

Путівник для інтелектуального бродяжництва

Віра Агєєва

В. Домонтович. Доктор Серафікус. Без ґрунту. — Київ: Критика, 1999.

— Таке нікчемне паскудство треба нищити, палити, дерти! — гримів Линник: — За це треба вішати!

— Згодом, — і Линник таємниче низив голос, — це й робитимуть з малярами подібного ґатунку. Їх катуватимуть, їх садитимуть в заґратовані клітки, їх розстрілюватимуть. Засилатимуть до Сибіру!

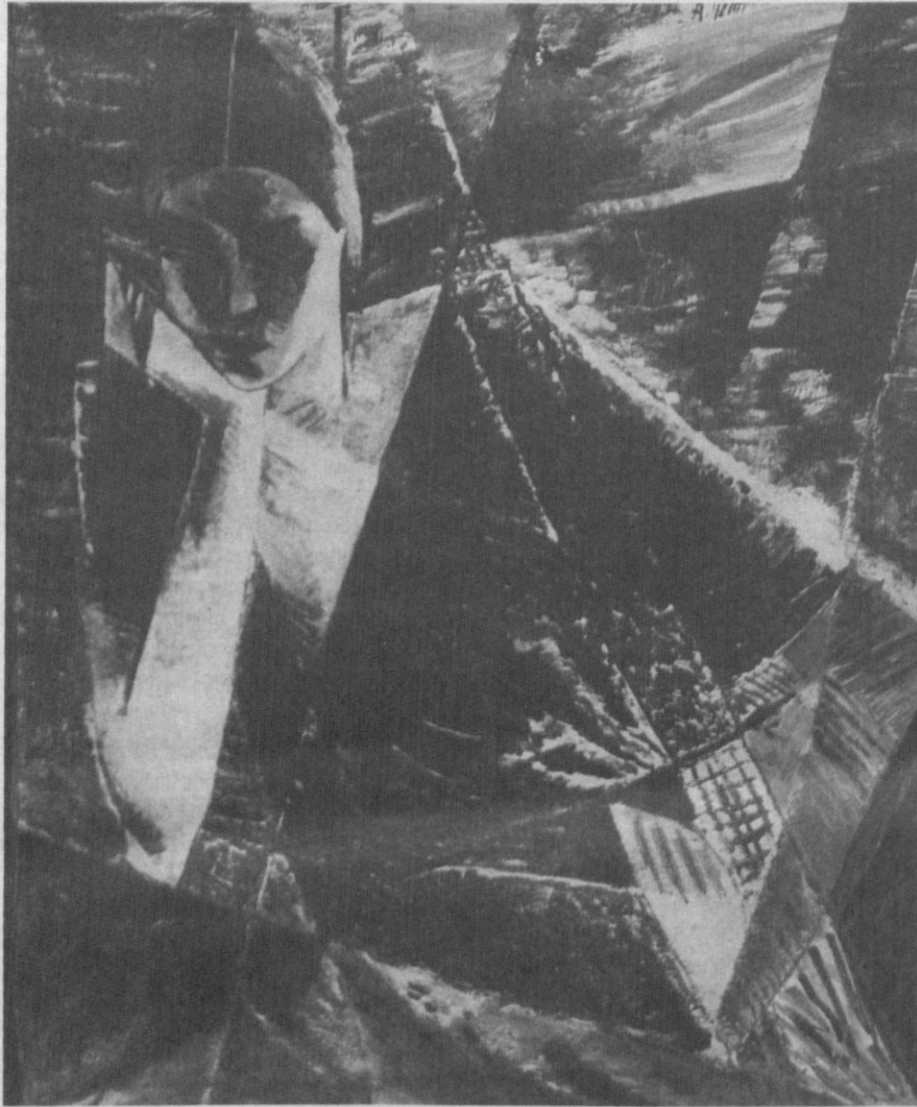
Усі ці пекельні кари герой Домонтовича накликає на безневинні, здавалося б, голови авторів шаблонних реалістичних пейзажів із волошками та пшеничними ланами. І попри всю протейську мінливість досі оповитої флером таємничості постаті Віктора Петрова-Домонтовича, цих непрощених злочинів проти мистецтва, творчості йому, вочевидь, пощастило уникнути. Щоправда, досить дорогою ціною. Коли єдино серйозним і справді невідпокутуваним гріхом вважати — в модерністській ієрархії вартостей — гріх письменницького пристосування й графоманії, то життя Віктора Петрова видається надивовижу послідовним і безкомпромісним. Так, цей високочолый інтелектуал, літературознавець, археолог і письменник, упродовж десятиліть був іще й розвідником, агентом НКВС-КДБ. Як на «рустикальну», мовляв Домонтович, українську свідомість, ореол мученика письменникові пасує незрівнянно більше, ніж «мовні ігри» з тоталітарною владою. Петрову в такі ігри довелося грати. Ніяких фактів, що свідчили би про запопадливість в осягненні вершин ґебітської кар'єри, недоброчинливці Віктора Платоновича таки не навели. Але все ж професор Петров пішов на компроміс із системою. Однак письменник Домонтович жодних поступок ніколи не робив.

Дебютувавши досить пізно, Домонтович одразу постав наприкінці двадцятих років рафінованим модерністом, іронічним і геть позбавленим пієтету до будь-яких ідеологічних святощів. У соцреалістичний інтер'єр українських тридцятих він не вписувався й волів «впасти в анабіоз» (Юрій Шерех). Анабіоз був прийнятнішим, ніж «посмертне існування», з яким мусили миритися, скажімо, Рильський або Тичина. (Зрештою, Петров творчо реалізував себе в наукових дослідженнях.) Навіть написаний 1929 року роман «Доктор Серафікус» не публікувався до 1947-го. На десять років письменник замовкає, щоб знову нагадати про себе аж в окупованому Харкові й у численних мурівських виданнях. А після повернення (викрадення? репатріації?) до Радянського Союзу — знову впродовж двадцяти років жодної спроби звернутися до прози. Цілковито унікальна непричетність письменника, якому випало жити в Україні в період розквіту соц-

реалізму, до цього «найпередовішого творчого методу».

Персонажі Віктора Домонтовича завжди є речниками певного стилю епохи, хай то буде в коханні, в особистих узаємнинах, в одязі чи світоглядних орієнтаціях. Тут не ідеологія визначає стиль, а швидше чуття форми диктує ідеологію. Можна сказати, що одним із сюжетів роману «Доктор Серафікус» є утвердження й торжество формалізму як стилю

лісного спричинює втрату універсальності, будь-якої концептуальності в науці, яка «втратила свою вагу в системі світогляду» і займалася «розкладом цілого на окремі дрібні деталі». Так що професор-психолог (!) Комаха боїться й усіляко уникає людей, не має жодного інтересу до їхніх переживань і їхнього індивідуального досвіду. Його науковий пошук зосереджується на дрібних частковостях і примітковій діяльності.



Анатоль Петрицький. Актриса (1922)

мистецтва й стилю життя. Василь Хрисанфович Комаха постає уособленням «запереченого біологізму». А відтак чи є достатні підстави визнавати його людиною? Маленька Ірця, чи не найрозсудливіша з-поміж закоханих у нього жінок, уважати Серафікуса людиною майже що відмовилася. В її очах дядечко був великою комахою або ж смішним і недоладним пупсом.

Цей заперечений (чи «звихнений») біологізм конкретизується через низку деталей. Ідеться насамперед про заперечення тілесного кохання, материнства, про жінкобязність і гомосексуалізм, врешті, про інверсію узвичаєних ґендерних ролей. У побуті ж біологізм, потреби тіла, загалом речевість відкидаються через непомірний Серафікусів аскетизм, мазохістське самообмеження. Подібно заперечується природа, від якої дивак Комаха дистанціюється у своїй келії так старанно, що не зважується відчинити вікно у спеку, а спроба поїхати відпочивати десь на річку завершується просто катастрофічною поразкою й панічною втечею назад в обжиті стіни. Нарешті заперечення людського, природного, ці-

В романі, як і в багатьох інших творах цього автора, важливу роль відіграє теоретичний дискурс кохання. «Всі три інтелектуальні романи Домонтовича є любовними романами. ... Як любовні романи твори Домонтовича провокативні своєю несентиментальністю», — написала в передмові до книжки Соломія Павличко. Кохання в цього автора здебільшого парадоксальне. Один із парадоксів: чому переможцем у любовному змаганні за красуню Вер виступає не стильний і привабливий, піднесений на ґребінь успіху митець Корвин, а змізернілий учений-дивак із червоним обличчям, «подібним на шматок свіжого м'яса»? Причина, очевидно, в тому, що для доби формалізму й конструктивізму, коли втрачено колишній зв'язок із питомим ґрунтом, коли навіть піднесена ранніми модерністами релігія краси вже зрадила людину, визначальною, знаковою, емблематичною стає особа не художника, а якраз — ученого-раціоналіста, схоласта. Це був час, коли «бурхливі хвилі життєвого моря втихомирились, і поверхня простяглася рівна, блискуча...». В цій усталеній налагодженості життя гі-

пертрофія дрібниць, репутацій, статей, невиправданих претенсій, необґрунтованих ілюзій сприймалась як суттєва конечність». Ідеться про епоху омасовлення, спеціалізації, відчуження людини від речей: «Диференційованість суспільних функцій, фахова відокремленість, спеціалізація праці, конвеєрна роздрібленість рухів, відокремленість автоматизованих жестів, розподіл роботи, доведений до останньої міри дрібности, ізольована пристосованість людини до одноманітних і безперервних рухів...». Робітник не робить авто. Не тче полотна, не виробляє плугів, не шие чобіт або ж убрання. Протягом дня той самий, десять разів повторений, одноманітний рух». Людина перестала відчувати інтимний зв'язок із довколишнім світом, замилювання власноручно зробленими речами.

Мистецтво на цю зміну відносин людини та довкілля реагує адекватно, зображаючи «зелене небо, сині дерева, геометрію кубів». Але в кожному разі митець цією дійсністю якось переймається, творчо її переживає. Професор Комаха натомість прагне від реальності дистанціюватися. Потік життя «проходив повз нього», «він гадав, що рухається вперед, тим часом, рухалась епоха, а він лишився на тому ж таки місці». Корвинові Комаха просто необхідний для його малярських асоціацій і фантазій: Серафікус якось співвідносився з тими нагромадженнями кубів, ламаними лініями й неприродними поставами, в яких кохався конструктивізм.

Але повернімося до Серафікусових любовних романів. У дружбі/любві з п'ятилітньою Ірцею вражає насамперед Комашин інфантилізм. Це він частіше виглядає дитинно-безпорадним і розгубленим, не вміючи розв'язати щоденних проблем і знайти відповіді на простосердні запитання маленької подружки. Дитина, почувши, що дядечко рекомендується Комахою, дає волю своїй неопосередкованій абстракціям фантазії й уявляє його комахиним татом із дивовижними лапками, котрий уміє проникати в мурашники. Комаха ж неабстрактних пояснень дати не може, до рівня аудиторії не опускається і про тотожність найменованої істоти зі своїм іменем уміє мислити лише цитатами з наукових монографій. На дитяче запитання про картинку в книжці він сумлінно відповідає: «Це рінерит з оріньякської стоянки Реб'єр». Якщо кількома роками раніше Комаха просто втік від зазіхань молодой і гарної сусідки Тасі, бо там ішлося до стосунків швидше неплатонічних, то роман з Ірцею, саме завдяки цілковитому платонізму, Комаху влаштував: «Коли все ж не можна на світі жити без кохання до якоїсь теплої, рожевої маленької жінки, то я кохаю Ірцю. Вона кохає мене. Хіба ж цього мало?». Ба більше, він запраг мати дитину, але... зовсім не турбуючи в цій справі жінку. («Мені здається, що немає потреби, щоб у дітородінні

брала яку-небудь участь жінка».) Він хотів би народити й потім плека-ти донечку сам і навіть підводить під цю теорію «наукову» базу, спираю-чись на міфологічні сказання про вагітність без статевого акту тощо. (До речі, це прочитується як саркастичний парафраз до виснажливих сумнівів Винниченкових героїв що-до батьківства, в якому чоловік ні-коли не може бути остаточно певен.)

Заперечення загальноприйнятих «природних» стате-вих стосунків у Комахи було не лише суто теоретич-ним. Несхожість на інших поширю-валася й на сексуальну орієнтацію. Єдиний сексуальний досвід героя, про який дізнаємося з роману, — це його гомосексуальні стосунки з Кор-виним. Причому сам гомосексуалізм представлено трохи звихненим, збо-ченим порівняно зі знаними, скажі-мо, з літератури моделями поведінки й очікуваним розподілом ролей. До-монтович всіляко наголошує гендер-ну інверсію, таку собі сексуальну анархію. Це Корвинові належала ініціатива зближення. І «попри всю свою м'язисту міцність, Комаха ли-шався в зовнішньому житті м'яку-ватим, безхребетним, аморфним (як і більшість комах! — В.А.) і пасив-ним. Корвин, навпаки, був сухий, чіткий, жилавий, формалістичний і в собі, і в творчості. Слід припустити, що саме Корвин вів перед в їхній дружбі, тим часом було навпаки: Корвин залежав від Комахи, а не Комаха від нього». У гомосексуаль-ному коханні хтось бере на себе роль жіночу, підлеглу, пасивну, тоді як партнер-«чоловік» — агресивний, ініціативний, жорсткий. Мілет пи-сала, що тут, «позбувшись свого зви-чайного виправдання в нібито біоло-гічній відповідності, терміни «чоло-віче» та «жіноче» тепер лиш озна-чають похвалу і догану, владу і рабст-во, високе і нище, господаря і раба», так що, скажімо, «обов'язок збері-гати вірність усім своїм тягарем ле-жить на партнерах, що виконують жіночі ролі, бо чоловікові вільно практикувати проміскуїтет, — цього навіть сподіваються від нього». Але Корвинові довелося по черзі висту-пати щодо Серафікуса то в «чолові-чій», то в «жіночій» іпостасі. Іроніч-ну інверсивність ролей Домонтович виразно наголошує:

Перемігши опір Серафікуса, Корвин не взяв, а віддався. ... Кор-вин сам прийшов до нього, взяв його дружбу, переміг нехит, опір, небажання, замкненість, безіні-ціативну пасивність. Бажаючи віддатися, Корвин примушений був узяти. Корвин нав'язав Ко-масі приязнь, почуття, дружбу, зустрічі, розмови, прогулянки. ... Спільні знайомі питали Серафі-куса про Корвина:

— А де ваша дружина?
І в Корвина:
— Де ваш чоловік?

Врешті, химерність ситуації ускладнена ще й наявністю нарече-ної. Її художник любив, «як Комаху, і цього останнього — як наречену». Корвин двічі опинявся з Серафікусом у любовному трикутнику. Хроноло-гічно перший трикутник: Корвин —

Серафікус — Таня Беренс. Маючи зв'язок із Комахою, Корвин підтри-мує водночас церемонні стосунки з офіційною нареченою: «це було єди-не й спільне почуття», «почуття под-воювалось і розподілялось між дво-ма особами». Він розмовляв із Танею Беренс про Комаху, а з ним — про дівчину. Врешті запраг їх познайо-мити між собою. Але «після особис-тої їх зустрічі ніби розірвано якусь таємничу нитку, що досі зв'язувала всіх трьох, поки вони не знали один одного. Крихка ілюзія цієї потрібної дружби розбилась». Дівчині набрид мужчина, що ставився до неї не як до жінки, а як до «філософської проб-леми». Корвин же не хотів втрачати ні гомосексуальних втіх, ні млявого «місячного» романтичного кохання, яке ні до чого не зобов'язувало. Чут-тевість і серафічність тут ніби вдава-лося поєднувати.

Другий любовний трикутник утворили Корвин, Комаха й Вер. Причому вектори цього трикутника різноспрямовані: Корвин добива-ється взаємності Вер, а вона — лю-бові Серафікуса, до якого вже збай-дужив колись захоплений Корвин. З-поміж двох чоловіків Вер, отже, ви-брала Комаху. Смішний і трагічний, серафічний і важкотілий, незграб-ний і витончений водночас, він по-рівнюється то з Фаустом, то з дон Жуаном, то з куди менш величним Чарлі Чапліном. Щодо Фауста, то йдеться більше про «лаборатор-ність», зречення земних утіх. Це Фа-уст, який іще не уклав угоди з Ме-фістофелем:

По-при всю свою грузьку, тяж-ку масивність, він здавався аб-стракцією й фікцією. Швидше справді не людина, а похмурий гном, що живе в темних льохах, глухих, заплутаних підземних переходах, відлюдкуватих самот-ніх печерах, що не звик бувати серед людей і радіти, побачивши сонце. У нього було щось од го-мункулюса, колби, лабораторії, од легенди про Фавста, од план-ківських теорій, од химер, ілюзій, схем і формул.

Власне, з Фаустом можна порів-няти чи не будь-який образ диваку-ватого вченого-відлюдника, що са-моув'язався в келії-лабораторії. Парадоксальнішим бачиться порів-няння з дон Жуаном: «Він пропові-дував своєрідний донжуанізм нав-паки». Донжуанізм мазохіста, дон-жуанізм «безстатевої людини», якою названо цього героя? Донжуанізм імпотента? Цей дон Жуан усвідомив власну довершеність, яку вже не тре-ба доповнювати завоюванням жінки. Коли дон Жуана спалило бажання мати всіх жінок і неспромога зупи-нитися у виборі, то Серафікусове ба-жання — «це бажання мати всіх і зректись будь-якої». Вер зваблює Серафікуса за всіма правилами стратегії, вона бере на себе іні-ціативу, якої чекають від чоловіка. В романі ряд комічних сцен, коли кра-сива жінка силоміць цілує партнера, освідчується в коханні, виявляє свою хіть, буквально змушує його відчувати в руках своє «слухняне, по-кірне тіло». Але серафічність уже

абсолютизована, і стосунки заста-ються платонічними. Подвижник-аскет підтвердив могутність своєї святої віри, попри всі диявольські зваблення. Його аскетизм можна потрактувати і як спробу протисто-яти тому антропоцентричному ге-донізму, гуманістичному всепри-йняттю тілесних потреб, які спові-дував після аскетичного Середньо-віччя Новий час. Але Серафікусів аскетизм — це подвижництво в по-рожнечі, без високої мети, адже воно не звернене ні до якого Бога. Якщо Серафікус і ангел, то він самотній ан-гел, покинутий чи загублений, кот-рий не супроводжує ніякого Бога, не приносить нікому звісток і не нага-дує ні про яку близькість Всевиш-нього. Його богом стала дріб'язкова раціоналістичність, яка вела до мі-зерних цілей. Прагнення стати без-тілесним ангелом не вивищило його над людиною, а небеса, до яких він прагнув із грішної землі, були по-рожні й німі. Не можна бути анге-лом, якщо немає бога, що потребує служіння.

Тезу про «неокласичність» прози Віктора Домонтовича, про «шостого у гроні», яку спробував обгрунту-вати Юрій Шерех, можна, здається, підтримати лише в одному аспекті: це справді література, що постає з літератури, тексти, пов'язані з вра-женнями від інших текстів. Але «мистецтво рівноваги» навряд чи суголосне з Домонтовичевою пов-сюдною іронією й скептицизмом, зі смаком до розгвинчування й вивер-тання, деконструювання чи не всіх цінностей і реліквій. Рівновага, ма-буть, потребує якоїсь опори, тоді як наскрізною метафорою цього пись-менника є образ безгрунтянства, не-закоріненості, а відтак балансування на грані небуття. Ця незакоріненість (що її, до речі, блискуче інтерпре-тував Яків Гніздовський в ілюстрації до «Доктора Серафікуса»: людина саджає дерево догори корінням, а пташка не має де примоститися, окрім стосу книжок, що закриває краєвид) пов'язана в кінцевому підсумку з проблемою порожніх небес і порож-нього собору, покинутих Богом. У «Франсуа Війоні» Домонтович пи-сав про «зневажених янголів», що, «затулюючи обличчя крилами, за-соромлено відходили на задній план», а їх заступали метушливі й само-впевнені «техніки й банкіри».

Мотив безгрунтянства настійно звучав також у Хвильового. Але його «безгрунтовні романтики», зіткнув-шись із брудною дійсністю, здебіль-шого зводять рахунки з життям. «Без-грунтяни» ж Домонтовича остаточ-них відповідей ніколи не шукають і про поліпшення чи перебудову не-прийнятної дійсності дбають най-менше. Між вірою та скептицизмом сумнівом, між дією й спогляданням здебільшого вибирають останнє. Вже в першому оповіданні «Розмови Екегартів з Карлом Гоцці» було протиставлено двох визначальних для багатьох пізніших творів Домон-товича персонажів — ентузіастич-ного діяча-перетворювача, засліп-леного у своїй фанатичній цілеспрямованості, — й уважного до конкрет-них виявів живого життя, до пре-красної в своїй завершеності хвили-

Індекс 74089
**ВСЕ
СВІТ**

Журнал іноземної літератури
№ 1-2/2000



Заснований 1925 року в Харкові й відновлений 1958 року в Києві після 24-літньої вимушеної перерви, журнал «Всесвіт» відсвяткував нещодавно своє 75-ліття. З цієї нагоди у зведеному січ-нево-грудневому числі вміщено під-сумкову статтю головного редактора Олега Микитенка «На зламі сторіч» та численні привітання редакції від ук-раїнських та зарубіжних літераторів.

Центральна публікація номера — захопливий трилер британського пись-менника Джона Гендса «Темрява на сві-танку», дія якого відбувається в Англії та Україні наприкінці перебудови і який описує провокації російських спец-служб проти українського національ-но-визвольного руху.

З-поміж інших текстів заслуго-вують на увагу передусім оповідання Мілана Кундери «Квазіавтостоп», Хор-хе Луїса «Дім Астеріона», Елісео Дієго «Сестри» та класичне «Перевтілення» Франца Кафки у блискучому перекладі Євгена Поповича. Один із провідних ук-раїнських перекладачів Михайло Мос-каленко друкує нові переклади сонетів Шекспіра, Марк Соколянський продов-жує «шекспірознавчу» полеміку ста-тею «Тіні забутих версій», Олена Крип-тальська представляє аргентинську поетесу Юлію Прилуцьку-Фарни, Ма-рина Новикова рецензує виставу «Мак-бет» у Кримськотатарському музично-драматичному театрі, Марта Тарнав-ська вміщує відгук на англійський пе-реклад творів Дніпрової Чайки та Лю-бові Яновської, Ігор Кравченко зводить якісь свої давні й не зовсім зрозумілі порахунки з Миколою Хвильовим.

Журнал друкує також нарис Ка-терини Лавриненко-Омецинської «Іта-лія в плінні століть», розвідку Віталія Радчука «Забобон неперекладності. (Чи під силу мові Тараса переклад цитат?)», статтю Юрія Микитенка про премію Антоновичів та її фундаторів, а також допис Романа Домбровського до 90-лі-ття видатного перекладача й дослідника античної літератури Йосипа Кобіва.

Адреса редакції:
252021 Київ-21
вул. Грушевського, 34
тел. (380-44) 293-0613
факс (380-44) 293-2888

ЛІТЕРАТУРА

У номері:
ВІД ЯКОЇ СПАДЩИНИ
МИ ВІДМОВЛЯЄМОСЬ?

ЛІТЕРАТУРА ПЛЮС

Вісник

Асоціації
українських
письменників

Передплатний індекс
35278

Вереснево-жовтневе число «Літератури-плюс», газети Асоціації українських письменників, відкривається програмовою статтею Миколи Рябчука «Від якої спадщини ми відмовляємось?» (до 65-ліття Першого з'їзду Спілки письменників СРСР). Газета друкує також розмову журналіста Андрія Шарого із сербським прозаїком Мілорадом Павичем, статтю Андрія Бондаря про нового лауреата Нобелівської премії Гюнтера Грасса «Соло на бляшаному барабані у супроводі нобелівського динаміту», розповідь Катерини Ботанової про лауреата іншої престижної премії — Букерівської — Джозефа Майкла Кутзеє, статтю Ірини Кучми про Дні української культури у Франції, огляд Ростислава Семківа «Українська літературна періодика кінця 90-х», рецензії Марії Хусточки на виставу «Рехувіліз-зор» у київському Молодому театрі та Оксани Горелик на посмертну збірку поезій Григорія Чубая (і спогадів про нього) «Плач Єремії», есей Олександра Буценка «Підступаючи до межі» та Катажини Котинської «Наш добрий старий Львів», фрагменти роману Вітольда Гомбровича «Фердидурке», полемічний текст Володимира Фушо «Жлоба не проб'єш нічим...» (Наші книги ніколи не будуть читати, бо вони написані «па-українські...»), вірші Петра Коробчука, розвідку Анатолія Дністрового «Модерн після модерну», статті Ігоря Бондаря-Терещенка «Гендер як тендер» та «Геліо & Палео».

254070 Київ
вул. Сковороди, 2, корп. 3, к. 116
тел./факс: (044) 417-20-65
e-mail: andriyb@hotmail.com

ни спостерігача-аналітика, що скептично ставиться до не перевірених досвідом, кимось накинутих умоглядних теорій, які треба сприймати на віру. Ця опозиція ентузіастичності й скептицизму особливо виразно прозора в романі «Без ґрунту» та в оповіданні «Апостоли». При першому ж випробованні зрікається своєї фанатичної (і бездумної!) віри апостол Петро. Тоді як охоплений сумнівами, всіма підозрюваний Хома, якому не бракувало мужності, доглибинно вдумуючись в усі Ісусові пророкування, усвідомити неминучість мученицької смерті Учителя, пристрасно молиться — і в його погляді «біль і скорбота».

У романі «Без ґрунту» модель протистояння Хоми та Петра може накладатися на стосунки оповідача, Ростислава Михайловича, з його провінційними адептами. Герої роману поділяються на тих, хто хоч якоюсь мірою осмислює чи відчуває власне безґрунтянство й масштаби всезагальної неунікненної катастрофи, — і тих, хто з різних причин не хоче чи не може вибратися з полону ілюзій. Будь-який фанатизм і засліпленість водночас і загрозливий, й смішний. Оповідач, мистецтвознавець за фахом, уже самою своєю професією заперечує якісь життєперебудовні, активістські настанови. Він усвідомлює власну неприналежність до руїнницької, войовничо безкультурної епохи, не хоче поділяти вину за підлість свого часу й пильно стежить, аби не бути пійманим принадами цього ворожого й чужого світу. Його фахові заняття — це мандрівка мистецькими епохами, де ще можна «душею відпочити» від підлої сучасності.

Власну незакоріненість у будь-який ґрунт цей інтелектуал пояснює багатьма причинами. По-перше, він, людина міста, втратив ті «могутні інстинкти зв'язку з місцем, з землею, з ґрунтом», які були властиві патріархальній людині попередніх поколінь. Місце народження перетворилося тепер лише на паспортний запис або рядок анкети, а природу воліють спостерігати з тераси ресторану або в геометрично розпланованому міському парку. Але найзначущіша ознака вбогості часу — це, очевидно, втрата зв'язку з Богом. Варязьку церкву, шедевр геніального художника й архітектора Линника, планується або зрівняти з землею, або віддати під складські приміщення. Ентузіасти добиваються для собору статусу пам'ятки культури і вбачають у цьому свою високу місію. Такого собі місіонера музейної справи Рулю й протиставлено скептикові-оповідачеві. Комічна постать цього діяча, «маленького Самсона», «з чорною шевелюрою, що пасмами променів здіймалась над його головою, головою гнівного пророка з коротеньким носом і дрібним ластовинням», змушує задуматися над невідповідністю цієї жертвовної самопосвяти — і мети, про яку йдеться. Маленькі апостоли ще можуть врятувати архітектурну пам'ятку, але не собор. Ростислав Михайлович індивідуально ставиться до своєї місії рятівника культурних цінностей, та й що робити фахівцеві на нараді, де

більше важить слово піонервожатої в червоній краватці... Демонструючи відносність абсолютизованих людських цінностей, Ростислав Михайлович таки зважився нагадати натхненному перемогою Рулі про гріховність того, чим він гордиться. З сакральної перспективи поява у соборі крамаря з діжками чи екскурсовода з указкою однаково гріховна. Храм перестав бути місцем спілкування людини з Богом, вона втратила зв'язок з абсолютом і, полишена на саму себе, забула міру дріб'язкового й величю, звикла жити в хаосі й неупорядкованості дисгармонійного світу. Цю тимчасовість, психологію наймача, перекоотило Ростислав Михайлович завважає навіть у побуті: «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». На цю онтологічну, біографічну, побутову безґрунтовність люди реагують по-різному, пристосовуючись, бунтуючи, ігноруючи...

Можна виокремити кілька позицій, що їх вибирають Домонтовичеві герої. По-перше, позиція митця, що кидає виклик убогому («безнебому», якщо скористатися висловом Василя Стуса) часові. Ця безнебість означає торжество найтемніших сил. Вставна новела про Линника постає як одна з найважливіших для розвитку романної концепції. В образі Степана Линника всіляко наголошено титанізм, винятковість, він поза побутом, поза звичайними людськими масштабами цінностей. Линник також зрікається мізерної безнебої дійсності, по-модерністськи возвівши в абсолют Мистецтво. В ньому оповідачеві бачилась «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» (як професору Комасі — нічого поза наукою). Художник не шукав утраченого зв'язку зі світом, а навпаки, цю різю дисгармонійність покинутого Богом світу демонструє. Хворій дійсності митець ставить діагноз, її приреченість викрито, заявлено. Власну ідею він проектує «в світ речей, проти якого він змагався». Художник гине в цьому двобої, але ж означає контури іншої реальності. І не випадково маляр наприкінці творчого шляху приходить до потреби будувати собор. Діагност, аналітик, руїник, який препарував дійсність, запраг синтезу. Важливо те, що Линник у суті заперечив мистецтво антропоцентричне, гуманістичне, замилене в досконалості гордої людини. Це заперечення Відродження і співвіднесеність модерного мистецтва з середньовічними цінностями наголошується не раз: «Він так само заперечував мистецтво Нового часу, як митці Ренесансу свого часу заперечували мистецтво Середньовіччя». Естетичні орієнтації Линника пов'язані якраз із Середньовіччям, з візантійством, княжою добою, фресками Софії Київської. (Серед інших можливих асоціацій нагадаю тут про близькість згаданих орієнтацій до

школи бойчуківців.) «В питання українського мистецького стилю Степан Линник вносив дискусійний момент: бароко чи візантизм, XVII вік чи X–XI, козащина чи Святослав, Ворскла («Ворскла річка невеличка») чи великий водний шлях «з варяг у греки», хutorянство чи магістраль світової історії...».

Ще один варіант заперечення безґрунтянства й спрофанізованої дійсності — це своєрідний естетський ескапізм, сповідуваний Ростиславом Михайловичем. Учень Линника, він не здатен на титанічну боротьбу, на вибудовування нової, чи паралельної, мистецької реальності. Але в міру людських спроможностей і сил Ростислав Михайлович вибирає якщо не протистояння злу, то принаймні непричетність до нього. «Що я можу?» — часто безпорадно повторює оповідач. Проте він знає, що завжди може не вибрати зло. Він мандрує епохами й стилями, як колись мандрували в пошуках нових земель, і в обох випадках це часто стає втечею від неприйнятної існування. Його мета й азарт — пошук нових істин, «несподіванки логічного розвитку думок». Домонтович знаходить термін «інтелектуальне бродяжництво». Отже, також незакоріненість, але бездомність/незакоріненість усвідомлена, вибрана, перетворена у власну позицію та власний стиль. Сповідуваний ним такий собі імпресіоністичний суб'єктивізм допомагає віднаходити самодостатню в своїй згармонізованості й красі мить серед потворності й хаосу. Реальність стилізується, так що навіть любовна пригода переживається більше естетично... Химерне знайомство з жінкою, яка викликає асоціацію з музичною фразою... (Кохання через музику, мелос — один з улюблених мотивів Домонтовича, розвинених і в «Романах Куліша», і в повісті «Аліна й Костомаров», і в новелі про Рільке.)

Для людини модерної доби, яка вже втратила безпосередність почуттів, і кохання, і мистецтво — це не засіб наближення до дійсності, вживання в неї, — а, навпаки, дистанціювання. Захоплення жінкою — це чи не насамперед захват перед її мистецьким талантом, так само як і досконалістю макіяжу, стильного вбрання, інтер'єру. Це витончене вміння упиватися краплиною ефемерного щастя, не дбаючи про сталість і тяглість, — єдина можливість, із погляду оповідача, зберегти себе в катастрофічному світі. Хоч там що, але «любов до міста, красивих речей, рідкісних книжок і доброго вина пом'якшують трагізм» (Соломія Павличко).

Вміння жити, закорінюватися, продовжувати себе в дітях чи у власноручно зроблених речах у цьому поколінні поступилося інтересові до гри, простір гри змусив забути всі інші виміри.

Той, хто новітній мінливості життя-гри хоче протиставити серйозність ідеологічного служіння (незалежно від забарвлення цієї ідеології), — постає фігурою комічною. Однозначно комічні січеславські апологети української минувшини. Цей, за Шерехом, «стиль української

провінції» заперечений і висміяний. Дещо складніше з образом Витвицького, талановитого поета-модерніста, «людини покликання, але не визнання», зламаної задумливою атмосферою провінції. Він не зміг вийти за рамки недокровенного й непослідовного українського модернізму, титанічно протистояти обставинам, як це зробив Лінник. Витвицький, на відміну від комічних дідів-козакофілів, усвідомлює власну поразку й цілковиту незакоріненість у питомих ґрунті. Він — постать трагічна, але все ж із відтінком трагікомічності. Вина Витвицького в половинчастості, в тому, що спинився на півдорозі, прагнув нового, не завдаючи собі труда радикально заперечити старі цінності. Така половинчатість не може бути безкарною для поета (як згубною вона була для всього українського модернізму).

Собор у Домонтовича постає метафорою нездійсненості, незавершеності/недовершеності націо-

нальної місії та національного буття: «Починати й не кінчати. Проектувати й не завершувати. Витрачати безліч зусиль, напружувати без міри м'язи, зводити напругу м'язів до катастрофи зриву й не досягати». Ця невивершеність історичного проекту модерністського покоління, очевидно, спричинює певною мірою й нігілізм змізернілих спадкоємців, які прагнуть не будувати, а заперечити собор як знак пошуку вселенської гармонії людини зі світом і собою. Натомість модерна людина живе з почуттям тимчасовості й спустошеності.

Тут з'являється спокуса порівняти концепцію собору у Віктора Домонтовича й, парадоксально, Олеса Гончара, який, може, читав «Без ґрунту» й пробував протиставити песимістично-модерністській Домонтовичевій візії свою оптимістично-неонародницьку версію. Домонтовичу йдеться про незавершеність модерністського проекту, про нездійсненість задумів тих митців, що їх не по-

требував їхній час та їхній соціум, про недостатню радикальність заперечення патріархальних цінностей; натомість Гончар наполегливо доводить необхідність поваги до національних святих, плідність козакофільських орієнтацій, закликає любити «славних прадідів», які в тих самих південних степах, де споруджено невикінчений шедевр Лінника, вивершили-таки «шедевр, поему степового козацького зодчєства». І треба тільки цей спадок шанувати, на нього взоруватися. Бо предки увічнили незмінний національний дух, і, з погляду соцреалістичного класика, ніякі модерністські кризи цьому народному здоровому духові в здоровому козацькому тілі не страшні.

Очевидно, моє порівняння цих концепцій собору може видатися навіть спекулятивним, бо порівняльний аналіз цих текстів демонструє катастрофічну втрату рівня художнього мислення, духовної культури в соціалістичні часи. Було наказано

вважати, що досвіду модернізму не існує, — і навіть звернення до народницьких орієнтирів Гончареві інкримінували як гріх супроти системи.

Романи Домонтовича надруковано в Україні через 50–70 років після написання. Вони були так чи інакше відомими, але поява текстів не просто доповнює історію нашого письменства — ці тексти суттєво змінюють уявлення про класичний канон у літературі ХХ століття. З осмисленням прози Домонтовича вияслюються якісь недооцінені постанти, актуалізуються непомічені аналогії, зближення. Історія літератури стає нарешті більш-менш достовірною картою для інтелектуальних мандрів, де масштаби вже не викривлені на догоду стороннім чинникам. Комфортніше нарешті почуватиметься не суддя, не прокурор і не патріотичний захисник рідного слова, а зацікавлений і толерантний Читач. □

Дім буття з поліпшеним плануванням

Леся Ставицька

Н.В.Бардина. Языковая гармонизация сознания. — Одесса: Астропринт, 1997.

На превелике щастя, філософія екзистенціалізму віднедавна почала визначати методологічні орієнтири мовознавства, тієї науки, яка онтологічно мусить вивчати Мову як дім буття людини. Щоправда, сучасна філософська думка значно активніше, ніж мовознавча, осмислює мову з екзистенційних позицій. Варто згадати хоча б художньо-образну ремінісценцію гайдеггерівського концепту в «Польових дослідженнях з українського сексу» Оксани Забужко: «...дім твій — мова, яку до пуття хіба ще кількох душ на цілїм світі й знає, — завжди при тобі, як у равлика, й іншого, непересувного дому не судилось тобі...». Уявлення про українську мову як дім-равлик надто припало до душі поборникам відродження рідної мови, які в неонародницькому запалі захисту Держави Слова, цитуючи вислів Оксани Забужко, якимсь забували, що це не оригінальна її метафора. Це схоплена проникливим філософським розумом суть неаболілих мовних проблем, а образне розгортання метафори — гра творчої уяви Забужко-письменниці.

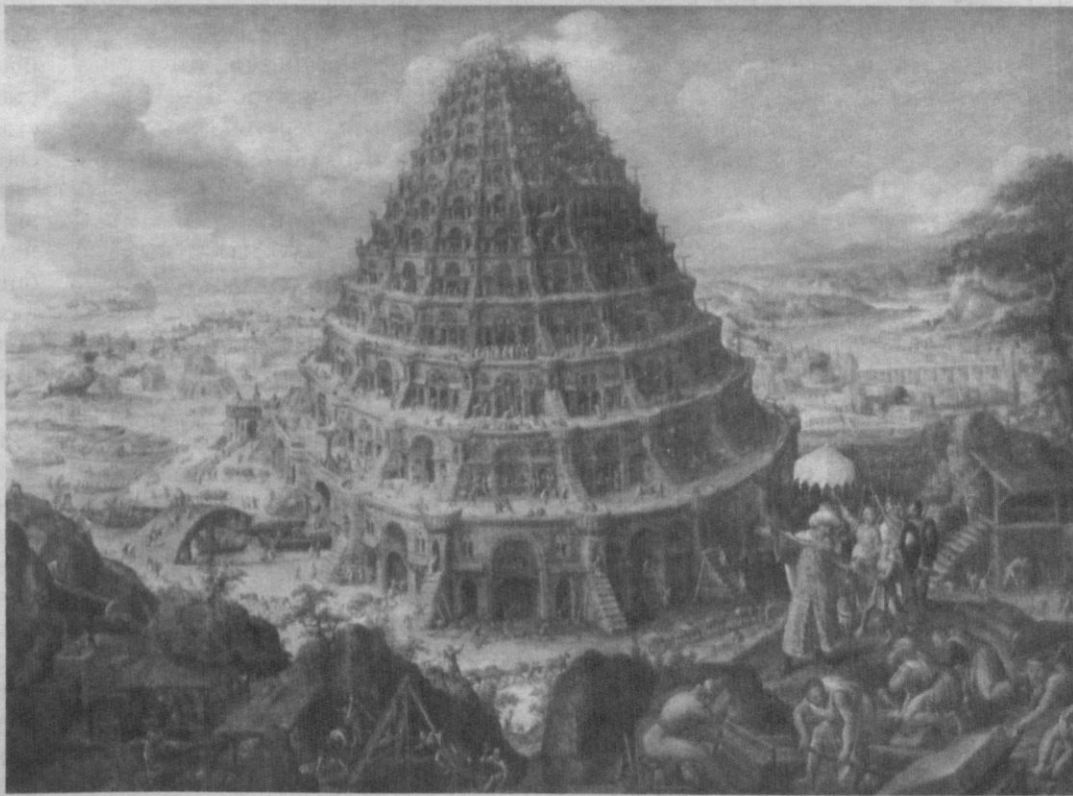
В мовознавстві дедалі гостріше відчувається методологічна криза. Оперуючи замкнутою й самодостатньою мовною системою та структурою, ця наука почасти звужує «людський» вимір знань. Мовознавча думка майже не резонує в культурі народу — самих носіїв мови. Звісно, питання про роль наукових знань у житті сучасної людини, заклопотаної пошуками хліба насущного, — предмет окремої розмови. Але навіть

і не заглиблюючись у неї, можна стверджувати, що для перейнятої екзистенційною втомою звичайної

ризму, мова постає як складна надсистема, що одночасно належить трьом світам: «світові тіл», ідеально-

органічно в авторську концепцію влітається сократівський постулат: кожна мисляча людина повинна, змушена вступати в розмову, але не задля того, щоб зрозуміти співрозмовника, а щоб усвідомити, що думає вона сама. Чужа душа — темний ліс. Але зазвичай у темному лісі перебуває і наша власна душа... Поки людина не вимовить того, що вона бачить усередині себе, ніхто — в тому числі й вона сама — не зможе дізнатися, що діється в її душі, не зможе її зрозуміти.

Людина, яка володіє свідомістю, тобто не втрачає свого зв'язку з реальністю, повинна бути Homo loquens. Саме завдяки мові вона і є людиною. Але приналежності до людського роду їй не досить, щоб відчувати душевну гармонію: вона хоче, щоб її не тільки почули, а й зрозуміли та відгукнулися. Цікаві спостереження, які висловлює авторка в цьому пункті міркувань про мовну гармонізацію свідомості, хоч і базуються на вже відомих концепціях, але з дивовижною послідовністю розвивають думку про те, як складно досягти діалогу (в широкому розумінні цього слова) між людьми. Звичайно ж, тут заактуалізовано теорії Гумбольдта й Потебні: мова єдина для всіх та індивідуальна для кожного, ми розуміємо один одного не тому, що слова значать для нас одне й те ж саме, а тому, що вони зачіпають одні й ті самі асоціативно-тематичні струни в нашій душі; неможливо передати думку співрозмовникові, можна збудити тільки його власну думку. Чи не найбільша драма людського існування — принципова неконтактність індивідуальних, у тому числі мовних світів окремих людей: якщо твоє слово не зачіпає душевних струн близької тобі людини.



Маргін ван Вальмбергх. Вавилонська вежа (1395)

людини наука про її мову (власне, про неї саму — ми ж бо є мовлення) просто нецікава й непотрібна. Як мовознавець, з іще більшим сумом мушу констатувати, що й сама наша наука позначена тим раціоналізмом і прагматичним конвенціоналізмом, що й профанне буття.

Тим приємніше говорити про книжку мовознавця Наталі Бардіної — блискуче лінгвософське дослідження, яке накреслює шляхи виходу з нинішньої методологічної кризи і має своїм об'єктом *мовне існування людини*. Антропологічне визначення суті мови примушує дослідницю виходити в ширші гносеологічні координати порівняно з внутрішньосистемним визначенням мови, а саме у простір ідеального. Розглядувана з позицій антропоцент-

му «світові духу» та особливому «світові людини», в якому й синтезуються обидва попередні світи з неодмінною гносеологічною перспективою такого синтезу. Авторське тлумачення того поняття, яке фігурує в назві книжки, інтригує, безперечно, будь-яку мислячу людину: гармонізація свідомості — це спосіб, яким унікальна людина вводить себе в систему подібних до себе, в загальну систему реальності.

Авторка послідовно представляє мову як силу, що пов'язує людину з реальністю. Ту людину, яка в акті спонтанної мови, говоріння, відтворює модель світобудови — адже шлях справжньої єдності суб'єкта із загальнолюдським розумом лежить через мову. Говоріння виявляється умовою людського існування. Так