке, то намагаюсь уявити себе в атмосфері того часу, хочу схопити й передати дух доби та її діячів, Стенька, самі знаєте, який був... Ну, я й шукаю натхнення: посуд б'ю або щось інше нищу. Це я московських воєвод бив!...» [130, с. 239]. Цей епізод важливий для письменника і в контексті формалістської концепції життєтворчості: він осмислює «біографічні факти» у зв'язку з «літературними фактами».

Внутрішня хворобливість М. Костомарова цікавить В. Петрова і з огляду на проблему ірраціональності людської особистості. Це питання стало центральним у романі «Доктор Серафікус», на сторінках якого автор розмірковував над тим, що інстинкти людини не змінюються з часом, не вдосконалюються так, як вдосконалюються зовнішні прояви людського буття. У романі «Аліна і Костомаров» письменник також торкається конфлікту між інстинктами людини і культурою, цивілізацією. Описуючи М. Костомарова, він підкреслює потаємні небезпечні інстинкти: «Він міг зарізати й підпалити! Він небезпечний, не зважаючи на всю свою мирну й лагідну вдачу, а може саме

через цю свою лагідність... За лагідну людину ніколи не можна ручитись, що в неї лагідність вдачі не є тільки зовнішня маска прихованих і невиявлених інстинктів. Він невротик, Костомаров. Свої бажання зарізати й підпалити, свої інстинкти жорстокости він сублімує, одягає в художні образи, перетворює в літературні факти. При цьому він сам не здібний відокремити свої літературні переживання від життєвих. Він вражливий до божевілья, чи, власне, його вражливість може доходити такого ступеня, на якому вона межує з справжньою ненормальністю, з невротичною фобією, з божевільям» [130, с. 240].

Письменника цікавить усе незвичайне, небуденне в особистості і житті М. Костомарова. Він як романтичний герой має виділятися серед загалу.

В. Петров не оминув увагою Кирило-Мефодіївське братство, у якому брав участь М. Костомаров, проте згадав про цей епізод з його життя лише побіжно, остільки, оскільки він мав вплив на долю роману Миколи Івановича з Аліною. Політична історія у творі ніби винесена за дужки. Звертаючись до діяльності Кирило-Мефодіївського товариства, В. Петров, окрім нотаток А. Крагельської, використав також матеріали у справі кириломефодіївців: свідчення членів братства, тези допитів М. Костомарова, проведених начальником III відділу «Власної Його Величності Канцелярії», текст «Книг буття українського народу». Оскільки основною метою письменника було показати свого героя у приватному житті, то й діяльність товариства у романі має вигляд приватних зустрічей: «Це в нього, у Костомарова, на початку року 1846, коли він оселився на Хрещатику в будинку Сухоставської, в квітні й травні в садку збирались приятелі: Шевченко, Гулак, Білозерський, Маркович, іноді заходив старий професор крем'янецького ліцею Зенович, добродушний дідусь, який, до речі, кожному стрічному завжди проповідував свою теорію створення всесвіту за допомогою електрики й магнетизму. Сидячи в садку під вишнями й слухаючи, як гудуть бджоли, в цьому садковому пасічному затишку вони обмірковували проекти повстань і революцій, таємних товариств і погрозових змов» [130, с. 245]. Важливо, що історію участі М. Костомарова у Кирило-Мефодіївському товаристві В. Петров розміщує в романі одразу ж після

розповіді про його божевілля і галюцинації. Таким чином письменник ніби маніпулює читацькою свідомістю, у певний ігровий спосіб налаштовує читача, запрограмовує його свідомість. Відповідно ідеї кириломефодіївців також сприймаються як щось нереальне, ілюзорне, відірване від життя. Участь у братстві для М. Костомарова – це ще одна можливість для фантазування. Кириломефодіївці уявляли себе новими апостолами, борцями за правду проти влади панів і царів, перекраювали карту Європи, змінювали владу, будували подумки Всеслов'янську Федерацію. Вони вірили: «...Слов'янські народи прокинуться від дрімоти своєї, з'єднаються, зберуться з усіх кінців земель своїх до Києва, столиці слов'янського племені, і представники всіх племен, воскреслих од теперішнього пригноблення, звільняться від чужих ланцюгів, возсядуть на горах київських, і тоді задзвонить вічовий дзвін у Святій Софії, – воцаряться суд, правда й рівність» [130, с. 246]. Ці проекти сприймаються як романтичні фантазії, як витвір хворобливої свідомості М. Костомарова. У такий спосіб В. Петров полемізує з культом кириломефодіївців, який був характерний для 20-х років ХХ ст.

Характеризуючи М. Костомарова, письменник неодноразово підкреслює в його характері схильність до пристосуванства, подвійність, несталість: «Усе так! Нібито так! Нібито. І разом з тим, нібито нічого подібного. Нібито зовсім інша людина. Не він, а хтось інший, на нього зовсім не подібний. Те, що він казав сьогодні, не завжди відповідало тому, що він мав сказати завтра» [130, с. 249]. Ця риса характеру М. Костомарова цікавила письменника у контексті його власних пошуків і роздумів. Відомо, що В. Петров жив подвійним життям і був змушений увесь час пристосовуватися до обставин, щоб вижити в умовах терору. Відповідно письменник і включив до роману епізоди, що вказували на подвійність життя М. Костомарова. В. Домонтович зізнається: «Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе» [130, с. 250]. М. Костомаров постійно змінював свою точку зору, одягав ту чи іншу маску відповідно до ситуації. Читаючи польську історію, він захоплювався нею і ставав на бік польських істориків. Читаючи українську

історію, він, навпаки, засуджував поляків за їх знущання над українським селянством. В. Петров говорить про свого героя: «Костомаров ніколи не був собою. Він ніколи не був певен, що, висловивши свою думку, він за годину не обстоюватиме протилежної» [130, с. 250]. Відповідно до такої життєвої позиції, М. Костомаров і в творчості цікавиться образами самозванців, тими історичними особами, які одягали на себе маску, жили подвійним життям: «Самозванець зрікається себе, він перевтілюється в іншу особу, застосовує до себе її минуле, щоб своє сучасне й своє майбутнє, як винагороду, віддати цій особі. Самозванець живе двоїстим, зміненим життям, говорить не свої слова й запозичає чужі думки. Він поєднує своє «я» з чужим, подвоює себе, зрікається свого, щоб діяти в ім'я іншого. Костомарова приваблювала ця психологія подвоєного і ототожненого «я», ця гра в машкари, ці героїчні галюцинації, перенесені в життя і здійснені в величних зворушеннях мас» [130, с. 250].

Із потягом до несталості і хитаннями М. Костомарова тісно пов'язане його безґрунтянство. Пізніше ці мотиви стануть центральною темою роману «Без ґрунту». Виділяючи безґрунтянство у світовідчутті М. Костомарова, В. Петров асоціював це також і з власними пошуками: «Він працював, але він не вірив у те, що робив. Усе, що він робив, здавалось йому прикрим, небажаним і непотрібним. Він не почував під собою ґрунту: спустошена, з якоюсь глибокою внутрішньою надірваністю людина. <...> Він – інтелігент, одірваний од мас, соціально ізольована й замкнена в собі особа. Він людина без батьківщини. Народ для нього щось чуже й стороннє» [130, с. 255].

У другій половині роману на перший план виходить образ Аліни, який теж зображений автором у романтичному ключі. Аліна тут – самотня сильна особистість, яка намагається протистояти випробуванням: «Життя обернулось до Аліни своїм шорстким, тісним, сліпим і темним боком. Приголомшена горем, вона цілі дні плакала. Вона плакала від горя і від почуття безпорадності» [130, с. 273]. Важливу роль у створенні романтичного антуражу відіграє епізод з Дубельтом, який виступає в ролі ката, що знущається над своєю жертвою. Дубельт залицяється до Аліни, а після її відмови забороняє їй

бачитися з М. Костомаровим: «Видко, ви надто вже дуже кохаєте свого нареченого, що так за ним сумуєте. Покохайте давнього знайомого дідуса, що колись вас носив на руках, і вашому нареченому полегшає» [130, с. 277].

В описі М. Костомарова центральне місце займає опис його хвороби на засланні, для якого письменник використав переважно матеріал з автобіографії. Романтичний герой найчастіше зображувався в нетипових обставинах. Основною ознакою його світовідчуття є конфлікт між внутрішнім потенціалом і оточуючим середовищем. Як романтичний персонаж, М. Костомаров намагається втекти від дійсності у власні фантазії: «Життя на засланні здавалось остільки важким і безнадійним, що Микола Іванович хотів би поринути в забуття, в несвідоме, в ніч, в мовчання. Інші шукають забуття в пияцтві. Костомаров був надто культурна людина, щоб піти на це. Він шукав інших засобів. Він прагнув довести себе до такого стану, щоб жити не життям, мислити несвідомим, сонними примарами почувати» [130, с. 281]. М. Костомаров уявляє себе видатним магнетизатором, захоплюється спогляданням зоряного неба, споруджує повітряну кулю. Будь-якими шляхами він намагається уникнути дійсності, втекти в невідоме: «Усе знищити, од усього відмовитися, усе обернути в ніщо: в месмеричних снах поринути в несвідоме, на повітряному бальоні відлетіти в невідоме, в «кудись» і «ніде»; в коханні, заперечивши кохання й відмовившись од жінок, силою своїх магнетизаторських здібностей викликати Салямандру й покохати її нереальним вигаданим коханням» [130, с. 287].

Аліна в спогадах неодноразово підкреслює роль своєї матері в розриві з Миколою Івановичем. Пані Крагельська приховала лист від М. Костомарова, не повідомляла про місце його перебування, знищувала речі, які нагадували Аліні про коханого. Вона доклала всіх зусиль, щоб розлучити наречених: «Усі ці відомості про походження і спосіб життя Костомарових були, зрозуміло, передані моїй матері іншими нашими слугами з подробицями, коли ми повернулися з Петербургу – і тут уже матір моя вважала своїм материнським обов'язком невпинно пояснювати мені усю «мерзенність» шлюбного зв'язку з

цими «мужиками», з яких «незаконнонароджений», приховуючи своє «ганебне» походження, наважився засвататися до дочки чесних і «благородних» батьків, приховував і свою «злочинну» політичну затію, не побоювся Бога, якому він молиться по церквах, ввів в скорботу і погибель свою майбутню дружину, її батьків тощо» [82, с. 67]. В. Петров, групує у романі біографічні факти навколо важливих для нього ідей, значно зміщує акценти. Письменник прагне підкреслити роль романтичного світогляду у житті М. Костомарова, його схильність ідеалізувати «кохання до далекої». Відповідно до цього, головну роль у розриві автор відводить самому М. Костомарову. Ідея зречення кохання, яка відчувалася вже у присвятному написі до книги, що її М. Костомаров подарував Аліні перед весіллям, на засланні досягла апогею. Слова, які до заслання звучали просто як парадокс, тепер стали реальністю: «Після двох-трьох ніжних слів Микола Іванович сповіщав, що він хворий без сподіванки вилікуватись, що лист Алінин підбадьорив його, але ні лист, ні присутність самої Аліни, коли б трапилася подібна можливість, і ніщо не відновить його тіла, хворого на таку недугу, що при ній не тільки сумління, але й закон забороняють шлюб, – і він благає Аліну забути за його існування, вибрати собі іншого й тим заспокоїти його, що вона не страждає вкупі з ним і що він не змарнував молодих її років» [130, с. 291]. Відмовляючись від шлюбу, М. Костомаров посилався на хворобу, в Алініному коханні, так само, як і перед засланням, вбачав доказ внутрішньої зіпсованості. В. Петров зробив хворобливу уяву М. Костомарова основною причиною їх розриву. Аліна погодилася вийти заміж за іншого після того, як отримала листа із образливим звинуваченням: «Вона, ні на що не вважаючи, надто настирливо вимагає від нього поспішити з приїздом до Києва. Отже, чи не покинув її якийсь інший наречений?!» [130, с. 307].

Цікавим з точки зору романтичного світогляду є образ М. Костомарова в останніх розділах твору. Його хворобливість і дивацтва В. Петров описує значною мірою перебільшено, використовує прийоми іронії, гротеску. У фіналі роману-біографії письменник співвідносить особистість свого героя з

романтичними образами старців, які втратили зв'язки з реальністю. Письменник глузує з М. Костомарова, порівнює його з «відлюдкуватим козлом», з іронією описує його прогулянки з рушником на голові, підкреслює його вередливість і дріб'язковість: «Він чіплявся до всього – то він не бачив, як різали після базара курку, й тому він гадав, що курка була нежива, то не бачив принесених сига, чи щуку, чи судака й тому доводив, що риба була не свіжа, послула. Але особливо він воював за масло, певний, що воно йолке, тоді як брали його завжди від Серапіна, вершкове й найсвіжіше» [130, с. 318].

Твір «Романи Куліша» побудований на матеріалах, які були зібрані письменником під час роботи над докторською дисертацією «Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість» (1929 р.). Так само, як і в романі «Аліна і Костомаров», письменник звертається до приватної сфери життя відомого українського культурного діяча. П. Куліш показаний у стосунках з п'ятьома жінками – Манею де-Бальмен, Лесею Милорадович, Марією Маркович, Параскою Глібовою та Ганною Рентель. Створюючи роман-біографію, В. Петров орієнтувався на ігровий принцип: він використовував документальні джерела, нічого принципово в них не домислюючи, проте пропонуючи власну інтерпретацію матеріалу. В ігровий спосіб письменник на свій смак комбінує факти, зміщує акценти. Таким чином, з уже відомих елементів конструюється художній твір. Для автора важливими були його власні філософські пошуки, відповідно і в біографії П. Куліша він виділяє і підкреслює ті факти, які певною мірою відповідали пошукам людини 20-х рр. XX ст.

З точки зору авторської настанови на гру важливу роль виконує назва твору – «Романи Куліша». Використовуючи багатозначність слова «романи», письменник заплутує читача, вводять у твір від початку подвійний зміст. Слово «роман», з одного боку, використовується на позначення любовних стосунків, з іншого – вживається як жанрова форма твору. На наш погляд, такий ігровий прийом є актуальним для письменника в контексті формалістської концепції життєтворчості. Подібною назвою письменник ніби підкреслює важливість

осмислення «біографічних фактів» у зв'язку з «літературними фактами», їх взаємозв'язок і взаємопроникнення. В. Петров досліджує любовні романи П. Куліша, але водночас нагадує, що П. Куліш був автором кількох літературних романів. На думку письменника, аналіз особистої сфери життя є важливим для розуміння художньої творчості.

«Романи Куліша» мають своєрідне обрамлення: твір розпочинається «Вступними увагами» і завершується «Додатками». «Вступні уваги» нагадують передмову до наукової розвідки. На перший погляд, передмова написана схематично, нецікаво. Проте саме такий підхід є важливим у контексті тієї гри, на яку автор налаштовує читача. У передмові письменник характеризує ідеологічні і філософські пошуки П. Куліша, аналізує деякі аспекти його особистості. Цей виклад письменник перемежує з цитатами сучасних науковців (В. Коряка, З. Гуревича), цитує висловлювання К. Маркса, Г. Плеханова, М. Чернишевського. Таким поєднанням автор ніби поєднує атмосферу двох епох: епохи П. Куліша і епохи 20-х років. Тобто у передмові через ігровий прийом автор налаштовує читача на сприйняття його задуму: він використовує матеріал з життя П. Куліша, але цей матеріал є актуальним у контексті сучасності.

Окрім того, передмова містить тези, навколо яких автор монтує біографічний матеріал в основному тексті роману. Перш за все, В. Петров звертає увагу на романтичну складову, яка висувається на передній план в образі П. Куліша так само, як і в образі М. Костомарова: «Романтик, прихильник Руссо й проповідник руссоїстичної доктрини, Куліш проголошував необхідність повороту до «початків», до «джерел», до «первісности». Цю проповідь руссоїзму він сполучав з проповіддю хуторянства. Куліш казав про потребу для поета тікати до природи, і ці втечі з міста в самоту природного життя були для нього втечами в хутірське життя. Хутірське життя Куліш робить джерелом «всех поэтических движений сердца», воно, — запевняє Куліш, вираз найістотніших потреб поетової душі» [53, с. 218]. В. Петров підкреслює в характері П. Куліша несталість, схильність до сумнівів і вагань,

подвійність і, як наслідок, безгрунтянство, відсутність твердого ґрунту під ногами, що виявлялося в постійному ваганні між містом і селом, між Україною і Петербургом: «На прикладі Куліша з надзвичайною яскравістю можна бачити, як Куліш, дрібнопомісний землевласник, увесь час вагається між апологією «власних вареників» дрібного хутора та ролею власника друкарні, що закупає машини в Берліні». Романіст звертає увагу на суспільну атмосферу в Росії, яка також вплинула на особистість П. Куліша. Так, перебування під постійним «поліцейним доглядом», необхідність ховатися з власними думками накладала свій відбиток на П. Куліша. І в житті, і в творчості він ставав «шифрованим» і «псевдонімним»: «Куліш ховався під шифром не тільки зі своїм авторством, а й з думками своїми. Зважаючи на цензурні заборони й перешкоди, йому доводилося погоджувати свої писання з вимогами офіційної благонадійності. Всі його твори – шифровані й псевдонімні. Для Кулішевих творів властивий розрив між замислом, справжніми намірами автора й виконанням, між зовнішньою тенденцією твору й внутрішнім розумом фактів. Куліш силувався писати в офіційному дусі, щоб офіційною благонадійністю прикрити й покрити, врятувати неблагонадійну двозначність фактів, що він їх малює. Псевдонім як спосіб літературної творчості, маскування як певний спосіб художнього стилю характеризують творчу манеру нашого письменника» [53, с. 226]. Звідси ще одна важлива риса – схильність до «розладу» і «розриву», яка характеризує і особисте життя П. Куліша, і його творчість: «Для Кулішевих творів властивий розрив між замислом, справжніми намірами авторовими і виконанням, між зовнішньою тенденцією й внутрішнім сенсом фактів. Цей самий розлад ми спостерігаємо і в романах Куліша. Він ніколи не наважується одверто заявити про свої бажання, про свою хіть, одверто проявити свою змисловість: розкрити себе, розкрити жінку» [53, с. 230]. Зазначені філософські тези є властивими і для інших романів В. Петрова.

Відповідно до цих основних філософських тез групується матеріал в основній частині твору. Письменник, як і в романі «Аліна і Костомаров»,

використовує прийом монтажу: в ігровий спосіб «підмонтовує» матеріал до тих думок, які його цікавлять, «складає» роман, ніби гру-конструктор.

Матеріалом для першої частини роману «Літо року 1856» були листи П. Куліша до дружини, П. Плетньова, В. Тарновського, Н. Тарновської, М. Білозерського, О. Марковича, М. Грабовського, М. Юзефовича. В. Петров використовує біографічні дані, щоб вибрати необхідні йому факти і розставити власні акценти. Образ П. Куліша має багато спільних рис з образом професора Комахи з роману «Доктор Серафікус»: «Усе в житті, в почуттях, в пізнаннях здається пізнаним, відчутим і нецікавим; усі думки продуманими, усі книжки прочитаними. Дні минають за днями все непомітніше, одноманітніше й швидше. Життєва путь стомлює, як проста путь без цілі: порожня просторінь, безкрай обрій, блискучо відполірована площина без тіней, бездоганна геометрична конструкція. Картин, лак, дерево, вапно, скло» [53, с. 231]. Письменник підкреслює в образі персонажа втому, спустошеність, байдужість і, як наслідок, певну штучність існування. Орієнтуючись на романтичну концепцію, згідно з якою він малює персонажа, автор підкреслює романтичний мотив утечі, який яскраво виявився у «Фаусті» Й. Гете: «Одне почуття в мене єсть, – признавався Куліш, – тікати, але куди – не знаю. Я б тікав від самого себе, тому що душа моя складається з дисгармонії, що мене самого катує» [53, с. 234].

Певна штучність існування наклала відбиток і на здатність кохати. Відповідно для опису самої історії кохання П. Куліша до Мані де-Бальмен, якій присвячено перший розділ, В. Петров обирає ті фрагменти з листів, які підкреслюють саме штучність почуття. «Є ілюзія кохання, але кохання немає», – пише автор, характеризуючи почуття героя. Кохання до Мані де-Бальмен для П. Куліша – це, перш за все, захоплення стилем. Образ шістнадцятирічної сільської панночки приваблює П. Куліша тим, що вона відповідає романтичному образу «природної» людини: «Чудесна дівчина, і ані тіні в ній аристократизму, і при цьому згармонійовано між природою і вихованням. Іншому вона здалась би зовсім невихованою дівчиною; але, щоб невихована

дівчина поводитись так природно, так просто й мило, треба бути з нею довго знайомим, треба було б призвичаїти її до себе» [53, с. 241]. П. Куліш дивиться на дівчину як на ідею, кохання для нього – це стиль, а отже – схема, конструкція. Він сприймає дівчину за повістями Г. Квітки-Основ'яненка: «Подібні жанрові сценки, як оцей випадок з яблуками, зворушували серце Кулішеве своєю ідилічною декоративністю. В Куліші було багато сентиментальности, багато від Квітки, від сентиментальних ідилій Квітчиних чутливих повістей. Отже, й селянство Куліш до певної міри відчував за стилем і сюжетами Квітчиних творів» [53, с. 242]. Усе його перебування на селі – це милування стилем життя української людини і українською природою: «Згідно зі смаками доби й Кулішеві листи з України носять переважно пейзажний характер. Тематика його листів – це осяйний став, осінні квіти на клюмбах, мальви й жоржини на острівках великого ставу, блискуче золото американського льону, пишна рябина й акація, гра шовку й саету від дерев, що відбиваються в воді, ручні дрофи, гусячий плюскіт, а далі: мороки ночі, невідомі шелести, зоряне небо, дівочі пісні на селі» [53, с. 244].

Свій відбиток на здатності кохати наклала і просвітницька тенденція до моралізаторства. У коханні з усіма жінками П. Куліш прагне навчати і виховувати, що робить кохання ще більш схематичним, неживим. Замість того, щоб кохати, П. Куліш знаходить можливість для реалізації себе як педагога: «Мріючи про простоту, він, проте, сам ніколи не вмів бути простим. Варто йому було стрінути гарненьку дівчинку й просидіти з нею декілька годин увечорі при місяці на березі ставка, як він починає вірити в своє призначення врятувати цю дівчину від пошлости оточення, допомогти їй зберегти «прекрасний образ здійснених надій» [53, с. 248]. Відповідно до цієї тенденції моралізувати, в уяві П. Куліша виникають і картини моральної зіпсованості, яка, на його погляд, обов'язково має загрожувати сільській дівчині. У листі до дружини П. Куліш писав: «Мені здається, що, попри всю свою простоту й добродушність, вона стане згодом хитрою й нещирою жінкою, почне пускати пиль у вічі, використає всі свої ресурси, щоб досягнути будь-якого становища в

суспільстві, і вийде з неї така звичайна жінка, яких ми бачимо на кожному кроці. Цю думку я ґрунтую на різних обставинах життя і на рівності її вдачі щодо пристрасей. Вона нічим не зацікавилася досі; ніщо в природі чи світі мистецтв не справило на неї великого вражіння. Нема в неї елементу поетичного, що один виносить нас на поверхню з безодні життєвої пошлости» [53, с. 248]. Тобто у коханні П. Куліша самого кохання найменше. Він замінює почуття на милування стилем чи моралізаторство.

Друга частина роману «Леся Милорадовичівна» базується на письмових зверненнях Куліша до О. Милорадович, а також на листах до Д. Каменецького, Т. Шевченка, М. Юзефовича, П. Плетньова, В. Тарновського. Коментуючи історію стосунків П. Куліша з Лесею Милорадовичівною, В. Петров акцентує увагу на романтичному мотиві мелосу. Ця історія кохання, як і кохання Аліни і Костомарова, мала всі прикмети «пісенного» роману. Для романтика поняття «дівчина», «душа», «пісня» були тотожними між собою символами: «Куліш у своєму розпорядженні мав досить потрібного матеріалу, щоб зуміти «метафізику пісні» й «метафізику кохання» злити в одне почуття. Він ототожнив пісню й кохання, дівчину й спів. Щодо цього, то Куліш ішов за своїм романтичним віком» [53, с. 264]. «Пісенні романи» були популярними у добу романтизму. Літературним зразком «співочої» романічної історії є, наприклад, роман Новаліса «Г. ф.-Офтердінген». П. Куліш вибудовує свою власну тріаду, символи якої ототожнює між собою: образ дівчини, дух пісні і дух нації.

У романі Куліша з Милорадовичівною В. Петров виділяє ті ознаки, які цікавили його і під час зображення інших любовних історій: нехтування біологізмом, зумисне «віддалення» об'єкта почуттів, схильність до виховання. Навколо цих рис письменник монтує біографічний матеріал. Кохання П. Куліша не було інтимним переживанням: «Куліш у своєму романі з Милорадовичівною не задовольняється з індивідуальних переживань, що важать для даної людини, їй зрозумілі, для неї тільки принадані. Його почуття не належить до категорії інтимних настроїв. Він заперечуватиме індивідуальну

замкненість почуття задля його вселюдськості» [53, с. 266]. Для П. Куліша пісенний романтичний підхід до кохання сполучувався з громадським. Кохати для нього – означало виконувати обов’язок перед громадою, народом, нацією. Стосунки П. Куліша і Милорадовичівни нагадують своєрідну гру, у якій П. Куліш одягає на себе маску пророка, вигадує собі високу місію, з якою пов’язана майбутня доля України. П. Куліш ніби конструює власне кохання: «Куліш збільшує пропорції, вибирає невживані ракурси, переконструює звичайну реальність, з банальностей споруджує колосальне й нечуване. Мікельанджельо, що малює грандіозні постаті гігантських Сівілл і Пророків для Сікстинської Капелі. Він без гриму грає роль Манфреда й Пари» [53, с. 271]. Зображуючи П. Куліша, В. Петров підкреслює його схильність до романтичної винятковості, бажання піднятися над загальом. Він вибудовує власне почуття згідно з певним стилем. Тематикою його листів до Милорадовичівни стає трагедія, страждання: «Великі муки душу мою облягають – я б Вам розказав, що б і Ви знали, які бувають муки на світі. Бо Ви небагато од своїх сусід можете про таке довідатись. Я Вам показав би не ту трагедію, котору на театрі іграють, а ту, що й пером не спишеш, а хіба живим словом – любій душі, як мати дитині перекажеш» [53, с. 272]. В образі П. Куліша В. Петров підкреслює також романтичну схильність протиставляти реальне та ілюзорне, мрію і життя: «Що дійсність супроти мрії!..» [53, с. 280].

Розділ «Марко Вовчок» В. Петров «складає» з цитат таким чином, що він постає цілком у романтичному дусі кохання як страждання. Письменник акцентує на нерозділеності кохання П. Куліша і тим самим знову вводить до тексту свій мотив «кохання до далекої». Роман П. Куліша і Марка Вовчка визначає їх неможливість бути разом. Основний конфлікт полягає у романтичній розбіжності між мріями і дійсністю. Саме через Марка Вовчка П. Куліш залишає дружину і Милорадовичівну, їде за кордон: «Усе, увесь світ замкнувся для Куліша в Марко Вовчкові. В ній, саме в ній він знайшов ідеал нової «емансипованої», незалежної жінки і перед Милорадовичівною ставив категоричну вимогу: або ж порвати з панським оточенням і піти слідами Марка

Вовчка, або ж порвати з ним, Кулішем. Йому здавалось, що все, чого бажав, шукав, прагнув, він знайшов у Марко Вовчкові» [53, с. 318]. Проте Марко Вовчок відповідала деякою холодністю, байдужістю, а за кордон і взагалі поїхала з Тургенєвим. Цитати з листів П. Куліша, які вибирає і наводить у романі В. Петров, характеризують поведінку П. Куліша як своєрідну гру, його страждання перебільшені, уявлені, ніби страждання актора на сцені: «Є актори, що, виконуючи на сцені трагічну роль, після вистави гублять свідомість і почувають себе остаточно виснаженими, неначе те, що вони грали на сцені, пережили вони справді» [53, с. 325]. У листах П. Куліша з'являються навіть романтичні мотиви божевілля і самогубства: «В Марії Олександрівні та сама омана, тільки з іншого боку. Вона спочатку захопилась мною як людиною вищою від інших, а коли зустріла людину, що здалася їй ще вище, вона охолонула до мене, але охолонувши, тримала мене й далі, Бог зна чому й для чого, дуже близько коло себе. Вона ніколи не давала мені «разувериться» в її любові... Але Ви все знаєте. Її легковажність і зрадливість загубили мене. Життя мені обридло. Я холодно вирішую припинити його. Нічого не бачу втішного в прийдешньому, окрім надмірних мук душевних» [53, с. 326]. Усі ці страждання були зумисне перебільшені, Куліш грав, виконував роль. Для того, щоб підкреслити ігрову складову у поведінці персонажа, В. Петров наводить у романі цитату С. Єфремова, з якої видно, що сучасники не вірили в заяви П. Куліша: «Ця роль, яку напустив на себе Куліш, – нотує С. Єфремов з приводу тодішнього становища Кулішевого, – не дає нам перейнятись жалощами до його, справді жалісного тоді, становища. Навіть розмова про смерть, приготування до неї, навіть і це лишає читача холодним: не віриться, що драма закінчиться трагічно, і, навпаки, зростає певність, що все обійдеться благополучно й духівниця та передсмертні накази будуть зайві: Куліш сам, видимо, почував, що йому не вірять, і в листі до Каменецького зривається у нього навіть докір: – Ви все вважаєте за жарти, що робиться в моєму серці!» [53, с. 325].

Ігрова складова виходить на перший план і у стосунках з Параскою Глібовою. В. Петров акцентує на тих цитатах з Листів П. Куліша, які засвідчують його потяг до акторства, до зміни різних масок. Його слова завжди перебільшені, почуття розігруються, ніби на сцені: «Тверезий, ригористичний, поміркований і обережний Куліш під вражінням звичайнісінької, найбанальнішої адюльтерної історії, ладен вважати себе за Дон Жуана, розпусника, великого грішника, пишатись, проголошувати, вийти на перехрестя й усім, усім, усім проклямувати фанфарами гонору свою сміливість, свою надзвичайну розпусту, свій виключний успіх у жінок. Він у владі мітологічних образів: він удає з себе то Прометея, то Месію, то дон Жуана» [53, с. 345]. Для того, щоб підкреслити вигаданість образу П. Куліша, В. Петров наводить у романі слова Петра Чубського: «Важко яскравіше виявити з себе невдалішого дон Жуана! З перших слів: «Жінки залицяються до мене, як до дон Жуана» – цілком перекручено образ дон Жуана: таки ж не жінки залицялися до нього, а він до жінок... Бувало жінки навіть жахалися дон Жуана, а він, знаючи секрет «переможного блання», знаходив шлях до серця й таких жінок» [53, с. 345]. У вигаданих образах П. Куліш відокремлював себе від інших, виділявся над натовпом, що було цілком співзвучно романтичним ідеям обраності. Певна театральність відчувалася навіть у манері одягатися: «Куліш, скинувши сурдута, в своєму фантастичному вбранні театрального турчина-запорожця почував себе так безтурботно і в такому ентузіастичному радісному стані перебував, що все на світі, навіть прикrostі й ускладненості роману з Глібовою, заміжною жінкою, він сприймав легко і лагідно» [53, с. 346]. В історії кохання П. Куліша і Параски Глібової В. Петров також звертає увагу на лист до Леоніда Івановича Глібова, чоловіка Параски. Звертання П. Куліша сповнене подяк, він навіть пропонує чоловікові своєї коханки дружбу. В. Петров трактує цей лист як прояв подвійності П. Куліша, його внутрішньої несталості, здатності захоплюватися власними масками і не відрізняти їх від обличчя: «Що це? Одвертий, голий, неприхований цинізм? Бажання піддобрятись? Чи, може, схований намір улаштувати можливість зручніше стріватись з панею Параскою,

не викликаючи зайвих розмов? Ні! Ні! Ні!.. Це Куліш, такий, як він єсть. Петро Чубський закидає Кулішеві тверезе резонерство, але, попри всю свою розсудливість, а, може, й через цю саме розсудливість, Куліш надзвичайно безпосередній. Людина найщирішої безпосередности. Він не здібний стримувати добрих поривів своєї душі. Він дякує Глібову, що той урятував усіх їх від багатьох страждань, і схоплений почуттям вдячної доброзичливості, він хоче віддячити свого щирого й доброго приятеля» [53, с. 350].

У романі П. Куліша з Ганною Рентель В. Петров підкреслює тенденцію П. Куліша до «відштовхування» від об'єкта почуттів. Його влаштовували романи в листах, на відстані, він уникав особистих зустрічей: «Приїхавши у вересні р. 1861 до Полтави і побачившись із «Козявкою», він повадився з нею аж надто стримано. Він весь час залишався в рамцях офіційности і не дозволив собі переступити межі напруженої й навмисної пристойности. Бачивши, що дівчина ладна на все, він весь час казав їй про своє «безчувствие», але коли виїздив з Полтави, то почав жалкувати: «Так би, здається, повернувся до Вас і не розлучився б з Вами ніколи» [53, с. 341]. Він наважується кохати й говорити про кохання тільки здалека, тільки поїхавши геть.

Таким чином, белетризовані біографії для В. Петрова були способом заявити про свої ідейні та літературні позиції. Через образи П. Куліша та М. Костомарова В. Петров пропонує переосмислення традиції, протиставляє аристократизм традиційним народницьким поглядам, робить акцент на приватному житті, а не на громадській діяльності. Специфічний жанр, який є полемічним за своєю природою, дозволив автору значно переосмислити історичні факти. Для реалізації свого задуму В. Петров використав ігрові прийоми редуції, перегруповання, монтажу. За допомогою скорочення, комбінування матеріалу, автор надав уже відомим історичним фактам нового значення.

3.4 Маска в ігровому просторі роману «Без ґрунту»

У романі «Без ґрунту», який був написаний пізніше, ніж романи «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус», зафіксовані подальші філософські пошуки письменника. Так само, як і в романах 20-х років, автор прагне передати свою концепцію світу і визначити власну позицію у цьому світі. Проте ігровий простір твору відрізняється від того, що був характерний для попередніх романів.

У «Докторі Серафікусі» на передній план виходить концепт лабіринту, автор грає з читачем, заплутує його, приховуючи філософську концепцію за цілим рядом загадок. Письменник зацікавлює читача сюжетними перипетіями і веде його заплутаними «коридорами» до змістового центру твору. У романі «Без ґрунту» авторський лабіринт ніби перевертається: В. Домонтович одразу розкриває перед читачем свою концепцію світу, а сам сюжет значною мірою пов'язує з філософським наповненням твору. Тобто автор веде читача не до, а, навпаки, – від центру лабіринту.

Філософський зміст роману «Без ґрунту» значною мірою є синтезом і узагальненням тих пошуків, що знайшли своє відображення у попередніх творах письменника. Так, автор звертається до проблеми технізації і механізації, що призводить до перетворення усього живого на схеми і конструкції. Прагнення людини підкорити природу обертається знебарвленням і омертвінням. Такими постають перед читачем картини природи, які спостерігає центральний персонаж роману, Ростислав Михайлович, із вікон потягу: «Даремно я шукаю великих зелених верб, що росли колись на березі. Я не знаходжу їх, серед порожніх берегів тече оголена ріка. Плaska й безбарвна, вона здається нудною й вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Жадна ріка! Не ріка, лише труп ріки. <...> Од колишнього степу не лишилось і сліду, на всій колосальній площі простяглись паралельні без числа ряди залізничних колій; на десятки кілометрів розкинувся залізничний парк. І вже немає й сліду родючої землі: поверхня, залята олією, лискучочорна від масних плям нафти, вкрита шаром дрібного вугілля, шлаку, сміття й бруду. Залізо, чавун, кам'яне вугілля, кокс,

цемент, цегла обернули степ у чорне гробовище» [49, с. 14–15]. Слід зауважити, що наслідки втручання людини у природу і прагнення використати її багатства для задоволення потреб суспільства В. Домонтович осмислював і на сторінках роману «Доктор Серафікус».

На думку письменника, сучасна людина протиставляє природне начало, яке вважає недосконалим, вишуканості стилю. Це стосується також і внутрішньої природи людини, яка сповнена примітивних ірраціональних потягів. У романах «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус» письменник неодноразово підкреслював неможливість перемогти «природу» за допомогою «культури».

Якщо у творах В. Домонтовича 20-х років поняття стилю було тісно пов'язане з поняттям краси, то в романі «Без ґрунту» автор приходить до висновку, що краса, підпорядкована функції і необхідності, не є досконалою: «Функціональна доцільність будови розкрита й стверджена в єдності матеріалу й форми. Гола наочність цегляної коробки. Куб сполучений з кубом, вільний од будь-яких прикрас, привнесених ззовні. Врода народжується з комбінації геометричних форм, площин і кубів, – якщо взагалі доводиться вживати це застаріле й нікчемне слово врода там, де доцільність функції й технічно-структурна необхідність повинні визначити особливості архітектурного стилю» [49, с. 32].

Окрім того, роман «Без ґрунту» став відображенням внутрішньої позиції В. Домонтовича часів війни та еміграції. Уже в самій назві автор говорить про мотив «безґрунтянства», який є центральним у романі. Цей мотив є своєрідним підсумком, він ніби об'єднує в собі пошуки покоління 20-х – 40-х років, яке пройшло через репресії, війну та еміграцію. Духовна задуха, інформаційна обмеженість, другорядність усього національного, зокрема й українського мистецтва, – усе це призвело до втрати зв'язків із минулим, із власними коренями. Події війни викликали у людини відчуття абсурдності оточуючої дійсності, несталості, невпевненості. На думку В. Агєвої, комплекс безґрунтянства включає в себе такі риси: «...втрата поняття малої батьківщини в сенсі батьківського дому й родинного притулку», «стандартизація,

омасовлення життя», «обернення природи на технократичну пустку» [2, с. 178-181].

Поняття «безгрунтянства» близьке до основних категорій філософії екзистенціалізму: абсурдність буття, закинутість людини у світ. «Безгрунтарі» – люди, позбавлені всіх основ існування, які ніби зависли в повітрі: між епохою, що відійшла, і епохою, яка їм чужа. Автор змальовує цілий ряд «безгрунтарів», які намагаються вижити в умовах тогочасної дійсності: Ростислав Михайлович, Іван Васильович Гуля, Арсен Петрович Витвицький. Наслідком утрати зв'язків із ґрунтом стали «бездомні мандри». Автор підкреслює: «Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. <...> Місце народження обернулося посвідкою, виданою з Загсу, черговим пунктом заповнюваної анкети» [49, с. 14].

Трагізм ситуації безгрунтянства посилюється неможливістю відновлення втрачених зв'язків із землею, оскільки сама земля стала іншою. Так, Ростислав Михайлович, споглядаючи південні пейзажі, порівнює їх з краєвидами Києва як символу сучасного міста: «Київ — офіційний, церемонний, сказати б так: стриманий. Він підібраний, можливо, навіть дещо педантичний. Каштани, що ними в Києві обсажені вулиці, квітнуть декоративно пишно, але без пахощів. Усе дуже коректно й пристійно, але без всякого ентузіазму. Щодо лип, щодо старого Києва, то липи з їх м'яким і ніжним ароматом лишилися для міста тільки згадкою в скасованій, хоч і не зовсім ще забутій назві: Липки. Тільки тут в цьому південному степовому місті аромат панує над усім. І серце, повне пам'яті про пишне буяння квіту, назавжди зберігає згадку про світ, який сьогодні став інший» [49, с. 51].

Мотив безгрунтянства у романі погоджується з мотивами страху і смерті. Переживання центрального персонажа досить промовисті: «Я не нахожжу собі притулку. <...>. Мене охоплює тривога й нудьга. Холонуть кінчики пальців. Стигне, безпомічно зривається й падає десь у провалля серце» [49, с. 34–35].

Мотив безгрунтянства також пов'язаний із мотивами несталості, бродяжництва: «Люди втратили почуття сталості. Вони звикають жити в

руїнах і серед руїн, немов в чеканні на нову катастрофу, нове знищення, ще страшніше, ще згубніше за попереднє. Свої дома вони обертають в випадкові притулки, хати — в печери або лігва, міста в переходові табори» [49, с. 14]. Відповідно людина, яка відчуває себе чужою у власній хаті і власній країні, не має бажання піклуватися про добробут довкола себе: «Мешканці, що заступили давніх пожильців, не мають ані бажання, ані ініціативи лагодити ганки, дбати про садки, відновлювати паркани, зробити фіртки, замазати дірки, вибиті в цеглі стін кулеметними чергами махновських куль» [49, с. 14]. Автор проводить паралель до творчості М. Гоголя, згадує маєток Манилова, у якому чогось постійно не вистачало. В уяві Ростислава Михайловича ніби переплітається епоха М. Гоголя і сучасність: «...незакінчений будинок Музею, нездійснений проект найвеличнішого Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя, про крісла покинені необбитими, недомебльовані кімнати, розкішні канделябри й разом мідний, ніколи не чищений свічник, на що не звертали уваги ні господар, ані господиня, ані служба» [49, с. 33].

На наш погляд, згадка про повість «Мертві душі» у романі невинна. М. Гоголь згадується у зв'язку з подібністю завдань обох письменників: В. Домонтович, як і М. Гоголь, створив цілу галерею образів сучасної йому епохи. Персонажі В. Домонтовича — це «мертві душі» ХХ ст.: люди, яким немає місця в сучасності, які зависли у повітрі між епохами, приречені на духовну і фізичну смерть.

Таким чином, ключовими проблемами доби, на думку письменника, є технізація, культ стилю, втрата зв'язків із національним ґрунтом, невпевненість і страх. Ці риси знаходять своє віддзеркалення і в образах персонажів, і в усьому, що їх оточує. Емоційна атмосфера, описана автором на початку твору, по-своєму впливає на кожного з героїв.

З філософським наповненням твору пов'язаний основний концепт ігрового простору роману — концепт маски.

Маска — це «накладка з вирізами для очей, що приховує особу (учасника маскараду), іноді із зображенням людського обличчя, голови тварини або

міфічної істоти» [22]. Здавна маска виступала одним із важливих елементів культури. Вона використовувалася в різних, часто віддалених між собою сферах людського буття. Маска зародилася в надрах міфології і фольклору. Вона була складовою біологічного і духовного життя багатьох народів, невід'ємною частиною різноманітних ритуалів і обрядів. Одними з найдавніших були маски, які одягалися на обличчя померлих під час поховання: «Основне припущення, яке можна було б зробити з приводу похоронних масок різних культур, полягає в допущенні, що маска так чи інакше співвіднесена зі світом мертвих. Вона може сама охороняти покійного у цьому новому світі, може служити знаком цього світу, де вона замінює колишнє обличчя людини, нарешті, вона може символізувати одного з постійних мешканців цього світу» [65]. Маски використовувалися також у тотемних ритуалах з метою передати небезпеку, яка загрожувала від певної тварини чи міфічної істоти.

Маска посідає важливе місце у театральній культурі, яка значною мірою перейняла досвід ритуалу. Театральна маска найчастіше фіксувала певний емоційний стан людини: «Вона характеризувала персонажа і грала нарівні з актором. Маска знаменувала вихід людини на сцену, подолання межі між життям і мистецтвом. Людина в масці переставала бути самою собою і зображувала іншу людину, яку маска і маніфестувала. Вона означала статус, характер, емоційний стан, що не змінюються упродовж усієї вистави» [174]. В античному театрі і театрі епохи Відродження і чоловічі, і жіночі ролі виконували чоловіки. Маска допомагала одному актору грати під час вистави кілька ролей. Окрім того, актор змінював маску і тоді, коли виникала потреба показати зміну внутрішніх станів одного персонажа. Важливу роль в історії театру відіграла комедія дель арте, або комедія масок, що виникла в Італії у XVI ст. На відміну від античних, маски італійського народного театру комедії дель арте виражали не одне з емоційних станів (сміх, жах, подив та ін.), а представляли образ, що не змінюється, постійний персонаж, який переходив із п'єси в п'єсу.

Важливу роль маска відігравала в середньовічному карнавалі. Учасники карнавалу одягали маски тварин чи міфічних персонажів. Розглядаючи символіку маски в народній сміховій культурі, М. Бахтін зазначав: «Маска пов'язана з радістю змін і перевтілень, з веселою відносністю, з веселим запереченням тотожності і однозначності, із запереченням тупого збігу з самим собою; маска пов'язана з переходами, метаморфозами, порушеннями природних меж, з осміянням, з прізвиськом (замість імені); у масці втілений ігровий початок життя, в основі її лежить зовсім особливе взаємовідношення дійсності і образу, характерне для прадавніх обрядово-видовищних форм» [8, с. 112]. На думку дослідника, у середньовічній культурі явище маски було тісно пов'язане з пародією, гротеском, карикатурою, гримасою та іншими видами комічного. У карнавалі маска значною мірою співвідносилася із священним дійством. На світський феномен маска перетворилася з появою маскарадів.

Феномен маски також є важливим елементом модерної естетики. Погляд на маску в мистецтві і культурі XX ст. пов'язаний із філософськими теоріями Ф. Ніцше, Й. Гейзінги, Ф. Шиллера, К. Г. Юнга. В модернізмі маска втрачає своє первісне значення, естетизується і стає об'єктом естетичного сприйняття і зображення. Модерністське мистецтво XX ст. також використовувало маску як художній засіб, який відкриває нові форми спілкування з реципієнтом.

Для розуміння концепції роману В. Домонтовича важливим є переносне значення, у якому під маскою також розуміється спосіб поведінки, міміка, вбрання, зачіска, грим тощо. У метафоричному значенні з поняттям маски тісно пов'язане поняття стилю. Стиль містить у собі культурний код, який розкриває характер часу і суспільства, у яких він сформувався, являє собою ніби зменшену модель певного явища. У цьому контексті ми будемо розглядати стиль як маску, що репрезентує певну тенденцію. Кожна культурна епоха висуває свій тип людини, своєрідний профіль, який також може розглядатися як певна маска.

Важливим для розуміння феномену маски в романі В. Домонтовича є погляд з точки зору семіотики. Семіотика розглядає маску як певний знак, що

повідомляє якийсь прихований зміст: «Людська культура використовує не лише знаки, що перебувають поза межами людини (як слова усної і писемної мови), хоча і нею породжені, але і знаки, що складаються з окремих частин тіла і рухів людини або тварини (жести) і, нарешті, окремих людей і тварин як знаків. У цьому останньому випадку виявляється необхідним повідомити за допомогою особливого додаткового знаку, під яку загальну або приватну категорію підпадає та або інша людина» [65]. Маски у романі виступають своєрідними знаками, які повідомляють про приналежність людини до певної соціальної групи чи певної культурної епохи.

Звернення письменника до концепту маски було не випадковим. Маскування в різних його проявах стало однією з провідних тенденцій епохи 20–40-х років. З одного боку, необхідність дотримуватися певних правил поведінки в обставинах переслідувань і терору стала умовою виживання. Людина одягала на себе маску, яка не суперечила офіційному курсу влади, навіть якщо ця маска не узгоджувалась із внутрішньою позицією. З іншого боку, явище маскування було властиве діям самої влади. Поширеною стала тенденція, коли суть речей приховувалася під зовнішнім пропагандистським гаслом успіху і благополуччя.

У романі В. Домонтович використовує два типи масок: ті, під якими приховане справжнє обличчя, і ті, які зливаються з обличчям, становлять з ним єдине ціле. Центральний персонаж твору – Ростислав Михайлович використовує маски з метою захистити свій внутрішній світ. Він здатен зрозуміти всі вимоги епохи. Маскування для нього – спосіб вижити як фізично, так і духовно. Він змінює свою поведінку в залежності від ситуації, у якій опиняється. Переважна більшість персонажів роману, зокрема і ключова постать – постать Линника, – це носії певного стилю. Цей стиль невід’ємний від їхньої суті. Відповідно їх доля така ж, як і доля стилю: людина не здатна сприймати нові тенденції і втрачає твердий ґрунт під ногами тоді, коли проходить мода на сам стиль. Серед персонажів, у яких маска зливається з обличчям, можна виділити також Бирського, Гулю, Витвицького та ін.

Важливу роль у романі відіграє постать художника і архітектора Степана Линника. Він є ніби центральною маскою, перебуває в центрі авторської концепції. Це вигаданий літературний персонаж, хоча його часто порівнювали з М. Реріхом чи О. Щусевим. Про долю цього самотнього художника читач дізнається зі спогадів Ростислава Михайловича.

Постать Линника безпосередньо пов'язана з модерністською практикою. Для модернізму був характерний розрив із традиціями, руйнування старої картини світу. В образі Линника яскраво віддзеркалився цей дух заперечення. Химерний образ майстра, що побудував Варязьку церкву, окреслюється у трьох епітетах: «суворий», «твердий», «погибельний» [49, с. 64]. Головною рисою цього персонажа виступає руйнація. Це ніби його стиль, що об'єднує і зовнішній вигляд, і спосіб життя, і особливості творчості.

Так, маючи звання академіка, Степан Линник виглядав як майстровий: «Пані казали йому «ти» і, бачачи на ньому вбрання, вимазане фарбами, приймали його за маляра, якого можна покликати пофарбувати в мешканні підлогу. <...> Його просторий піджак скидався на балахон, і обвислі в колінах штани були знизу обдерті й з бахромою. Стоптані, брудні, ніколи не чищені черевики вже давно годилося викинути на смітник. Не заперечую, серед мистців його генерації вважалось за особливий шик мати зовнішній вигляд городнього опудала» [49, с. 62]. Він руйнував усталені звички, з'являвся опівночі на вулиці, обідав раз на кілька днів, міг відвідати когось о третій годині ночі: «Людина ставала жертвою його візити. Одвідин Линникових лякались, як і зустрічі з ним на вулиці. Для господарів мешкання, куди він з'являвся, його відвідини межували зі стихійною катастрофою, — щось таке, що нагадує повінь, землетрус, гірський обвал, гураган: усе знищено, зм'ято, розтрощено, стерто в порошок, вирвано!» [49, с. 66]. Він прагнув руйнувати реальність, яка існувала незалежно від нього.

Подібний дух руйнації знайшов своє відображення і в його картинах. Уся творчість Линника пройнята пафосом заперечення. Він заперечував народницькі традиції пейзажного етнографізму, що спиралися на почуття, на

сентиментальне ставлення до людини і природи. Автор протиставляє у романі творчість Степана Линника традиційному українському мистецтву: «Він не малював вишневих садочків. Він не намалював жадного заходу сонця, жадної хати з мальвами, жадної дівчини з парубком коло перелазу, дівчат, що гадають під Водохрищі, гарбузів або помідор на базарі. Вони малювали ранки й вечори, соняшні й дощові дні, зиму, весну, осінь і літо, місячне сяйво, вступ Хмельницького до Києва, бузок у садку, стіжки сіна, тонкий місяць, що крижинкою звис в небі над околицями села, важкі хмари, що тягли по землі водяні подоли дощу, стежки, протоптані серед піль, майдани в Глухові, церкви в Чернігові. Він не малював ні квітів, ані ранків, ні зим, ані весен. Золота осінь не дихала з його полотен, цитриновою барвою дерев і обережним теплом сонця. Він не прагнув нікого зворушувати. Він знущався з мистецтва, яке зворушує. Страждав, кипів, обурювався, бешкетував» [49, с. 80]. Він творив «протипочуттєве», «розсудливе» мистецтво. Шаблонні пейзажі він називав «нікчемним паскудством», яке варто «нищити, палити, дерти» [49, с. 81]. Тобто Линник своєю творчістю значною мірою протистоїть традиції у мистецтві, орієнтованій на етнографізм та провінційність.

Поруч із досягненнями національного мистецтва Линник заперечував також і творчість французьких імпресіоністів: «Він не був імпресіоністом і не наслідував ні Мане, ані Моне. Моне розкладав зовнішній світ, Линник робив те саме. Але робили вони це з різних мотивів і з різною метою. Моне шукав відносного, Линник абсолютного. Моне віддавав перевагу побіжності суб'єктивного враження від зовнішнього речевого світу, Линник заглиблювався в пристрасне вивчення його єства» [49, с. 86].

В образі Линника В. Домонтович зобразив маску деміурга, ніцшеанської надлюдини. У тексті твору міститься і згадка про Ф. Ніцше, певна підказка, яка повинна допомогти зрозуміти образ Линника: «Розп'ятий!» підписав одного свого листа Фрідріх Ніцше. Але якою мірою це ще більше могло стосуватись до Линника?! Як і Ніцше, так і Степан Линник був розп'ятий на хресті свого пророчого покликання! Один був філософ, другий мистець, але їх життя й

творча доля була однаково трагічна, подібна на долю Едіпа, цього античного царя з Софоклової трагедії» [49, с. 63–64]. Линник – індивідуаліст, який перетворює світ згідно з власними проектами: «Линник волів рахуватися з собою, вважати на себе, на власні свої уподобання й ні на що більше. Зовнішній світ існував для нього мірою його бажань, звичок, уявлень і примх. Реальне, як таке, не існувало для нього. Він не міг примиритися з тим, щоб йому щось протистояло. Він ігнорував дійсність в її незалежному від нього бутті. Руїнник, він руйнував реальність. Він komponував її на свій зразок, деформував її за власною уявою, творив її з себе на власний кшталт» [49, с. 67–68]. Для Линника властиве ігрове світосприйняття. Він поєднує у собі риси творця художнього світу, деміурга і дитини, яка пізнає довколишній світ через гру: «Десь проявлялась егоїстична наївність самотнього й песимістичного митця, одірваного від ґрунту й цілком заглибленого в своє мистецтво, для якого не існувало світу поза мистецтвом і нічого в світі, окрім мистецтва, і десь починалось — я ніколи не сумнівався в тому — навмисне й свідомо організоване бажання робити все наперекір, прагнення гри задля гри» [49, с. 67].

Важливою для розуміння авторської концепції роману є тематика творчості Линника. У його картинах відчувається ніцшеанське заперечення і повернення до першопочатків, боротьба між духом цивілізації і духом нібелунгів. Його цікавила історія народу і держави на початках становлення, періоди існування імперій: «Линник виходив не з стилістичної даности, а з стилістичної заданости, не з того, що є, а з того, чого немає, що буде, що повинно бути. Він не комбінував елементів барокового або якогось іншого стилю, який уже існував. Його цікавило в мистецтві не те, що вже оформилося, а те, що оформлялось, не те, що існувало, а те, що не існувало, суспільство, країна, народ, стиль не тоді, коли вони склались, а час, коли вони щойно складались. Держава, яка народжується, народ на етапі його витворення, стиль, що тільки починає з'являтися. Неоформлене, початки, хаос!.. Хаос побуту, особи, мистецтва, — такий був Линник» [49, с. 84].

Линник не сприймав світ довкола себе як серйозну цінність. Це деміург, зосереджений на авторитарному підкоренні речей довкола себе своїй волі. Він переоцінює цінності і власноруч проводить межу між добром і злом. Життя митця поза часом влучно характеризує символічна деталь годинника, в якому він не бачив жодної користі: «Годинники він вважав за таку ж зайву умовність, як і чистити черевики, вбрання або зуби. В хаті у нього не було ані зубної щітки, ані годинника. Стільки тисячоліть людство обходилося без того й того... Ще й досі мільйони людей обходяться без зубних щіток і годинників. Він покликався на практичний досвід народів, які не відчують жадної потреби вимірювати свій робочий час годинами й, відповідно до того, спеціальними механічними інструментами. Ставши академіком, він лишився в істоті своїй селянським дядьком» [49, с. 64]. Автор підкреслює відірваність Линника від реальності, його замкненість у власному часі і просторі. Художник творив свій власний світ у мистецтві і готував своєю творчістю прихід нового.

Символом Линника і його місця в сучасності постає збудована ним церква. Архітектурна споруда виявляється чужою в цьому світі. Так В. Домонтович прагнув передати занепад не лише стилю вишневих садків, а й таких величних ідей, які проголошував Линник. Межа епох відходить у минуле, все здрібнюється і переходить на частковості. Якщо Линник – втілення загального, то інші персонажі-маски в романі є символами частковості, здрібнення великих ідей.

Важливу роль у романі відіграє оповідач – Ростислав Михайлович. Він не вписується в галерею статичних образів-масок, репрезентантів певного стилю. В залежності від обставин він змінює маски, під якими прихована інша суть. Саме зміна масок і ігрове світосприйняття стає порятунком і способом зберегти себе в умовах абсурдності буття.

Образ Ростислава Михайловича – це ніби фарсове відображення образу Линника. Якщо Линник постає певним деміургом, його гра – це гра-творення, то для Ростислава Михайловича характерна позиція трикстера. Він знає більше

за інших, відчуває всі тенденції епохи і маніпулює з тими, хто не здатен зрозуміти вимоги часу.

Погляд на центрального персонажа як на *homo ludens* дозволяє пояснити його поведінку в багатьох ситуаціях. Гра є ніби панциром, який захищає його від зовнішніх подразнень. Його трикстерська позиція пов'язана з усвідомленням марності і занепаду довкола нього. В умовах абсолютного «знедійснення дійсності» Ростислав Михайлович через гру прагне зберегти себе і своє право на самореалізацію. Ю. Шерех, досліджуючи роман «Без ґрунту», підкреслював, що в образі центрального персонажа відображений один зі стилів епохи, приречених на «зметення в більшовицькій революції», – це стиль утечі в особисте. Ростислав Михайлович «шукає короткого й блаженного забуття в коханні з Ларисою Сольською, в музиці, в гастрономії» [208, с. 89]. Він повсякчас створює свій власний паралельний світ, у якому можна було знайти втіху: «В мене прокидається бажання сісти оце зараз за стіл, розкласти перед собою папір, взяти в руку перо і, забувши про світ, який є, і про все довкола, поринути в схему ілюзорної дійсності, витвореної собою самим, і, не знаючи втоми, не одриваючись, працювати до вечора, до ночі, а, може, щасливої години й до самісенського ранку» [49, с. 73].

У романі можна виділити два основні типи гри, до яких звертається центральний персонаж в залежності від ситуації: гра-розвага і гра-захист. Відповідно герой використовує іронічні та захисні типи масок. З одного боку, Ростислав Михайлович прагне зберегти свій внутрішній світ, з іншого – він руйнує світ інших, маніпулює зі свідомістю людей, вносить у їх життя неспокій.

Гра-розвага має єдине правило: задоволення заради задоволення. Люди, які оточують Ростислава Михайловича, стають частиною його гри, а то й взагалі іграшками в його руках. Уже перша картина роману вводить читача в ігровий контекст. Не задовольняючись нудною роботою в Комітеті охорони пам'яток, Ростислав Михайлович шукає собі розваги: «Я страждав од втоми, виснаження і нудьги. Я був тут ніхто і ніщо. Я шукав для себе порятунку» [49, с. 9]. Таким

порятунком від нудьги стає «двобій» із секретарем комітету. Ростислав Михайлович знущається з нього, глузує, намагається вивести з рівноваги. Гра приносить утіху і довгоочікуване визволення від нудної канцелярської буденності, яка знебарвлює життя: «Він ненавидів мене. Я почував себе піднесеним і вільним» [49, с. 10]. Ситуацію гри доповнює присутність глядачів, які розважаються, спостерігаючи за «двобоєм»: «Дівчати за своїми машинками прислухаються до нашої суперечки. Вони звикли, що я з нашим секретарем розмовляю в тоні бравади, в манері, яка дратує його, тішить мене і бавить їх» [49, с. 10].

Іграшкою в руках Ростислава Михайловича стає наївний Іван Васильович Гуля. Не менш гостро відчуває цей персонаж безгрунтянство й омертвіння всього довкола. Все те, що створювало нещодавно твердий ґрунт, тепер вислизає з-під ніг. У таких умовах він шукає чогось вічного і незмінного. Ідея вічності мистецтва стає для Гулі тим твердим ґрунтом, який забезпечує його існування: «Увесь світ і все, що є в світі, то для нього тільки пам'ятки культури, старовини й мистецтва, що повинні бути зареєстровані, підлягають охороні й відрізняються між собою в залежності від того значення, яке вони мають: пам'ятки місцевого значення, республіканського, всесоюзного і світового. Ідеалом для Гулі було б перетворити всесвіт в грандіозний музей» [49, с. 19]. І саме цей ґрунт виштовхує, розважаючись, у нього з-під ніг Ростислав Михайлович. У сцені розмові з Гулею він схожий на Мефістофеля, який сіє зневіру і розчарування: «В мені прокидається уїдливе бажання іронізувати, внести неспокій в цю Гулеву певність, порушити його піднесеність, знищити його чулість» [49, с. 201]. Гуля обороняв «Варязьку церкву» як пам'ятку мистецтва, виступав проти проекту побудови на її місці житлового комбінату. Ростислав Михайлович, іронізуючи з мрій Гулі, вказує йому на те, що відкрити церкву для відвідувачів – це таке ж блюзнірство, оскільки церква збудована для релігійних потреб, а не для мистецьких: «Митар з Комунгоспу, закриваючи церкву й вкочуючи до неї діжки з гасом, олією й оселедцями, був би далеко послідовніший, ніж ми з вами, ніж кожен з нас, ніж ви, що, зробивши з Церкви

Музей, кажете: «Слава Тобі Господи, що я не такий, як оцей митар!» [49, с. 203]. Таким чином Ростислав Михайлович примушує Гулю засумніватися в найголовнішій справі його життя, він забирає ту віру, яка давала опору для існування. У цих діях Ростиславом Михайловичем керує лише бажання розважатися, вносити розлад у світ, що його оточує: «Я сердився на себе: навіщо я почав цю розмову з Гулею? Для чого абож для кого потрібна була ця розмова? Навіщо я збентежив спокій людини, певної себе, сповненої поваги до себе й інших? Я стурбував його сумління, і не знати, для чого я зробив це: з примхи? ідіоте!..» [49, с. 203].

Як Мефистофель, поводить себе Ростислав Михайлович із кухарем пивниці. Розмова з ним нагадує гру, яка має на меті порушити спокій, збентежити. Ростислав Михайлович висловлює припущення, що майстер у готуванні чебуреків має всі підстави претендувати на те, щоб досягти таких же успіхів у мистецтві, і радить кухарю спробувати себе в малюванні: «Приготовані вами чебуреки якнайкраще засвідчують ваші здібності до мистецтва» [49, с. 46]. Ці слова ніби відсилають читача до вставного епізоду про Стефана Хоминського в романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком». На думку поета, «в ідеальному царстві майбутнього, де все буде соціалізовано, не буде й не може бути фахових поетів, фахової поезії й літератури: там кожен чоботар може бути поетом і поет чоботарем» [51, с. 92]. Ростислав Михайлович ніби одягає на себе маску, всерйоз висловлює погляди, які пропагували деконструктивісти. Насправді ж у цих словах прихована іронія: Стефан Хоминський у романі «Дівчина з ведмедиком» не зміг досягти успіхів ані в творчості, ані в чоботарстві. З іншого боку, цей епізод також є прихованою алюзією на масові і популярні офіційні гасла про те, що митцем у Радянському Союзі може бути кожен робітник. Ідея, яку, іронізуючи, подає Ростислав Михайлович кухарю, сприймається ним всерйоз: «Він стояв замислений і відсутній. Здавалося, він мріяв, мріяв про щось далеке й дивне. Він подякував за добру про нього думку й обіцяв поміркувати з приводу моєї поради, зважити і тоді за деякий час дати мені остаточну відповідь. Він пішов,

схиливши голову, на його плечі ліг тягар вагання. Я відчув, що сумління моє вражено. Я порушив внутрішній його спокій, я викликав в ньому непевність. Навіщо?...» [49, с. 46].

Ростислав Михайлович постійно змінює маски. Так, на пленарних зборах Наради він іронізує з приводу виступу піонервожатої: «Яке відношення має до мистецтва, до творчості Линника, до архітектури й музейної справи ця присядкувата, червонощока, чорнява дівчина з пишним червоним бантом піонерської краватки, яка свою промову почала з заяви: – Як піонервожата... Я звернувся до свого сусіда: Чи не гадає він, що перед її виступом годилося, щоб на естраду вийшли піонери й, вишикувавшись у дві шеренги по обох боках катедри, засурмили в сурми?» [49, с. 140]. Проте самій дівчині Ростислав Михайлович висловлює своє захоплення з приводу її виступу. У цій ситуації він поводить себе інакше: дає їй упевненість у собі. Він примушує дівчину повірити в те, чого насправді не існує: «Вітаю, – сказав я, – ви чудесно промовляли. В вас відчувається правдива піонервожата!.. Дуже приємно бачити таку культурну людину» [49, с. 141]. Персонаж використовує дівчину як спосіб розважити себе на нудних зборах. Важливо, що всі, хто став жертвами гри Ростислава Михайловича, не помічали його іронії і сприймали його слова всерйоз.

Важливим різновидом гри-розваги є любовна гра. Стосунки Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською яскраві і небуденні, вони розважають центрального персонажа, допомагають йому вирватися з одноманітності і безбарвності життя.

Знайомство Ростислава Михайловича і Лариси починається з ілюзії: відома співачка, яку персонаж ніколи не зустрічав, здалася йому знайомою. Для Ростислава Михайловича це помилкове враження стає імпульсом до гри. Охоплений цікавістю, він починає шукати розгадку. Один факт підказує інший (так кожне розгадане слово кросворду розкриває наступне): музичне враження – лейтмотив з Другої симфонії Шиманівського – присвятний напис – нарешті, прізвище співачки. У цілком реалістичний сюжет автор вводить нереальний,

заснований на інтуїтивному сприйнятті мотив: пізнання людини за одним враженням від неї. Розгублена і здивована Лариса не знає, як реагувати на подібну гру. «Це неможливо!» – говорить вона Ростиславу Михайловичу [49, с. 113]. Так само реагує і читач, не знаючи, вірити авторові чи ні. На схожі прийоми авторської гри з читачем у творчості В. Домонтовича неодноразово звертав увагу Ю. Шерех: аналізуючи «Доктора Серафікуса», він зазначав, що «читач опиняється в ролі маленької Ірці», яка не може зрозуміти, чи глузує Комаха, чи говорить серйозно [206, с. 363].

Захоплений інтригою, Ростислав Михайлович не помічає, як сам стає лялькою в чужій грі. «Як і кожна жінка, більше над усе я люблю театр для себе!» – говорить Лариса [49, с. 147]. Вона грає ролі, змінює маски. Герой від найпершої зустрічі опиняється під впливом її гри і діє за її правилами. Реальне переплітається з умовним та ілюзорним. У першу мить Лариса є для Ростислава Михайловича давньою знайомою з Харкова. Потім вона асоціюється для нього з мелодією з Другої симфонії Шиманівського: «Вона слухала музику, і це вона слухала себе, бо музика була нею. Вона була музикою. За нею я пізнав музику, з музики я пізнав її» [49, с. 120].

Кілька разів Лариса змінює вбрання. Разом із вбранням змінюється і її манера поводитись. Тобто поведінка жінки є невід'ємною частиною її стилю і разом із зовнішнім виглядом створює завершений образ. Перший раз Ростислав Михайлович зустрічає її в простому одязі: «Вранці, при першій зустрічі, вона, її убрання, її торбинка, зачіска, все в ній було безпретенсійне й скромне. В усій її манері поводитись не було нічого підкресленого, жадної навмисности. Вона не мала на собі ніяких прикрас, які обтяжували б її вроду, або могли здатися якоюсь мірою зайвими. В усьому була надзвичайна стриманість і остаточна чіткість. Ритм її рухів, біле полотно блюзи, проста парусинова спідничка і червоні на високих закаблуках черевики. Ясний тягар волосся, недбайливо закрученого в вузол, і синява очей: на пшеничному полі південні темносині волошки» [49, с. 128]. Вдруге вона з'являється у концертній сукні камерного стилю: «Її зовнішній вигляд набув більшої урочистости, але не втратив нічого з

властивої простоти. Чорна довга сукня різкіше підкреслила контурну суворість цієї простоти. Нічого окрім протиставлення білого й чорного. Білява авреоля важкого волосся контрастувала з чорним тлом сукні. Чітко окреслилась стрункість її прямої постаті. Це була урочиста простота ампіру, що стверджувала довершеність вроди в її запереченні. На чорній кришці роялю стояла біла видовжена ампірна ваза. Стиль був витриманий достоту» [49, с. 129]. Увечері Ростислав Михайлович бачить Ларису у ресторанному вбранні, її простота і скромність змінюється гротескною екстравагантністю: «Жадної простоти. Ніяких волошок. Жадного польового простору, овіяного подихом весняної бурі! Цілковито змінена лінія плечей, відмінна постава голови. Нова манера ходити, вироблена в ритмі фокстротних синкоп. Ґрим, якого бракувало вранці і який був тепер уміло, вправною рукою накладений на обличчя. Стандартизований тип загримованого обличчя, спеціально призначеного для одвідин кав'ярень, кіна, ресторану. Брови були вичорнені прямими лініями, насинені були повіки, вії стирчали прямі й довгі, як стріли. Кожна волосинка вії була здобутком ретельної праці. Черевики підібрані були в кольор до сукні. Вони кидалися в вічі своєю гротескною навмисністю. Різкий аромат незвичних парфюмів. Майстерно викладена віртуозна причіска» [49, с. 129–130]. Важливо, що враження Ростислава Михайловича від кожного нового стилю Лариси цілком співпадало із враженням від присвяченої їй симфонії. Він зумів упізнати її саме за стилем. Так само і композитор сприйняв і відтворив стиль жінки музичними засобами: «Мені завжди здавалось незрозумілим, чому в лейтмотив симфонії Шиманівського раптом приходить злам. Така прозора й проста музична фраза раптом розпадається, рветься, зривається, втрачає прозорість, згуки нервово стрибають. В музиці молодого композитора з'являються аритмічність, галаслива напруженість, відгуки джазної музики ресторанів і кав'ярень. Молодий автор до складу симфонічного оркестру запровадив інструменти джазоркестру, проти чого різко протестували прихильники традицій суворого симфонічного стилю» [49, с. 129].

У романі автор неодноразово звертається до явища стилю і висловлює думку, що весь стиль часом можна відтворити лише за однією деталлю. Так, Ростислав Михайлович, увійшовши до будинку Лариси, запитує: «Кюв'є за однією кісткою відтворив вигляд допотопної тварини, чи не можна було б за розмірами цього килима відтворити розміри панських будинків з кінця 17, початку 18 століття?» [49, с. 115]. До цієї теми В. Домонтович повертається і під час опису прогулянки. Ростислав Михайлович згадує про англійського літературного критика XVIII ст. Босвела і явище босвелізму, пов'язуючи його теорію із загадковим знайомством з Ларисою: «Це саме він зауважив, що одірваний гудзик на сурдуті поета скаже далеко більше про його творчість, ніж читання всіх його поем» [49, с. 154]. На основі цих теорій автор робить припущення, що можливо також упізнати людину за одним враженням від неї.

Кохання для Лариси є також невід'ємною частиною її стилю. На це одразу звертає увагу Ростислав Михайлович: «О, так! Любов оновлює жінку. Але не тільки любов. Ваша формула не зовсім повна. Я додав би: любов і вбрання» [49, с. 147]. Стосунки з цією жінкою є винагородою за правильно зіграну роль на сцені її «театру», саме тому Ростислав Михайлович так ретельно обдумує кожну дію і кожне слово: «Чи не слід було б одразу визнати себе винним і принести їй, як дарунок, щирість моєї покути, благальний викуп за всі мої існуючі і неіснуючі провини? <...> Надіти на себе машкару великого кудлатого собаки, добродушного й нездібного ні на що інше, як тільки стрибати й голосно гавкати, але цілковито й без застережень відданого своїй господині? Я свідомий: в цей момент вирішується доля мого кохання» [49, с. 153].

Стосунки Ростислава і Лариси – це не кохання, а лише гра в кохання, створення ілюзії почуття, якого немає. У цьому випадку гра для Лариси Сольської є компенсацією того, чого не існує в реальності. І справа не в нещасливому шлюбі. Епоха, в яку доводиться жити Ларисі, не може створити умов для реалізації її внутрішніх потреб. Сам Ростислав Михайлович визнає: «Кохання за наших часів стало антипсихологічним. Ми не говоримо ніколи «Я люблю!», або ж навіть якщо ми й кажемо «Я кохаю!», то ми не вкладаємо в ці

слова жадного почуттєвого змісту. Такий є стиль нашої доби, що одкидає психологічну, особисту характеристику чину. <...> Ми стверджуємо кохання, позбавлене чулості» [49, с. 212-213]. Аналізуючи особливості любовної лінії у творі, Ю. Шерех зазначав, що роман Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською – «єдиний у всій творчості Домонтовича, який розгортається простолінійно і не тільки не стає «запереченим коханням», а завершується безперешкодно високою кульмінацією, – але це тільки тому, що він, як наперед відомо і читачеві і його партнерам, короткотривалий, а його головний герой приречений на знищення, не знаємо тільки, чи фізичне, чи лише духовне» [208, с. 89].

У стосунках із Ларисою Ростислав Михайлович витворює інший світ, у якому знаходить утіху, тікаючи від незадовільної дійсності. Так, прогулянка з Ларисою набуває для персонажа міфічних, казкових рис: «Ми переходили з садка в садок. Ми переходили з п'тьми в світло і з світла поринали в п'тьму. Ми одкривали нікому не знані країни, суходоли, землі. Ми собою починали всесвіт з початку. Я спитав: – Чи не здається вам, Ларисо, що біблійне оповідання про Адама й Єву відноситься тільки до вас і мене, і ми, ви й я сьогодні – це ті перші й єдині на світі люди, задля яких був створений цілий цей світ?.. Ніч оберталась мітом. Усе, що було довкола нас, перетворювалось в химерну фантасмагорію почуттів» [49, с. 130–131]. Мотив утечі проходить крізь весь роман. Ростислав Михайлович постійно тікає зі зборів і нарад, уникає всього того, що здається йому нудним і нецікавим: «Промови тривали. Я позіхав. Росла купа попелу. Росла нудьга. Я відчував, що ще трохи й я не витримаю. І тоді я втік. Я втік ганебно, не звертаючи ні на кого уваги, хоч Арсен Петрович підвівся в своєму президіальному кріслі, хоч в залі пронеслося «Затримайте», хоч я зачепив стільця, з кимсь зіткнувся, когось одсунув по дорозі вбік, і промовець на якусь хвилину урвав свою промову й на мене з усіх сторін гукали» [49, с. 142]. Цей мотив утечі набуває у романі і більш широкого символічного значення: Ростислав Михайлович тікає від оточуючої дійсності у свій власний ілюзорний світ.

На відміну від гри-розваги, гра-захист має свої правила і передбачає певну модель поведінки: триматися осторонь, нічого не знати, не займати жодної позиції, адже правий сьогодні може виявитися неправим завтра. Гра-захист небезпечна. Ставкою в ній є саме життя. Тому найголовніше – вчасно «намацати ногою межу, де кінчається твердий ґрунт і починається провалля» [49, с. 38]. До такого типу гри персонаж вдається і під час обговорення долі Линникової церкви: «Я висловлююсь дуже обережно. Я не кажу ні «так», ні «ні». Я обминаю гострі кути, я уникаю темряви – й тіней. Я йду ясною стороною вулиці. <...> Я говорив красномовно й не сказав нічого» [49, с. 38]. Мета гри-захисту – врятувати себе будь-якими способами, «знищити іншого, щоб врятувати себе» [49, с. 38].

Егоїстичним і жорстоким, на перший погляд, здається поведіння Ростислава Михайловича з Арсеном Петровичем Витвицьким, директором музею. Проте тут вступає в силу гра-захист. Загроза, яка нависла над Витвицьким, автоматично передається героєві. Арсен Петрович шукає співчуття і підтримки: «Але мені закидають речезнавство. <...> Скажіть мені, чи це дуже серйозне обвинувачення, в речезнавстві?.. Чи це вже каюк?..» [49, с. 197]. Страх диктує певну модель поведінки, підказує роль, яку повинен зіграти Ростислав Михайлович, аби убезпечити себе: «Ви помиляєтесь, Арсене Петровичу, коли думаєте, що я міг би зробити щось. Повірте мені, але я не знаю, що таке речезнавство. До того ж, правду сказати, відверто кажучи, мене ніколи не цікавили справи, які безпосередньо не стосувалися до мене особисто» [49, с. 197].

Така позиція виправдана, бо Ростислав Михайлович грає, а гра не може бути егоїстична чи жорстока. Й. Гейзінга з цього приводу писав: «Гра не входить до антитези мудрості й глупоти, і так само далека вона й від пар істини та омани, добра і зла. Хоч вона й не матеріальна, духовна категорія, а не несе в собі ніякої моральної функції; такі цінності, як гріх і добродіє, не прикладаються до неї» [49, с. 13].

Окрім двох центральних постатей, які ніби віддзеркалюють одна одну, у романі зображений цілий ряд схематичних образів-масок. Кожен образ – це сукупність поглядів, властивих певному прошарку суспільства, це особливий стиль. Ю. Шерех, досліджуючи роман, підкреслював: «Тема епох і кінця епохи лягла в основу «Без ґрунту», мабуть, найдовершенішої, а водночас найпесимістичнішої повісті Домонтовича. <...> Домонтович окреслив неминучість трьох стилів, що мали бути і були зметені в більшовицькій революції: стиль української провінції, етнографічно-просвітянський і наївний, репрезентований Іваном Васильевичем Гулею, «двома дідами» Данилом Івановичем Криницьким і Петром Петровичем Півнем (в яких, мабуть, втілені риси Дм. Яворницького) і Арсеном Петровичем Витвицьким (в якому виразно виступають риси Миколи Філянського); стиль імперії, тонко окреслений у вставній історії Степана Линника (в якому помітні деякі риси Ніколая Реріха); і, нарешті, стиль утечі в особисте, в любов і музику, показаний в образі Ростислава Михайловича...» [208, с. 89]. Тобто письменник у певний ігровий спосіб моделює в своєму романі цілу країну, у зменшеному вигляді відтворює протистояння між різними стилями. Дискусія з приводу долі церкви, побудованої за архітектурним проектом Степана Линника, під час якої відбувається зіткнення різних поглядів, нагадує атмосферу кінця 20-х – початку 30-х років. Усі ці схематичні образи-типи відірвані від своєї епохи, не здатні зрозуміти час, у якому живуть. Відповідно ці персонажі, на відміну від Ростислава Михайловича, не вміють змінювати маски і пристосовуватися до обставин. Кожен із героїв культивує свій власний стиль. Саме ця зосередженість на формі, на зовнішніх ознаках і перетворює персонажів на схеми.

З деякою іронією змальований у творі Іван Васильович Гуля, виконувач обов'язків уповноваженого Комітету охорони пам'яток. Це людина, захоплена однією ідеєю – ідеєю вічності мистецтва: «Мистецтво недоторкане. Мистецтво Середньовіччя й Відродження, ікони й портрети з часів козацького барокко, Візантія й Голляндія були для нього етапами вічності. З'являються й

руйнуються держави, виникають і зникають народи, відбуваються в світі війни і революції, докорінно змінюється хід історії, але незмінно лишається черепок глини з мальованим орнаментом, уламок цегли від будівлі, шматок вапна з блідими слідами рожевої фарби, мініатюра на пергаменті, полотно картини. Усе зникає, лише твір мистецтва перебуває незмінним» [49, с. 19]. Його надмірна екзальтованість, наївна віра в свою справу, «гостра й бурхлива експансивність, з якою він реагував на все, що його торкалося безпосередньо й що його часто ніяк не торкалося й до нього не мало, властиво, ніякого відношення» [49, с. 18], – усі ці риси перегукуються з образами «нових конкістадорів», до яких В. Домонтович уже звертався в романі «Дівчина з ведмедиком», змальовуючи образ Семена Кузьменка. Це покоління романтиків-революціонерів, які непохитно вірять у свою ідею, в можливість побудови безхмарного майбутнього.

Створюючи образ Гулі, В. Домонтович використовує мотиви месіанства, пророцтва: «Гуля вірив: його місія як уповноваженого Комітету охорони пам'яток, саме й полягає в тому, щоб забезпечити збереженість мистецьких творів. Свою службову професію, номенклатуру своїх посад, розписку в відомості на одержання зарплати він розглядав як необхідні складові ланки свого високого покликання, месіаністичного свого призначення охоронити пам'ятки мистецтва од нищення» [49, с. 19]. Алюзії, пов'язані з ідеєю месіанства, залучають читача до культурного дискурсу 20-х років, у якому неодноразово використовувався образ пророка. Месіанські настрої та ідеї 20-х років знайшли своє відображення у п'єсах «Пророк» В. Винниченка, «Народний Малахій» М. Куліша, яскравою поетично-месіанською патетикою позначена творчість М. Хвильового. М. Куліш описав історію колишнього листоноші Малахія Стаканчика, який під впливом революційних змін захопився ідеєю створення ангелоподібної людини нової формації. Малахій Стаканчик проголошує себе месією і свято вірить у свої пророчі здібності. Цей новітній Дон Кіхот у сучасному світі зображений божевільним. Месіанство у М. Куліша – це, з одного боку, висміювання надмірної екзальтованості, з

іншого – розвінчування месіанської ролі послідовників більшовизму, які намагались директивами «реформувати» людину. Нездійсненне завдання змінити світ бере на себе Амар – персонаж драми В. Винниченка «Пророк». Він проголошує всесвітню еру великої любові – амар'янства: сліпі прозрівають, скептики падають навколішки, байдужі зм'якшуються серцем, і навіть пересичена суєтністю і розвагами нудьгуюча донька мільйонера вирішує змінити своє життя. Виступи пророка, що нагадують проповіді Христа, його помисли і слова цілком щирі: «Радійте, кажу вам, брати мої! Витріть сльози і хай радість заграє в очах і на вустах ваших. Не для сліз і зойків я прийшов, а для радості і щастя. Хай же радість буде з вами!» [28, с. 34] Але Амар не врахував, у яке суспільство він потрапив – воно поглинуте користолюбством і брехнею, а найбільшими заповідями життя є безсердечність і грошолубство. Відповідно трагедія Амара, як і трагедія Малахія Стаканчика, полягає у втраті зв'язків з оточуючим світом, у нездатності зрозуміти сучасність і в надмірній екзальтованості. Саме ці персонажі є контекстом образу Гулі з роману «Без ґрунту».

Зображуючи Гулю, В. Домонтович іронізує. Він підкреслює пророцьку несамоовитість, яка ніяк не могла вписатися в тогочасну дійсність: «Одна справа скромний уповноважений Комітету охорони пам'яток, зовсім інша – босоногий і бородатий Єремія або Єзекііль... Але чи є міра для духа?!... Духовна ревність доходила у Гулі найвищої міри. Вона досягала останньої межі звичайно людського, переступала через межу. Ця ревність доходила в ньому до самозаперечення, я ладен сказати: до заперечення загальновластивого людині. В пророків на вулиці кидали каміння. В Гулю, коли він ішов вулицею, ніхто камінням не кидав, та й жаден постовий міліціонер не допустив би цього» [49, с. 24]. Подібною іронією В. Домонтович, з одного боку, проводить паралель до божевільного Малахія Стаканчика, ідеї якого не вписуються у сучасний світ. З іншого боку, письменник прагне показати контраст між внутрішнім світом Гулі і сучасною дійсністю: персонаж настільки відірваний від реальності, наскільки ж відірвані часи Єремії від часів романної дії. Гуля не

здатен зрозуміти свій час. У втраті зв'язків із сучасністю і полягає трагізм цієї особистості, її загубленість і безґрунтянство.

Ґуля культивує свій власний стиль, пов'язаний з експресивним і драматичним показом самого себе: «Те, як він рухався й промовляв, кожен рух і кожне слово скидалися на патосний і урочистий обряд, на вихід короля-сонце, багатобарвну театральну виставу, уривок з давньогрецької трагедії в камерному виконанні. Картини, порцеляни, меблі правили за декорації. На їх фоні виступав Ґуля. Цей був у центрі. Усе інше було лише додатком, аксесуарами, які краще і виразніше дозволяли його бачити. Щоб лишатися до кінця самим собою, Ґулі бракувало хіба ще двох речей, котурнів і театральної трагічної маски» [49, с. 18].

З образом Ґулі пов'язана ще одна риса, яка стала прикметою цілої доби: категоричність, нетерпимість до протилежної точки зору, прагнення розділити світ на «своїх» і «чужих». Його погляд завжди однобічний, він мислить протилежностями: «Для нього не існувало відтінків, нюансів, переходових кольорів, посередніх ланок, що з'єднували б крайнощі. Він мислив протилежностями: ніч – день, п'ятьма – світло, добро і зло, біле й чорне, так або ні. <...> Він здібний був сприймати лише непохитні істини, величні, громіздкі, важкі, виляті з чавуну, висічені з граніту, істини- пам'ятники, істини- монументи, надгробки над істиною. <...> Людей він розподіляв на дві категорії: добрих янголів і лихих демонів» [49, с. 16–17]. Подібна затятість на одній думці була властива як для представників офіційної ідеології, так і для новітніх «конкістадорів». Такий світогляд став проблемою цілої епохи, оскільки природа людини неоднозначна і не може бути охарактеризована за певним шаблоном.

Однобічний погляд на світ характерний також для Станіслава Бирського, який репрезентує у романі напрям, що був оголошений «лівим закрутництвом»: «...бригади-комунки на виробництві, де заробіток кожного робітника ставав спільним здобутком, розподілюваним нарівно між усіма в бригаді; проекти будинків-комун в робітничому житлобудівництві, спільні дортуари-спальні,

<...> тези про відмирання родини» [49, с. 33]. На перший погляд, цей персонаж виголошує тези, визначені згори, не відступає від лінії партії. Він, як і Гуля, надміру екзальтований і впевнений у правильності обраного ним шляху: «Він не знав вагань. Він заздалегідь обвинувачував кожного, хто наважився б виступити проти будь-якої з висунених ним тез. Обвинувачував і тим самим знищував. <...> Він виголошував текст присуду, який ніколи й ніким не буде оскаржений. На чорній дошці крейдою він писав математичні формули, абсолютні в своїй завершеній точності» [49, с. 25]. Стиль, що характерний для цього персонажа, є ніби віддзеркаленням стилю партії: «Він стояв сухорлявий і вузький, тонкий, відточений, як лезо ножа гільйотини. <...> Він нічого не захищав, він обвинувачував. Він не промовляв, він деклямував. Здавалось, для нього не існувало сумніву. <...> Бездоганний проділ прямою смугою розірвав чорне, немов лисковане волосся. На ньому одягнений був синій піджак, пошитий з того дешевого синього краму, що йде на прозодяг робітників, але крайний у найдорожчого столичного кравця» [49, с. 25–26]. Проте Бирський також не здатен зрозуміти свого часу, який вимагав швидше не щирої відданості, а вміння пристосовуватися, грати і змінювати маски. Він проголошує зречення традиційних цінностей української людини, відмовляється від звичного й усталеного, але епоха, в яку він вірив, також його не приймає. Автор коротко говорить про подальшу долю цього персонажа: «Я зустрічав згодом Станислава Бирського ще пару разів у Харкові. Він промайнув передо мною якимось мимохідь в коридорі на якомусь з'їздові в Ленінграді. Востаннє я натрапив на його ім'я між прізвищами, що згадувалися у зв'язку з великим сенсаційним політичним процесом 1937-го – 1938-го рр. правотроцькістського бльоку. Після цього він перестав існувати» [49, с. 33].

Два почесних місцевих діячі – Данило Йванович Криницький і Петро Петрович Півень – належать до епох, що відходять у минуле. Криницький репрезентує стиль січового козацтва, модернізм для нього – це «індустріялізовані коробки», «індустріялізоване паскудство» [49, с. 34]. В. Домонтович підкреслює відірваність Данила Йвановича від сучасної епохи.

Для контрасту письменник навіть вводить у твір опис середовища, в якому б його слова звучали органічно: «Він не уявляє собі небезпеки подібних пасішницьких заяв. Забути, що він промовляє не на засіданні губерніяльної Науково-архівної комісії двадцять п'ять років тому в присутності високопреосвященнішого Агапіта, архієпископа Катеринославського й Таврійського, і не на Археологічному з'їзді під головуванням графині Уварової, а за соціалістичної революції, коли всі слова повинні бути в леті, розпечені й вогняні, підпорядковані суворій дисципліні соціальних зрушень» [49, с. 34]. Петро Петрович Півень представляє другий бік української провінційності. Його стиль – це стиль українського селянства. Він проголошує українську хату за джерело народної доброчинності: «Навіщо, кому здалося отое то як його Маркуз'є, Кармуз'є, Баркуз'є, коли в нас, українців, є отая гарна, чепурна хата, білою глиною мазана, соломою або комишем укрита, що, певно, існує споконвіку, ще від тої днини, коли Бог створив першу людину, першого українця з люлькою, чубом та широкими штанами на очкурі!» [49, с. 36]. Діди намагаються боронити уламки старого, приреченого світу – українську глиняну хату і пороги Дніпра. Вони не встигають відреагувати на всі вимоги пореволюційної доби, отже, автоматично опиняються за її межами.

До персонажів-репрезентантів минулих епох, які ніби витіснені із сучасності, належать і ті бабусі-жебракки, яких Ростислав Михайлович зустрічає на східцях Варязької церкви. Вони представляють той час, який бачив у власності зло і розглядав жебрацтво як подвиг і покликання. Ідея жебрацтва цікавить автора, перш за все, як певний стиль: «Справа зовсім не в «копійці», справа в тому, що ось є певна категорія колоцерковних людей, цех, орден, і вони тоді кажуть: «Будь милостивий!» Щоб підтримати поліцейний лад в місті, ми ставимо на розі кожної вулиці міцну, дужу уніформовану людину, поліциста, озброєного пістолем й гумовою палкою. Середньовіччя з тією ж метою ставило на розі якнайслабшу людину, каліку, старця, і поліцейний обов'язок її був нагадати кожному, що проходив повз неї, про потребу моральної досконалости» [49, с. 97]. За допомогою образів бабусь автор прагне

підкреслити зміну епох і відмінності між ними. У сучасному світі жебрацтво втратило свій символічний сенс. Якщо в попередні епохи моральна досконалість країни оцінювалася кількістю жебраків на вулиці, то час, що прийшов на зміну, поставив добробут країни в залежність від «кількості побудованих літаків, перевезених залізницею вантажів і видобутої нафти»: «Наш позитивістичний час зневажив жебрацтво. Він знецінив ідеал злидарства. Бути злидарем — бути нічим. Але ці старі жінки, що звертаються до мене з простягненими руками, нагадуючи про потребу бути милостивим, належать іншій добі. Вони репрезентують добу, яка бачила в власності зло і розглядала жебрацтво як жертвний подвиг і високе покликання» [49, с. 96–97]. Відповідно бабусі-жебрачки – це типові образи безгрунтарів, яким немає місця в сучасному світі. Вони репрезентують певний стиль життя, на який просто пройшла мода.

Таким чином, останній роман В. Домонтовича «Без ґрунту» ніби об'єднав у собі всі філософські пошуки письменника. У плані побудови твір відрізняється від попередніх романів, інтелектуальний підтекст не приховується, а, навпаки, розкривається на перших сторінках. Ключові філософські аспекти роману – це проблема технізації і механізації, питання стилю, мотив безгрунтянства. В. Домонтович стверджує, що прагнення людини «окультурити» природне начало в собі і довкола себе призводить до знебарвлення й омертвіння. Одночасно відбувається і духовна деградація людини, яка втратила зв'язки із власними коренями, з минулим і перетворила своє життя на бродяжництво. Емоційна атмосфера роману значною мірою нагадує екзистенціальне світовідчуття: мотиви страху, смерті, несталості, відчуття закинутості у світ і абсурдності буття.

Основним концептом ігрового простору є концепт маски. Звернення письменника до маски пояснюється тим, що маскування стало популярним явищем у 20-х–40-х рр. XX ст. як спосіб захистити себе і свій внутрішній світ. У романі зображений цілий ряд образів-масок, які репрезентують собою той чи інший стиль. Ключовою маскою є постать самотнього митця Степана Линника, своєрідного деміурга, творця, який проголошував культ руйнації.

Його образ тісно пов'язаний з модерністським світовідчуттям. Степан Линник являє собою ніцшеанську надлюдину, яка переоцінює традиційні цінності, власноруч проводить межі між добром і злом і прагне в ігровий спосіб перетворити світ.

Оповідач у романі – Ростислав Михайлович – являє собою своєрідне фарсове відображення образу Линника. Для нього характерна позиція трикстера: він повсякчас змінює маски, пристосовується до обставин і грає з оточуючими людьми, ніби Мефістофель. Ростислав Михайлович єдиний у романі розуміє вимоги часу і здатен вижити у несприятливих умовах. Тобто два центральних персонажі ніби віддзеркалюють один одного. Усі інші персонажі є схематичними масками, які уособлюють собою певний стиль, сукупність поглядів, властивих для певної епохи і певної суспільної групи.

Висновки до розділу 3

Дослідження засвідчило, що романи В. Петрова-Домонтовича мають виражений ігровий характер, що пояснюється впливом модерних тенденцій, культурно-історичним контекстом та позицією самого митця, яка була значною мірою ігровою. У кожному з романів можна виділити певну ігрову домінанту. Так, ігровий простір роману «Дівчина з ведмедиком» структурує пародійність, основою художньої організації роману «Доктор Серафікус» виступає лабіринт, для аналізу роману «Без ґрунту» ми використали метафору маски. У романах-біографіях «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша» письменник застосував монтаж як основу трансформації документального матеріалу в художній.

У романі «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтович звертається до пародії, в якій виявляється ігрове ставлення автора до зображуваних подій. Подвійна природа пародії дозволила письменнику приховати філософський підтекст, певним чином розділити читацьку аудиторію. На перший погляд роман нагадує звичайну історію кохання. І саме через елементи пародії на радянські романи виробничого типу, бульварні романи, алюзії на творчість В. Винниченка та М. Хвильового письменник відкриває для читача філософський підтекст. Структура «Доктора Серафікуса» нагадує лабіринт: твір будується як сукупність заплутаних ходів, якими автор приводить читача до філософського змісту твору. Такими «шляхами» є, наприклад, розуміння роману як розгорнутого анекдоту про дивакуватого вченого чи сприйняття твору як історії кохання. «Подорож» читача цими шляхами в результаті приводить його до основних філософських питань: чи здатна людина перемогти природу, чи завжди людина може жити виключно за законами розуму, чи можливо вдосконалити почуття? У творах «Аліна і Костомаров» та «Романи Куліша» В. Петров використав такі ігрові прийоми, як монтаж, редукція, перегруповання матеріалу. Документальні факти, які є основою белетризованих біографій, були відчутно переосмислені письменником і набули нового значення. Внутрішня полемічність, виявлена в підтексті, дозволила письменнику в завуальований

спосіб заявити про власну позицію у контексті тогочасних дискусій про майбутнє української літератури і культури. У романах письменник переосмислює традицію, пропонує аристократизм замість народництва, відводить основну роль приватному життю замість суспільного. Автор пропонує власний погляд на постаті М. Костомарова і П. Куліша. Роман «Без ґрунту» являє собою своєрідне узагальнення тих ідей і концепцій, які були висловлені на сторінках попередніх творів письменника. У романі автор звертається до проблеми ірраціональності людської особистості, питань краси і стилю, осмислює явища технізації і механізації. Кожен із персонажів роману виступає як маска-репрезентант певного стилю, властивого для тих чи інших суспільних груп.

Загалом автор постає як експериментатор, який шукає найбільш прийнятних способів вираження складних філософських смислів. З цією метою він ефективно використовує низку оригінальних ігрових прийомів, які дозволяють вдумливому читачеві не лише сприйняти певну інформацію, але й відчувти насолоду від захопливої інтелектуальної діяльності, що спонукає до співтворчості та пошуку.

ВИСНОВКИ

Вивчення ігрового чинника романістики В. Петрова-Домонтовича показало, що ігрові риси творчості митця значною мірою зумовлені культурно-історичним контекстом. З одного боку, проза письменника зазнала впливу естетики модернізму, який запропонував ігрове ставлення до світу. З іншого боку, ігрову складову романів значною мірою визначила соціокультурна ситуація на Україні у 20-х–40-х рр. XX ст.

Романістика В. Петрова-Домонтовича засвідчує зв'язок із модерністською європейською культурною традицією. Основні принципи модернізму є ігровими за своєю природою. Модерністи заперечили старі моделі світосприйняття, пов'язані з раціоналізмом, і проголосили ідею переоцінки цінностей. Така переоцінка передбачала певне ігрове ставлення до релігійних, моральних, філософських понять попередніх епох. Ф. Ніцше, який одним з перших задекларував прихід нового часу, проголосив умовність понять добра і зла. Його філософська теза про смерть Бога означала народження нової людини-творця. Замість безвольної «людини натовпу» мала з'явитися надлюдина, яка здатна скинути з себе увесь тягар попередніх епох і взяти на себе відповідальність за власне життя. Новий світогляд, згідно з концепцією Ф. Ніцше, є по суті ігровим: надлюдина є, з одного боку, деміургом, індивідуалістом, аристократом, а з іншого боку – дитиною, яка пізнає світ через гру і експеримент, яка дивиться на світ поглядом, відкритим для всього нового. Модерністська концепція творчості принципово відрізнялася від поглядів попередніх епох: якщо раніше творчість сприймалася як наслідування, то в модерному мистецтві автор не наслідує, а створює красу власноруч. Звідси походить модерністський естетизм, культ краси, ідея «мистецтва заради мистецтва», увага до форми мистецьких творів. Філософсько-естетичні засади модерністського художнього мислення виявлені в текстах В. Петрова-Домонтовича через образно реалізовані ідейно-естетичні

погляди письменника і функціонування модерністського типу авторської свідомості.

На формування В. Петрова-Домонтовича як особистості і митця впливала також суспільна і культурна атмосфера епохи 20-х – 40-х років. Творчі пошуки та інтелектуальні ігри письменника значною мірою пов'язані з його екзистенційною позицією. У романах «Дівчина з ведмедиком», «Романи Куліша», «Аліна й Костомаров» та «Доктор Серафікус», які були написані наприкінці 20-х років, знайшли відображення настрої та пошуки української інтелігенції, що належала до покоління «розстріляного відродження». Через художню творчість письменник у завуальований ігровий спосіб дає свої відповіді на актуальні тогочасні питання, полемізує з гаслами літературної дискусії 1925-го – 1928-го рр. та з ідеями М. Хвильового. Вимоги соціологічного підходу у літературі, який набув поширення наприкінці 20-х років, змушували В. Петрова-Домонтовича звертатися до таких ігрових прийомів, як шифр, маска, псевдонім, монтаж. У романі «Без ґрунту» відбилися настрої 40-х рр., які були наслідком масштабної гри-війни між системами. Емоційна атмосфера роману позначена співзвучними з філософією екзистенціалізму настроями зневіри, абсурдності буття, «закинутості» людини у світ. З'являється новий герой-маніпулятор, який прагне зберегти своє «я», приховуючи його під різноманітними масками. Такий герой є результатом пошуків самого письменника, який змушений був виступати під двома масками: «радянський розвідник» і «український націоналіст».

Романістика В. Петрова-Домонтовича характеризується складною структурою. Для всіх романів письменника властива певна змістова амбівалентність, вони мають не один смисловий рівень. Так, роман «Доктор Серафікус» будується як сукупність різних шляхів, якими письменник веде читача до змістового центру. Сам пошук у мистецтві модернізму іноді нагадує блукання заплутаними коридорами, що і дало нам підстави використати модель лабіринту для дослідження роману. В. Домонтович на сторінках твору ніби пропонує читачу зіграти у гру, спробувати відшукати вихід із

«коридорів», що приховані у тексті. Ці коридори ведуть до певного змістового центру, основного філософського питання роману: чи здатна людина посправжньому перемогти природу? Будуючи смислові лабіринти, В. Домонтович використовує прийом «подвійного кодування». Такий подвійний сенс мають вплетені у сюжетну канву твору анекдотичні історії про дивакуватого професора Комаху. Анекдот є, з одного боку, способом зацікавити читача, з іншого – підвести його до ідеї ірраціональності людини. Відповідно твір з анекдотичним сюжетом, який легко читається, обертається на серйозний роман, що містить у собі роздуми над важливими філософськими проблемами. Єдність між різними рівнями лабіринту забезпечується за допомогою такого елементу інтелектуальної гри, як парадокс. Парадоксальність центрального персонажа, з одного боку, викликає сміх і розважає читача, а з іншого – є свідченням того, що людина не завжди здатна підкоритися вимогам розуму. Подібну подвійну функцію виконують у романі і любовні перипетії. Історії кохання привертають увагу читача, роблять роман цікавим для сприйняття. Окрім того, саме через стосунки Комахи з жінками письменник осмислює сталість природних інстинктів людини і вказує неможливість їх удосконалити і механізувати. У творі письменник експериментує з коханням, спостерігає, що трапиться з почуттям, якщо прибрати з нього природні потяги. Експеримент є демонстрацією того, як почуття перетворюється на схему і втрачає всі ознаки живого.

У романі В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» основним ігровим прийомом виступає пародіювання. Пародія була суголосною пошуком письменника-модерніста, відкривала для нього нові обрії: пародіювання передбачає певне критичне ставлення до об'єкту зображення, гру з ним. Використання пародійних прийомів також актуальне у контексті культурних і суспільних тенденцій другої половини 20-х років ХХ ст. Через власну художню творчість письменник в ігровий спосіб давав відповіді на питання, які хвилювали тогочасну українську інтелігенцію. Для В. Домонтовича пародія – це, перш за все, ігровий прийом, спосіб зашифрувати власну

позицію. За допомогою елементів пародії автор встановлює необхідний для нього діалог з читачем. Письменник ніби ділить читацьку аудиторію, адже тільки той читач, що має певний рівень ерудиції, може розгадати пародійний код роману. Така гра з читачем була ще й проявом обережності автора, була орієнтована на тогочасну критику. Роман «Дівчина з ведмедиком», як і роман «Доктор Серафікус», має складну структуру: зовні він нагадує звичайну історію кохання з несподіваним фіналом. Філософський підтекст розкривається через пародію на радянські твори виробничого типу, бульварні еротично-кримінальні романи, а також пародії на творчість В. Винниченка та М. Хвильового. В образі робітника Семена Кузьменка В. Домонтович поєднує пародії одразу на два явища, які в 20-х роках були діаметрально протиставлені: з одного боку, він пародіює орієнтоване на більшовицьку доктрину радянське будівництво з наголосом на «матеріальній базі», економіці, інтересах пролетаріату, з іншого – іронічно ставиться до гасел письменників-романтиків, які висунули на передній план категорії культури і психології окремої особистості. Обидва явища для В. Домонтовича є об'єктом пародійного переосмислення. Він іронізує як з офіційного курсу партії, так і з того романтичного пориву, який пропонував М. Хвильовий. Історія кохання в романі виконує функцію «привабливої обгортки», за допомогою цікавого сюжету письменник прагне привернути увагу до філософської проблематики. Проте і в любовній лінії роману зашифровується підтекст, автор приховує пародію на авантюрно-бульварну літературу. Роман містить також кілька вставних епізодів, які не пов'язані з пародійним кодом твору, проте поглиблюють і доповнюють його філософську концепцію: історія про дивного поета Стефана Хоминського, вставний епізод про філолога Василя Гриба, фрагмент про Миколу Буцького.

Звернення В. Домонтовича до синтетичного жанру роману-біографії, з одного боку, було спробою дати відповідь на актуальні питання 20-х рр., з іншого – виразити власну позицію. Роман-біографія – це специфічний жанр, який відзначається внутрішньою полемічністю. В. Петров у творах створив

власну модель історичної дійсності, яка була відображенням його власної ідейно-естетичної позиції. Це було важливим у контексті модерністського переоцінювального дискурсу і полемік про шляхи розвитку української літератури, культури, нації. Жанр дав можливість письменнику самому вибирати факти, оцінювати персонажів, пояснювати події. Образи М. Костомарова і П. Куліша значною мірою відрізнялися від поширених у науковому середовищі поглядів. Створюючи персонажів, письменник спирався на власну концепцію особистості. Поява романів-біографій була актуальною з огляду на формалістичний дискурс 20-х рр. Твори позначені впливом формалістської теорії «літературного побуту» і концепції «життєтворчості». В. Петров перетворив відомих суспільних діячів на персонажів любовних романів. У тексті творів використані прийоми «очуднення», перегруповання, редукції, монтажу, які є ігровими у своїй суті. У побудові романів центральним ігровим прийомом виступає монтаж. Автор вишуває певну смислову домінанту, навколо якої монтуються факти.

Для дослідження ігрового простору роману «Без ґрунту» ми використали метафору маски. У творі автор значною мірою синтезує та узагальнює ті ідеї, до яких звертався у попередніх романах: проблема технізації і механізації, ірраціональність внутрішньої природи людини, питання стилю та краси. Роман «Без ґрунту» містить своєрідний підсумок пошуків покоління 20-х – 40-х років, виражений в ідеї безґрунтянства. Явище безґрунтянства – це своєрідне світовідчуття, близьке до основних категорій філософії екзистенціалізму відчуття абсурдності дійсності, несталості, невпевненості, страху смерті, перебування у стані постійного бродяжництва. З цим філософським наповненням твору тісно пов'язаний концепт маски. Обставини переслідувань, заборон, події війни змушували людину дотримуватися певних правил поведінки, маскування стало способом зберегти себе як духовно, так і фізично. Відповідно персонажі роману «Без ґрунту» – це ціла галерея різноманітних масок, кожна з яких передбачала свій стиль життєвої поведінки. Центральною маскою є постать художника і архітектора Степана Линника.

Його образ тісно пов'язаний з модерністською практикою. Відповідно центральними ознаками стилю його життя є дух руйнації, розрив із традиціями. У творчості митця це виявлялося як заперечення народницьких традицій пейзажного етнографізму. Стиль життя, світогляд, спосіб поводитися з людьми – в усьому Линник нагадує ніцшеанську надлюдину, деміурга, який відкидає минуле і пізнає нове через гру, експеримент. Образ Ростислава Михайловича – це ніби фарсове відображення образу Линника. Якщо постать Линника можна співвіднести з деміургом, то для Ростислава Михайловича характерна позиція трикстера. Він глибоко розуміє всі тенденції епохи і одягає на себе різні маски відповідно до вимог часу. Через гру він прагне зберегти себе і свій внутрішній світ. Інші персонажі згруповані навколо образу Ростислава Михайловича і виступають для нього у ролі іграшок. Вони не розуміють свій час, не вміють змінювати маски, завжди залишаються репрезентантами певного стилю і, відповідно, приречені на загибель разом із стилем, який представляють.

Таким чином, робота присвячена осмисленню ролі ігрового чинника у суспільно-політичному та культурному житті країни: модерний, суспільно-культурний та екзистенційний дискурси були тісно пов'язані з ігровими чинниками і провокували людину до ігрової поведінки. Проаналізовано формування та еволюцію поглядів В. Петрова-Домонтовича, його позицію як людини і митця, визначено основні ігрові принципи, які він втілював у своїй творчості. Романи В. Петрова-Домонтовича належать до зразків інтелектуальної прози і являють собою багатовимірні структури. Вони є цікавими також як своєрідна філософія письменника, як закодовані відповіді на основні питання доби. У роботі були проаналізовані ті ігрові прийоми, за допомогою яких автор вплітає філософський дискурс у художню канву твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Нова жінка у прозі В. Домонтовича / Віра Агеєва // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 25–36.
2. Агеєва В. Поетика парадокса : Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2006. – 432 с.
3. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4. / Аристотель. – М. : Мысль, 1975. – 832 с.
4. Багалій Д. Український мандрівний філософ Г. С. Сковорода / Д. Багалій. – Х. : ДВУ, 1926. – 397 с.
5. Багряний І. Антон-Біда — Герой Труда : Відповідь людоловам / Іван Багряний. – [Мюнхен]: Україна, 1956. – 269 с.
6. Багряний І. Людина біжить над прірвою / Іван Багряний. – К. : Укр. письменник, 1992. – 320 с.
7. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
8. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
9. Бахтин М. Эпос и роман : О методологии исследования романа [Электронный ресурс] / М. Бахтин. – Режим доступа : <http://mmbakhtin.narod.ru/eposrom.html>.
10. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 424 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
11. Башкирцева Ю. Игровые начала культуры : социально-философский аспект : дис. канд. философ. наук. / Ю. С. Башкирцева. – Калининград, 2004. – 163 с.

12. Белімова Т. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор серафікус» та «Без ґрунту») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук. : спец. 10. 01. 01 / Белімова Тетяна Валеріївна. – К., 2005. – 20 с.
13. Белімова Т. Інтертекстуальний опис структурних особливостей текстів філософсько-інтелектуальних романів В. Домонтовича / Тетяна Белімова // Наука і сучасність : зб. наук. пр. Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. – К. : Логос, 2004. – Т. 44. – С. 157–170.
14. Белімова Т. Література українського модернізму: «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича / Тетяна Белімова // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 7. – С. 12–16.
15. Беляев А. Искусство и игра / А. А. Беляев // Эстетика : Словарь. – М. : Политиздат, 1989. – С. 122–123.
16. Бенькович М. Из истории русского философского романа / М. А. Бенькович. – Кишинев : Штиинца, 1991. – 108 с.
17. Бергсон А. Восприятие изменчивости / Анри Бергсон : [пер. с фр. В. А. Флеровой]. – СПб. : Изд. М. И. Семенова, 1913. – 48 с.
18. Бергсон А. Время и свобода воли (с прилож. ст. «Введение в метафизику») / Анри Бергсон : [пер. С. И. Гессена]. – М. : Изд. Журн. «Рус. мысль», 1920. – 247 с.
19. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
20. Бикульчюс В. Поэтика философского романа : [учеб. пособие] / В. Бикульчюс. – Вильнюс : Издательско-редакционный совет Министерства народного образования Литовской ССР, 1988. – 71 с.
21. Білокінь С. Довкола таємниці [Електронний ресурс] / Сергій Білокінь. – Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/petrow/peredmova.html>.
22. Большой энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vedu.ru/bigencdic/37052/>.

23. Бочаров А. Бесконечность поиска / А. Бочаров. – М. : Сов. писатель, 1982. – 423 с.
24. Боярчук О. «Неокласична» проза Віктора Домонтовича як різновид модернізму [Електронний ресурс] / Оксана Боярчук. – Режим доступу : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=philology&id=2121.
25. Васишин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) / Ігор Васишин // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70–75.
26. Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины : учеб. пос. / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк. ; ИЦ «Академия», 1999. – 556 с.
27. Введение в литературоведение : учеб. пос. для филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов / под. ред. Г. Н. Пospelова. – М. : Высш. шк., 1976. – 420 с.
28. Винниченко В. Пророк та невидані оповідання / Володимир Винниченко ; [ред. ком. Г. Костюк, В. Міяковський]. – Нью-Йорк : Вид. Канад. ін.-ту укр. студій і коміс. УВАН у США для вивч. і охор. спадщ. В. Винниченка, 1960. – 84 с.
29. Винниченко В. Спостереження непрофесіонала : Марксизм і мистецтво / В. Винниченко // Дзвін. – 1913. – № 12. – С. 475–477.
30. Винниченко В. Твори : в 28 т. Т. 13. / В. Винниченко. – К. : Рух, 1930. – 203 с.
31. Винокур Г. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. Винокур. – М. : Русские словари, 1977. – С. 18.
32. Гадзінський В. Ще кілька слів до питання «форми і змісту» / В. Гадзінський // Червоний шлях. – 1923. – № 4-5. – С. 174–179.
33. Ганошенко Ю. Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 01. 01. / Ю. А. Ганошенко. – Х., 2006. – 20 с.

34. Гераклит. Фрагменти / Гераклитъ Ефесскій. – М. : Книгоиздательство «Мусагет», 1910. – 88 с.
35. Гессе Г. Игра в бисер / Герман Гессе. – М. : Правда, 1992. – 496 с.
36. Гетьманець М. Ф. Сучасний словник літературознавства і журналістики / М. Ф. Гетьманець, І. Л. Михайлин. – Х. : Прапор, 2009. – 384 с.
37. Гірняк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01 / Гірняк Мар'яна Олегівна. – К., 2006. – 20 с.
38. Гірняк М. Слово і мовчання : самоусвідомлення через іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонтовича) / М. Гірняк. – Слово і час. – 2004. – № 7. – С. 28–36.
39. Голубєва З. Двадцяті роки ХХ століття. Зошит перший : літературне життя доби як об'єкт наукових досліджень / З. С. Голубєва. – Х. : РА-Каравела, 2000. – 120 с.
40. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років / Голубєва З. С. – Х. : Вид-во Харк. ун-ту, 1967. – 216 с.
41. Горбик Р. Знімання масок, або Лист у вічність / Роман Горбик // Вітчизна. – 2001. – № 11–12. – С. 136–143.
42. Гординський Я. Літературна критика підсоветської України / Ярослав Гординський. – Львів-К. : (Б. в), 1939. – 135 с.
43. Гордієвський М. Теоретична філософія Сковороди : Пам'яті Г. С. Сковороди (1722-1922) / М. Гордієвський. – Одеса, 1923. – 78 с.
44. Гросс К. Душевная жизнь ребенка / К. Гросс. – К. : Киевское Фребелевское общество, 1916. – 242 с.
45. Гундорова Т. Проявлення Слова : Дискусія раннього українського модернізму : Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
46. Державін В. Сучасна українська історична белетристика / В. Державін // Критика. – 1929. – № 12. – С. 48–51.

47. Деррида Ж. Еллипс / Ж. Деррида // Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. – СПб. : Академический проект, 2000. – С. 369–374.
48. Дзюба І. Микола Хвильовий : азіатський ренесанс і психологічна Європа / І. Дзюба // Дзеркало тижня. – 2005. – № 40 (568). – С. 13–19.
49. Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович. – Регенсбург, 1948. – 217 с.
50. Домонтович В. Болотяна Лукроза [Електронний ресурс] / Віктор Петров (Домонтович). – Режим доступу: <http://www.aej.org.ua/History/1442.html>.
51. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком / В. Домонтович. – К. : Сяйво, 1928. – 200 с.
52. Домонтович В. Доктор Серафікус / В. Домонтович. – Мюнхен : Українська трибуна, 1947. – 176 с.
53. Домонтович В. Романи Куліша / В. Домонтович // Домонтович В. Вибрані твори / В. Домонтович. – К. : Книга, 2008. – С. 217–382.
54. Дорошенко В. Українство в Росії : Новіші часи / В. Дорошенко. – Відень : Союз визволення України, 1917. – 115 с.
55. Дорошкевич О. Куліш і Милорадовичівна / О. Дорошкевич. – К. : Слово, 1927. – 120 с.
56. Елисеєв І. А. Словарь литературоведческих терминов / І. А. Елисеєв, Л. Г. Полякова. – Ростов н/Д : Фенікс, 2002. – 320 с.
57. Ерн В. Г. С. Сковорода. Жизнь и учение / В. Ерн. – М. : Т-во Тип. А. Мамонтова, 1912. – 342 с.
58. Єфремов С. Без синтезу : До життєвої драми Куліша / С. Єфремов // Записки історико-філологічного відділу УАН. – 1924. – Кн. IV. – С. 58–79.
59. Житецький П. Григорій Савич Сковорода та його філософський світогляд. Осібність його в сучасних йому течіях громадського життя та його літературний стиль / П. Житецький // Житецький П. «Енеїда»

- Котляревського в зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст. / П. Житецький. – К. : Друк. Барвінського, 1919. – С. 28–41.
60. Загоруйко Ю. Митець незвичайної долі : Віктор Петров-Домонтович / Ю. А. Загоруйко // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 25–33.
61. Зеленогорський Ф. Философия Григория Сковороды, украинского философа XVIII ст. / Ф. Зеленогорский // Вопросы философии и психологии. – 1894. – Кн. 23 (3). – С. 197–234; Кн. 24 (4). – С. 281–315.
62. Зеров М. Твори : в 2 т. Т. 1 / Микола Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – 843 с.
63. Зеров М. Поетична діяльність Куліша / М. Зеров // Куліш П. Поезія / Пантелеймон Куліш. – К. : Книгоспілка, 1929. – С. V-LXIV.
64. Зотов С. Игровое начало и его особенности в романе М. Ю. Лермонтова [Электронный ресурс] / Зотов Сергей Николаевич. – Режим доступа : <http://czotov.ru/content.php?id=31274>.
65. Иванов В. Маска как элемент культуры [Электронный ресурс] / В. Иванов. – Режим доступа : http://www.ec-dejavu.net/m-2/Mask_Ivanov.html.
66. Кавелин В. Тайны лабиринтов [Электронный ресурс] / В. Кавелин. – Режим доступа : <http://www.spiriturs.com/publ/107-1-0-367>.
67. Каган М. Анекдот как феномен культуры / Каган М. С. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – 148 с.
68. Каганович Л. Промова на політбюро ЦК КП(б)У 20. IX. 1926 р. [Електронний ресурс] / Л. Каганович. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=4319>.
69. Камю А. Миф о Сизифе ; Бунтарь / Альбер Камю. – Мн. : ООО «Попурри», 2000. – 544 с.
70. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Искусство, 1994. – 367 с.

71. Керн Г. Лабиринт : основне принципы, гипотезы, интерпретации / Г. Керн // Керн Г. Лабиринты мира / Керн Г. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – С. 7–33.
72. Клен Ю. Спогади про неоклясиків / Юрій Клен. – Мюнхен : Українська видавнича спілка, 1947. – 48 с.
73. Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925–1928 рр. / Ю. Ковалів – К. : Т-во «Знання» УРСР. – 48 с.
74. Ковалівський А. Розвиток етичних поглядів Г. Сковороди в зв'язку з його життям / А. Ковалівський // Науковий збірник Харківської науково-дослідчої кафедри Історії України : Пам'яті акад. М. Сумцова. – Х. : Рух, 1924. – С. 69–98.
75. Кодацький М. Віктор Петров. Аліна і Костомаров / М. Кодацький // Червоний шлях. – 1930. – № 3. – С. 229–232.
76. Корибут Ю. Доктор Серафікус : Бедекер до роману / Ю. Корибут // Домонтович В. Доктор Серафікус / В. Домонтович. – Мюнхен : Українська трибуна, 1947. – С. 159–172.
77. Коряк В. Боротьба за Шевченка / В. Коряк. – Харків : ДВУ, 1925. – 115 с.
78. Коряк В. Форма і зміст / В. Коряк // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2 (4). – С. 40–47.
79. Косиков Г. Ролан Барт – семиолог, літературовед / Косиков Г. К. // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 3–45.
80. Костомарова А. Костомаров Николай Иванович / А. Костомарова // Вестник Европы. – 1910. – № 6. – С. 195–209.
81. Костомарова А. Костомаров Николай Иванович / А. Костомарова // Вестник Европы. – 1910. – № 7. – С. 43–66.
82. Костомарова А. Костомаров Николай Иванович / А. Костомарова // Вестник Европы. – 1910. – № 8. – С. 45–75.

83. Костомарова А. Костомаров Николай Иванович / А. Костомарова // Вестник Европы. – 1910. – № 9. – С. 94–125.
84. Кузьменко В. Словник літературознавчих термінів: [Навч. посібник з літературознавства] / Кузьменко Володимир Іванович. – К. : Український письменник, 1997. – 230 с.
85. Культура и культурология : Словарь / коллект. автор Кравченко Альберт Иванович. – Екатеринбург : Деловая книга ; СПб. : Академ. проект, 2003. – 928 с.
86. Куриленко І. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 01. 01 / І. А. Куриленко. – Х., 2007. – 19 с.
87. Куриленко І. Роль дитячої гри як бінарної опозиції реальності в художній структурі роману «Доктор Серафікус» В. Домонтовича [Електронний ресурс] / І. Куриленко. – Режим доступу : <http://kiev.convdocs.org/docs/242/index-435969.html>.
88. Куриленко І. Роман В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» : апробація теорії «неправдоподібних істин» [Електронний ресурс] / І. Куриленко. – Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article/1205.html>.
89. Лавріненко Ю. Про ґрунт одного безґрунтя / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Зруб і парости : Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. – Мюнхен : Сучасність, 1971. – С. 135–141.
90. Лебедев С. Философия науки : словарь основных терминов / С. А. Лебедев. – М. : Академ. проект, 2004. – 320 с.
91. Левандовский А. Об Артуриане, рыцарях Круглого стола и просто рыцарях [Електронний ресурс] / А. П. Левандовский. – Режим доступа : http://www.countries.ru/library/middle_ages/pasturo/uvod.htm.
92. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів / Лесин В. М., Пулинець О. С. – К. : Радянська школа, 1971. – 286 с.
93. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под. ред. А. Н. Николюкина. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.

94. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
95. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.
96. Літературознавчий словник-довідник : 2-е вид., доп., випр. / кол. авт. : Гром'як Роман Теодорович, Ковалів Юрій Іванович, Теремко Василь Іванович. – К. : Академія, 2006. – 752 с.
97. Лосев А. История античной эстетики : Высокая классика [Электронный ресурс] / Лосев А. Ф. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Losev3_HistEst/_Index.php.
98. Лосев А. Мифология греков и римлян / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1996. – 975 с.
99. Лотман Ю. Игра / Ю. М. Лотман // Большая Советская Энциклопедия : в 30 т. Т. 10. – М. : Советская Энциклопедия, 1972. – С. 79–81.
100. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917–1934 / Юрій Луцький. – К. : Гелікон, 2000. – 242 с.
101. Майфет Г. Віктор Домонтович. Дівчина з ведмедиком / Г. Майфет // Червоний шлях. – 1929. – № 7. – С. 239–241.
102. Манн Ю. Жанр больших возможностей / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 1959. – № 9. – С. 41–59.
103. Мариненко Н. Интеллектуальна проза В. Петрова : жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук. : спец. 10. 01. 01 / Мариненко Наталя Володимирівна. – Х., 2005. – 19 с.
104. Матасова Ю. Архетип у романістиці Ф.С. Фіцджеральда та В. Домонтовича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук. : спец. 10. 01. 05 / Матасова Ю. Р. – К., 2005. – 20 с.
105. Медведєва О. Повість-трактат В. Домонтовича «Доктор Серафікус» / Олеся Медведєва // Січеслав. – 2007. – № 4 (14). – С. 139–142.
106. Меженко Ю. На шляхах до нової теорії / Ю. Меженко // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 199–210.

107. Могилянський М. Ні міста, ні села... (З приводу роману В. Підмогильного «Місто») / М. Могилянський // Червоний шлях. – 1929. – № 5–6. – С. 273–275.
108. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посібник для студ. вузів. – Ч. 1 : Українська література / М. В. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – 154 с.
109. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття : навч. посібник для студ. вузів. – Ч. 2 : Зарубіжна література / М. В. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – 181 с.
110. Моклиця М. Модернізм як структура : філософія, психологія, поетика / М. Моклиця. – Луцьк : Ред.-вид. від. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 1998. – 295 с.
111. Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) / А. Морозов // Русская литература. – 1960. – № 1. – С. 48–77.
112. Морозов А. Русская стихотворная пародия / А. А. Морозов // Русская стихотворная пародия XVIII – начало ХХ в. – Л. : Сов. писатель, 1960. – С. 1–88.
113. Непокупний А. Віктор Платонович Петров та його псевдонім В. Домонтович / А. Непокупний // Домонтович В. Без ґрунту : Повісті / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – 520 с.
114. Ницше Ф. Весёлая наука / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Фридрих Ницше – М. : Мысль, 1990. – С. 707–708.
115. Ніцше Ф. По ту сторону добра и зла [Электронный ресурс] / Фридрих Ницше. – Режим доступа : http://liebegermany.com/books/philosophy/index.shtml?13_8.
116. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки : Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Фридрих Ницше – М. : Мысль, 1990. – С. 57–157.
117. Ницше Ф. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 1. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1996. – 829 с.

118. Ницше Ф. Собрание сочинений : в 2 т. Т. 2. / Фридрих Ницше. – М. : Мысль, 1996. – 829 с.
119. Ницше Ф. Так говорил Заратустра : Книга для всех и ни для кого / Фридрих Ницше. – М. : Интербук, 1990. – 301 с.
120. Новая философская энциклопедия : В 4 т. Т. 3 : Н–С / коллект. автор : Степин Вячеслав Семенович. – М. : Мысль, 2001. – 694 с.
121. Новейший философский словарь : 3-е изд., испр. / гл. ред. А. А. Грицанов. – Мн. : Кн. Дом, 2003. – 1280 с.
122. Новиков В. Книга о пародии / Вл. Новиков. – М. : Советский писатель, 1989. – 544 с.
123. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 704 с.
124. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.
125. Павличко С. Лабіринти мислення / С. Д. Павличко. – К. : Наук. Думка, 1993. – 185 с.
126. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 368 с.
127. Пелех П. Теорія праці Сковороди і псевдосковородинівська теорія «нероблення» Петрова / П. Пелех // Життя й революція. – 1926. – № 8. – С. 55–63.
128. Петренко П. Марксівська метода в літературознавстві / П. Петренко. – Харків, 1928. – 135 с.
129. Петрик А. Екзистенційний світ у романах Віктора Домонтовича / Алла Петрик // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. : Літературознавство. – 2008. – Вип. 24. – С. 111–121.
130. Петров В. Аліна і Костомаров / В. Петров – Х. : Рух, 1929. – 192 с.
131. Петров В. Вступні уваги / Петров В. // Петров В. Романи Куліша / В. Петров. – К. : Рух, 1930. – С. 5–18.
132. Петров В. Діячі української культури (1920–1940) – жертви більшовицького терору. – К. : Воскресіння, 1992. – 80 с.

133. Петров В. До дискусії про Сковороду / В. Петров // Життя й революція. – 1926. – № 8. – С. 63–67.
134. Петров В. До питання про О. О. Потебню і Г. Лотце / В. Петров // Записки історично-філологічного відділу УАН. – 1926. – Кн. IX. – С. 367–369.
135. Петров В. До характеристики філософського світогляду Сковороди (Вчення Сковороди про матерію) / В. Петров // Записки історично-філологічного відділу УАН. – 1927. – Кн. XIII–XVI. – С. 30–43.
136. Петров В. Драматична поема Лесі Українки «Кассандра» / Віктор Петров // Рідне слово. – Мюнхен–Карльсфельд. – 1946. – Ч. 3–4. – С. 69–76.
137. Петров В. Естетична доктрина Шевченка : До поставлення проблеми / В. Петров // Арка. – 1948. – № 3–4 (9–10). – С. 38–40.
138. Петров В. Етнографічне оповідання П. Куліша / В. Петров // Куліш П. Твори / П. Куліш. – Х.-К. : ДВУ, 1930. – С. 121–132.
139. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // МУР. – Мюнхен – Карльсфельд. – 1946. – Зб. 2. – С. 7–18.
140. Петров В. Куліш і Глібова / В. Петров // Життя й революція. – 1930. – № 4. – С. 48–72.
141. Петров В. Куліш і Квітка / В. Петров // Квітка-Основ'яненко : Збірник на 150-річчя народження. – Х., 1929. – С. 94–106.
142. Петров В. Куліш і Шевченко : До історії їх взаємовідносин в 1843–1844 роках / Віктор Петров // Шевченко та його доба. – Зб. 1. – К. : ДВУ, 1925. – С. 57–79.
143. Петров В. Куліш-хуторянин / Віктор Петров // Записки історично-філологічного відділу УАН. – 1926. – Кн. IX. – С. 156–184.
144. Петров В. «Лісова пісня» / В. Петров // Леся Українка. Твори: у 12 т. Т. 8. – К. : Книгоспілка, 1929. – С. 157–177.
145. Петров В. Мовчуще божество // Авангард : Альманах пролетарських митців нової генерації. – 1930. – № а (січень). – С. 25–34.

146. Петров В. М. Ф. Сумцов як історик етнографії / В. Петров // Записки історично-філологічного відділу УАН. – 1926. – Кн. VII–VIII. – С. 7–15.
147. Петров В. Особа Сковороди / Віктор Петров // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 1–2. – С. 191–211; № 3–4. – С. 168–169; № 5–6. – С. 183–234.
148. Петров В. Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість / В. Петров // Збірник історично-філологічного відділу УАН. – № 88. – К., 1929. – Т. 1. – 572 с.
149. Петров В. Петербурзькі повісті М. Гоголя / В. Петров // Гоголь М. Собрание починений : в 14 т. Т. 4. – Х. – К., 1932. – С. I–LX.
150. Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945) / В. Петров // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. – Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 14–24.
151. Петров В. Рец. На кн. : Навроцький Б. Мова та поезія. Нарис з теорії поезії / В. Петров // Записки історично-філологічного відділу УАН. – 1927. – Кн. XII. – С. 328–334.
152. Петров В. Розвідки у 3-х томах / під ред. В. Брюховецького. — К. : Темпора, 2013.
153. Петров В. Роман Костомарова / Віктор Петров // Життя й революція. – 1929. – № 2. – С. 36–73; № 3. – С. 4–39.
154. Петров В. Спогади з молодих літ / В. Петров // Куліш П. Твори: у 6 т. Т. 6. / Пантелеймон Куліш. – Х. – К. : ДВОУ Література і мистецтво, 1931. – С. 235–281.
155. Петров В. Теорія «нероблення» Гр.Сковороди / В. Петров // Життя й революція. – 1926. – № 4. – С. 49–55.
156. Петро В. «Чернігівка» як історична повість / В. Петров // Костомаров М. Чернігівка / М. Костомаров. – К. : Книгоспілка, 1929. – С. 1–14.
157. Питання економічно-соціальної формули в історії літератури // Червоний шлях. – 1923. – № 3. – С. 195–215.

158. Платон. Законы [Электронный ресурс] / Платон. – Режим доступа : http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/zakony.txt_with-big-pictures.html.
159. Платформа ідеологічна й художня спілки селянських письменників «Плуг» // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 214.
160. Плеханов Г. Письма без адреса / Г. В. Плеханов. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1956. – 247 с.
161. Полонська-Василенко Н. Київ часів М.Зерова та П. Филиповича / Наталія Полонська-Василенко // Хроніка – 2000. – К., 1993. – Вип. 1–2. – С. 117–135.
162. Поляков М. Русский театр в кривом зеркале пародии / М. Поляков // Русская театральная пародия XIX – начала XX в. – М. : Искусство, 1976. – 831 с.
163. Портнов А. Загадки Виктора Петрова-Домонтовича [Электронный ресурс] / А. Портнов – Режим доступа: <http://www.exp21.com.ua/rus/visitors/67-17.htm>.
164. Рибалко Ю. Психоаналітичні паралелі в творчості В. Підмогильного та В. Домонтовича (на прикладі «Повісті без назви» і «Доктора Серафікуса») / Юлія Рибалко // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 60–68.
165. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник статей / коллект. авт. : Егоров Б. Ф. – Л. : Наука, 1974. – 299 с.
166. Ритм, пространство, время в художественном произведении : тематический сборник научных трудов / коллект. авт. : Адибаев Х. А. – Алма-Ата : Изд. Казах. пед. ин-та, 1984. – 133 с.
167. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / Руднев Вадим Петрович. – М. : АГРАФ, 2001. – 599 с.
168. Савченко Я. Доба і письменник / Я. Савченко. – Харків-Київ. : Критика, 1930. – 206 с.
169. Самчук У. Планета Ді-Пі : Нотатки й листи / Улас Самчук. – Вінніпег: Товариство «Волинь», 1979. – 355 с.

170. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Электронный ресурс] / Ж.-П. Сартр. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/sartr01/>.
171. Семенко М. Поезії / М. Семенко. – К. : Радянський письменник, 1985. – 311 с.
172. Сероштан С. І. Топологія маски: філософсько-антропологічний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук. : спец. 09. 00. 04. [Электронный ресурс] / Сероштан Світлана Іванівна – Режим доступа : http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/93465.htm.
173. Современный философский словарь. – 3-е изд., испр. и доп. / под общ. ред. В. Е. Кемерова. – М. : Академ. Проект, 2004. – 864 с.
174. Софронова Л. Маска как прием затрудненной идентификации [Электронный ресурс] / Л. Софронова. – Режим доступа: <http://www.ec-dejavu.net/m-2/Mask-2.html>.
175. Сталин и Каганович. Переписка. 1931–1936 гг. / Сост. О. В. Хлевнюк, Р. У. Дэвис, Л. П. Кошелева, Э. А. Рис, Л. А. Роговая. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. – 798 с.
176. Сталин И. Сочинения : в 5 т. Т. 5. / И. Сталин. – М. : ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1947. – С. 488.
177. Сталин И. Шифровка Косиору и Чубарю о суде над «контрреволюционерами» [Электронный ресурс] / И. Сталин. – Режим доступа : <http://www.alexanderyakovlev.org/fond/issues-doc/1014571>.
178. Старинкевич Є. Домонтович Віктор. Дівчина з ведмедиком (рецензія) / Є. Старинкевич // Красное слово. – 1929. – № 4. – С.105–107.
179. Сумцов М. Сковорода і Ерн / М. Сумцов // ЛНВ. – 1918. – Т. 69. – Кн. I. – С. 41–49.
180. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь : К теории пародии / Ю. Н. Тынянов. – Петроград : Опояз, 1921. – 48 с.
181. Тынянов Ю. О пародии / Ю. Тынянов // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – С. 284–310.

182. Уайльд О. Избранные произведения : в 2 т. Т. 2 / О. Уайльд – М. : Республика, 1993. – 543 с.
183. Филипович П. До студіювання Шевченка та його доби / П. Филипович // Шевченко та його доба. – Зб. 1. – К. : ДВУ, 1925. – С. 7–37.
184. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. – К. : Абрис, 2002. – 744 с.
185. Философский словарь : 7-е изд., перераб. и доп. / под ред. И. Т. Фролова. – М. Республика, 2001. – 719 с.
186. Фрейд З. Я и Оно / Зигмунд Фрейд. – М. : ЭКСМО-Пресс ; Х. : Фолио, 1999. – 1040 с.
187. Фром Э. Искусство любви / Эрих Фромм. – Мн. : Полифакт, 1990. – 80 с.
188. Хазагеров Г. Основы теории литературы : учебник / Г. Г. Хазагеров, Н. Б. Лобанов. – Ростов н/Д. : Феникс, 2009. – 310 с.
189. Хализев В. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
190. Ханзен-Леве О. Русский формализм / Оге А. Ханзен-Леве. – М. : Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
191. Хвильовий М. Апологети писаризму / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Україна чи Малоросія : Памфлети / Микола Хвильовий. – К. : Смолоскип, 1993. – С. 155–217.
192. Хвильовий М. Вальдшнепи / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий. – К. : Грамота, 2008. – С. 389–441.
193. Хвильовий М. Вступна новела / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий. – К. : Грамота, 2008. – С. 27–30.
194. Хвильовий М. Заява групи комуністів членів ВАПЛІТЕ / [Електронний ресурс] / Микола Хвильовий. – Режим доступу : http://www.ukrlit.org/Khvyliovyi_Mykola/Zaiava_hrupy_komunistiv_chleniv_VAPLITE/.

195. Хвильовий М. Камо грядеши / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Україна чи Малоросія : Памфлети / Микола Хвильовий. – К. : Смолоскип, 1993. – С. 27–81.
196. Хвильовий М. Наш універсал [Електронний ресурс] / Микола Хвильовий. – Режим доступу : http://www.ukrlit.org/Khvyliovyi_Mykola/Nash_universal/.
197. Хвильовий М. Санаторійна зона / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Вибрані твори / Микола Хвильовий. – К. : Грамота, 2008. – С. 218–309.
198. Хвильовий М. Україна чи Малоросія / Микола Хвильовий // Хвильовий М. Україна чи Малоросія : Памфлети / Микола Хвильовий. – К. : Смолоскип, 1993. – С. 219–266.
199. Хвиля А. Від ухилю у прірву (про «Вальдшнепи» Хвильового) [Електронний ресурс] / А. Хвиля. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=4322>.
200. Хейзинга Й. Homo Ludens [Електронний ресурс] / Йохан Хейзинга. – Режим доступу : <http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt>.
201. Циганенко Ю. Буржуазні прояви і тенденції в українській повоєнній літературі / Ю. Циганенко // Літературний архів. – 1931. – кн. III. – С. 16–20.
202. Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича / О. Черненко // Сучасність. – 1994. – № 5. – С. 107–112.
203. Шаповал Ю. Театральна історія [Електронний ресурс] / Ю. Шаповал. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/teatralna_istoriya_75_rokiv_tomu,_1930-go,_vidbuvsya_sudoviy_protse_u_spravi_spilki_vizvolennya_ukr.html.
204. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив / Юрій Шерех // Шерех Ю. Поза книжками із книжок / Юрій Шерех. – К. : Час, 1998. – С. 115–124.
205. Шерех Ю. Наша сучасність – наше мистецтво / Юрій Шерех // Шерех Ю. Думки проти течії / Ю. Шерех. – Б. м. : Видавництво «Україна», 1948. – С. 61–78.

206. Шерех Ю. Не для дітей : Літературно-критичні статті та есеї / Юрій Шерех. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 415 с.
207. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 / Ю. Шерех // Шерех Ю. Не для дітей / Юрій Шерех. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 414 с.
208. Шерех Ю. Шостий у гроні : В. Домонтович в історії української прози / Юрій Шерех // Шерех Ю. Поза книжками і з книжок / Юрій Шерех. – К. : Час, 1998. – С. 77–114.
209. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Фридрих Шиллер // Шиллер Ф. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6 / Фридрих Шиллер. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – С. 251–358.
210. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.
211. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М. – Л. : Круг, 1925. – 190 с.
212. Шпет Г. Очерк развития русской философии / Г. Г. Шпет. – Петербург. : Колос, 1922. – 348 с.
213. Щурат В. Філософічна основа творчості Куліша (в 25-ліття смерті письменника) / В. Щурат. – Львів : Накладом автора, 1922. – 132 с.
214. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» [Электронный ресурс] / Б. Эйхенбаум – Режим доступа : http://www.opojaz.ru/method/method_intro.html.
215. Эйхенбаум Б. Литературный быт / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О литературе / Б. Эйхенбаум – М. : Сов. писатель, 1987. – С. 430.
216. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Эко У. Имя розы / У. Эко – М. : Книжная палата, 1989. – С. 427–467.
217. Эльконин Д. Психология игры / Эльконин Д. Б. – М. : Владос, 1999. – 360 с.

218. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (ЭСБЕ) : в 86 т. Т. 31 – СПб. : Типография Акц., 1901. – 954 с.
219. Яворський М. Український філософ Г. С. Сковорода / М. Яворський. – Симферополь : ДВУ, 1923. – 68 с.
220. Яковенко Г. Про критиків і критику у літературі універсал [Електронний ресурс] / Гр. Яковенко. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=4250>.
221. Яковлев Е. Эстетика. Искусствознание. Религиоведение / Яковлев Е. Г. – М. : Книжный дом «Университет», 2005. – 639 с.
222. Якубовський Ф. Віктор Домонтович. Дівчина з ведмедиком (рецензія) / Ф. Якубовський // Життя і революція. – 1929. – № 4. – С. 188–189.
223. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с.