

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ПРОЗИ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ АВТОРСЬКОЇ САМОАРТИКУЛЯЦІЇ

Авторська присутність у художньому тексті належить до найбільш дискусійних проблем у сучасному літературознавстві. Дослідники, з одного боку, тлумачать художній твір як засіб збагнути особу письменника й атмосферу часу, що залишила відбиток на творчій індивідуальності митця, а з іншого, демонструють бажання усунути авторське «я» з художнього тексту й унеможливити розмови про авторську інтенцію. Усвідомлюючи принципову відмінність (і водночас глибинний зв'язок) між біографічним (емпіричним) автором і автором текстуальним, літературознавці переважно визнають, що, проєктуючи себе на художній текст, автор стає естетично перетвореним суб'єктом, а отже, автентичне авторське «обличчя» залишається недосяжним для читача. Однак, намагаючись простежити «сліди» авторської присутності, літературознавці здебільшого зосереджують увагу на суб'єктних формах вираження авторської свідомості, оскільки автор в художньому творі опосередковують насамперед голоси нараторів та персонажів. Водночас важливою ланкою у розкодуванні авторської свідомості є також жанрова парадигма творів письменника: звернення до певної жанрової моделі навіть незалежно від інтенції творця свідчить про внутрішню спрямованість автора, а отже, надає його «висловлюванню» особливого самоартикуляційного змісту.

Жанрова форма виконує функцію своєрідного коду, що визначає правила гри для читача. Вступаючи в очевидний чи прихований зв'язок з низкою інших текстів зі спорідненими формальними та змістовими властивостями, кожний художній твір демонструє свою приналежність до певного жанру, який можна розглядати як стійку «смысловую-емоційну форму художнього мислення» [16, с.300], що дає змогу побачити втілення витвореної в уяві митця моделі світу. Обізнаність читача з літературною традицією формують відчуття жанрової специфіки творів, а отже, найменший натяк на жанрову дефініцію актуалізує у свідомості реципієнта відповідну ментальну структуру, визначає горизонт сприймання художнього тексту і сприяє комунікативній «домовленості» між автором і читачем. Однак, як слушно зауважила Н. Копистянська, жанр існує в загальнотеоретичній, історичній, національній та індивідуальній сферах [17, с.32-33], і в кожній з них він урізноманітнюється і модифікується. Як бачимо, ідеться не лише про відмінне світосприйняття в різних епохах і в різних народів чи про взаємовпливи і взаємопроникнення жанрів, а й про генологічну свідомість автора, тобто про співмірність жанрових особливостей і психологічних домінант письменника. У певну мить творчого процесу письменник мимоволі звільняється від тиску наявних жанрових форм-стереотипів і виходить за їх межі, засвідчуючи, що «буття літературного жанру в остаточному підсумку визначає авторська свідомість» [8, с.104], що жанрова форма виражає авторське «сприйняття певного явища, його усвідомлення і оцінку» [15, с.8], зрештою, що саме автор визначає для себе стандарти, за якими він «виконує» свій твір [35, с.859]. Отож жанр постає насамперед як форма людського мислення, як вияв творчої індивідуальності письменника, як свідчення його естетичних зацікавлень.

В.Петров-Домонтович дуже добре ілюструє ці міркування, адже він, з одного боку, дає змогу дослідникам вписати свою творчість у європейський літературний контекст, а з іншого, не дозволяє говорити про абсолютну відповідність власних нарративних стратегій дискурсові світової літератури ХХ століття. Створюючи своїх персонажів, письмен-

ник, впроваджує їх у певне середовище, ставить їх перед необхідністю вирішення якогось конфлікту, мотивує їхню поведінку в тій чи тій ситуації, показує їх переживання, однак у прозі В. Домонтовича розвиток думки переважає над розвитком подій, а на перший план виходить філософсько-інтелектуальне підґрунтя художніх творів. Саме інтелектуальний характер прози В. Домонтовича перетворює конфлікти — особисті чи суспільні, буденні чи вічні, зовнішні чи внутрішні — у засіб наповнення текстуального простору філософськими ідеями, які дають підстави робити висновки про відповідні світоглядні принципи письменника. Невипадково дослідники [див.: 23, с.147; 24, с.209, 215] звернули увагу на те, що, хоча повісті Домонтовича належать водночас до інтелектуальної і психологічної прози, все ж таки його психологізм «придушений» інтелектуалізмом. Однак говорити про авторську чи неавторську позиції, про чітке звучання авторського голосу не доводиться, незважаючи на те, що існування авторської концепції, втіленої в тому чи тому персонажі, сприймається як характерна жанрова ознака інтелектуальної прози [28, с.77]. Персонажі-інтелектуали, абстрагуючись від буденного плину життя, вдаються до філософських роздумів, піднімають проблеми універсального масштабу (непевність епохи, тоталітарне суспільство, конфлікт мистецьких стилів, раціоналізація та технізація людського існування, плінність часу та відносність істини, історична пам'ять і втрата старих цінностей, катастрофічна несталість людського життя, двозначність слів і почуттів, утрачена автентичність тощо), але говорити про категоричні авторські твердження немає підстав. Звернення до амбівалентних філософських проблем зумовлює розмивання жорсткої бінарної основи конфлікту, при якій легко визначити позитивних та негативних персонажів і приписати їм авторське схвалення чи осуд. Автор немовби відчуває, що кожній ідеї притаманна лише відносна істинність, тому його персонажі шукають істину в діалогах-полеміках, незавершуваність яких часто стає причиною відкритості фіналів і відсутності остаточних висновків («Доктор Серафікус», «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» та ін.). До того ж, захоплюючись суперечностями, письменник переповнює свої твори парадоксальними думками («нема нічого неможливого в цьому світі, де тільки неможливе можливим буває» [11, с.73], «ми знаємо тільки те, що нам не треба знати» [11, с.135]), які, з одного боку, перетворюються на «інтелектуальні блискітки» [33, с.118], що привертають увагу читача до можливості абсолютно нового погляду на світ, а з іншого, стають інтелектуальними провокаціями, які безперечно блокують думку реципієнта.

Інтелектуалізм прози В. Домонтовича виявляється також у посиленні суб'єктивності нарації, в намаганні поєднати концептуальність та образність¹, в очевидному замилюванні інтертекстуальними алюзіями, у послабленні подієвості твору (яке В. Державин [10, с.589] безпідставно вважав недоліком Домонтовичевої прози), у подекуди надмірній схематизації персонажів, що свідчить про аналітичний спосіб мислення автора-інтелектуала. Однак, мабуть, найважливішою особливістю інтелектуальної прози

¹ Знаменно, що про інтелектуальний первень у прозі В. Домонтовича дає підстави говорити навіть відповідна образна система. Наприклад, у «Дівчині з ведмедиком» наратор порівнює характери Лесі та Зини з ямбом і верлібром (що, безперечно, є наслідком доброї «філологічної» поінформованості автора); у «Докторі Серафікусі» неодноразово з'являються «геометричні» зіставлення («...світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризване світло перетворювалося на математичну схему» [11, с.179]; «їх зустрічі з Комахою були замкнені в формули геометричних форм і конструкцій, обернені в експериментальні схеми» [11, с.265]), а в «Приборканому гайдамаці» інше «я» Сави Чалого має вигляд «геометричної постаті з кубів, квадратів і трикутників» [12, с.335].

В. Домонтовича можна вважати єдність історіософського, наукового і художнього дискурсів Віктора Петрова-Бера-Домонтовича. Висловлюючи у своїх теоретичних працях ідеї про «сучасний образ світу», який втратив свою сталість, про зміну епох як основу перервності історії чи про «плюралістичну множинність» істин, досліджуючи специфіку скитської культури та походження українського народу, шукаючи адекватних шляхів розвитку сучасного мистецтва¹, учений-письменник передає власні зацікавлення своїм персонажам, спонукаючи дослідника зробити висновок, що філософсько-наукові й літературні його тексти становлять певну цілість. Безперечно, між теоретичними працями і художніми творами існують суттєві відмінності, які не дозволяють упевнено говорити про авторські інтенції, однак, створюючи віртуальний світ, митець «не може не виражати себе, не може не виходити з тієї суми знань і системи поглядів, які стали його кровним здобутком» [18, с.123]. Вербалізуючи власне переживання світу, автор надає своїм зацікавленням нарративного продовження і водночас нарративної автономії, трансформує всю свою творчість у певний «стійкий текст» [20, с.584], який у численних варіаціях виявляється у різних творах письменника. Власне, історіософські, культурологічні та археологічні зацікавлення В. Петрова-Домонтовича, стають причиною появи в повістях «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» чи «Без ґрунту» наратора-інтелектуала, ученого-аналітика, який не може не поділитися своїми спостереженнями й ідеями з читачем. У цьому контексті, безперечно, заслуговує на увагу те, що Ю. Шерех [див.: 32, с.307, 310-312; 31, с.96] знаходить у «Докторі Серафікусі», крім ознак анекдоту, риси повісті-есе (тобто маємо справу з взаємодією різножанрових систем кодування). Звертаючись до анекдотичного сюжету про дивака-професора, В. Домонтович виходить далеко за межі побутового трактування давно відомої теми. Звісно, найвний читач може зупинитися на рівні смішного сюжету і поза цим нічого іншого не бачити, однак очевидно, що для автора важливе насамперед розгортання суб'єктивних думок з приводу подібних сюжетів, а також — характерне для жанру повісті-есе — поєднання образності і метафоричності з філософсько-інтелектуальними узагальненнями, яке допомагає авторові створити ілюзію присутності свого автентичного «я» на сторінках художнього тексту.

Безперечно, внаслідок накладання філософського та художнього дискурсів і впровадження значних за обсягом публіцистичних фрагментів у літературний твір останній інколи справляє враження наукового трактату, а отже, опиняється перед загрозою втрати своєї мистецької сутності. Однак Домонтович усе-таки не дозволяє інтелектуальному первню позбавити твір художніх властивостей. Його проза добре відповідає формулі інтелектуального роману, що її запропонувала С. Павличко: схематизм ідеї, доплюсований до артистизму, в результаті дає магію тексту, яка приковує до себе увагу читача [25, с.103]. Звичайно, митець може навіть не усвідомлювати реального змісту створеного і не здогадуватися, який горизонт прочитання тексту обере реципієнт — чи він наблизиться до тексту як до художнього твору чи як до філософського. До того ж, у такому разі виникає проблема автентичності чи неавтентичності авторських мовленнєвих актів, «фікційного» чи «нефікційного» [14, с.343] характеру прози письменника й критеріїв, які дозволяють віднести текст до тієї чи тієї категорії. Варто зауважити, що з подібною проблемою стикається не лише реципієнт публіцистичних фрагментів чи філософських

¹ У цьому контексті варто згадати такі відомі дослідження В.Петрова-Бера, як «Походження українського народу», «Етногенез слов'ян», «Скіфи. Мова та етнос», «Історіософічні етуди», «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики», «Засади поезики /Від «Ars poetica» С.Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома/», «Екскурси в мистецтво» тощо.

діалогів у інтелектуально-психологічних повістях В. Домонтовича, а й читач творів біографічного та автобіографічного жанру.

У романізованих біографіях В. Петрова-Домонтовича зв'язок дослідника і письменника стає особливо відчутним. Невипадково «Романи Куліша» літературознавці називали «біографічною повістю-есе» [7, с.25] чи навіть «блискучою дисертацією про психологію романтично-двоїстого і романтично-незавершеного кохання» [23, с.150]. Таку дефініцію справді можна вважати обґрунтованою, адже згаданий твір за всіма параметрами наближається до наукової студії. Накопичення приміток і бібліографічного матеріалу, скрупульозний аналіз письмових джерел та фактів, постійне підкреслювання документальності тексту (варто згадати хоч би точне датування кожного листа), «залапковане» введення епістолярних фрагментів, яке супроводжується коментаторсько-аналітичним голосом наратора, цитування думок видатних осіб дають підстави говорити про надмірний вплив автора дисертації «Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість» на творця романізованої біографії. Звісно, жанр романізованої біографії передбачає документальний характер письма і науковий склад мислення розповідача, однак першочерговим завданням митця є переплавлення достовірних відомостей у художню композицію, а не монтаж уже готових текстів (листів Куліша) чи тим паче переписування свого наукового дослідження. На таку своєрідну «діалогічність» дисертації і художнього твору вже звернула увагу Н. Мішеніна [21, с.66], зазначивши, що близько однієї четвертої тексту «Романів Куліша» скопійовано з наукового дослідження Віктора Петрова. Аналогічну ситуацію — тільки в меншому масштабі — можна простежити і в «Аліні й Костомарові». Зрештою, показовим є той факт, що письменник підписує ці твори своїм справжнім прізвищем, а не «фікційним» іменем В. Домонтович.

Наукова манера письма характерна для більшості біографічних творів В. Петрова-Домонтовича, причому в них, на відміну від інтелектуально-психологічних повістей письменника, автор не може дати собі ради з власною поінформованістю. Фактографічний матеріал чинить опір творцеві художнього тексту. Намагаючись «втиснути» всі свої знання літературознавця у «біографічну повість про Марка Вовчка» «Мовчуще божество», письменник забуває, що він повинен створити насамперед повість, як він сам це задекларував у підзаголовку. Натомість твір переповнений уривками зі споминів про Марка Вовчка Ганни Барвінок, Дмитра Вілінського, Опанаса Марковича чи самої Марії Вілінської. Щоправда, у «Мовчущому Божестві», «Франсуа Війоні», «Напередодні» чи «Самотньому мандрівникові...» відчувається бажання автора дотриматися формальних ознак біографічної повісті. Зосереджуючи увагу на ключових моментах життя того чи того персонажа, наратор прагне принаймні реферативно окреслити обставини, в яких минало дитинство біографічного героя і які впливали на формування його світогляду, а також не оминути нагоди вставити науково обґрунтовані висновки або риторичні запитання з того чи того приводу: «Батьківщина? Чи є для пролетаря батьківщина?..» [13, с.25], «Вінсент ван Гог людина крайніх становищ. Він людина кінцевих, безкомпромісних ситуацій...» [13, с.364]. Подекуди наратор так захоплюється *розповіддю* про події, що забуває продемонструвати своєму реципієнтові самі події («Франсуа жив хаосом знищень...» [13, с.87]), обмежуючись лише короткими повідомленнями, які мають служити відправним пунктом для філософських міркувань: «Але як жити в змінюваному світі? Як встояти, коли з-під ніг вислизе ґрунт?..» [13, с.488].

Знаменно, що, пишучи про відомих осіб минулого, В. Петров-Домонтович відмовляється від іконографічного змалювання їхніх постатей. Він намагається зобразити їх як звичайних живих людей з притаманними їм схильностями чи дивацтвами (згадати хоч би гротескний портрет Костомарова чи зневажливо-самовпевнену поведінку Куліша).

Звичайно, акцент на інтимно-приватному світі, а не на культурній чи громадській діяльності видатних особистостей, оголення тінкових моментів життя письменника (стосунки Куліша з жінками чи психічна неврівноваженість Костомарова) можна розглядати як своєрідну провокацію іронічного автора-інтелектуала, однак, як слушно зауважив П. Рікер, «чи не вважаємо ми людські життя придатнішими для сприйняття, коли вони інтерпретуються як історії, розказані про них іншими людьми. І чи ці історії не стають зрозумілішими, коли до них прикладаються нарративні моделі — інтриги, — запозичені з історії чи художніх творів» [27, с.139]. До того ж, звернення автора до подібних фактів неодмінно передбачає суб'єктивну інтерпретацію відібраного матеріалу, певні здогади про те, що міг відчувати і думати наодинці з собою біографічний герой, а це означає обов'язкову появу принаймні мінімального домислу. Відповідно, у свідомості читача відбувається, як сказав би Ж. Женетт [14, с.406], «фікціоналізація» факту і «дефікціоналізація» вимислу.

Варто також зазначити, що найголовніше в романізованих біографіях Віктора Петрова (зокрема в «Романах Куліша» та «Аліні й Костомарові») не лежить на поверхні творів. Пишучи про сублімацію підсвідомих переживань Костомарова в образі Кудесра і проектуючи сцени насильства і жорстокості на особисті проблеми свого біографічного героя, Петров-Домонтович дає підстави читачеві розглядати Костомарова чи Куліша як проекції внутрішнього стану самого автора, а біографічний твір — як вісь, на яку нанизуються автобіографічні елементи. Інакше важко пояснити, чому В. Петров вирішує «переписати» спогади Аліни Крагельської або чому він у «Романах Куліша» створює своєрідний «роман у листах», які, з одного боку, були наповнені «автохарактеристиками й самовизначеннями» Куліша, а з іншого, переводили особисті переживання останнього на рівень всього лише жанрової форми [див.: 26, с.180-181]. Такі міркування підтверджує і той факт, що, зрештою, Віктор Петров сам розпочне «роман у листах» із Софією Зеровою. Очевидно, можемо говорити про те, що письменник підсвідомо змушує персонажів своїх романізованих біографій замислюватися над актуальними для нього проблемами і в такий спосіб встановлює зв'язок між світоглядно-психологічними феноменами абсолютно відмінних між собою епох.

Взаємодія художнього і нехудожнього дискурсів значною мірою притаманна також творам автобіографічно-мемуарного жанру, зокрема двом «Болотяним Лукрозам», «Моїм Великодням» та «Передвеликодньому». З одного боку, ці твори — з огляду на свою жанрову приналежність — формують у читача установку на документальність і справжність. Згадки про реальних осіб, акцент на подіях, які відбуваються в автентичному просторі і часі дають змогу розглядати ці тексти як «літературу факту», в якій «яскраво виражений горизонт авторської свідомості» [6, с.174]. Перебування суб'єкта розповіді в Регенсбурзі чи відвідини разом із «Ігорем К.» виставки модерного мистецтва в Мюнхені 1947 року, захоплення від величі Київського університету чи докладні розповіді про голодний Київ, наукові семінари В. Перетца, естетичну платформу неокласиків та «баршівський» період їхньої діяльності — усе це спонукає говорити про експлікацію авторської особистості в згаданих текстах. Навіть тоді, коли в поле зору наратора потрапляють насамперед інші видатні постаті (Микола Зеров, Володимир Перетц, Сергій Маслов, Микола Грунський чи Володимир Отроковський), спогади про відповідний період свого життя засвідчують глибинне «самооголення» автора, яке обов'язково присутнє в творах так званого маргінального жанру — автобіографіях, спогадах, листах, щоденниках тощо. Митець принаймні на несвідомому рівні реалізує себе в тексті, інтерпретує себе через саморозповідь, викликаючи в читача бажання шукати «справжнього» автора, а також доповнити образ автора, який виникає на основі творів автобіографічного жанру, від-

230

мостями про емпіричну особу письменника. Однак необхідно пам'ятати, що «гогольність» автора ніколи не буває повною: «говорити про себе самого, — означає Ц.Тодоров, — означає більше не бути тим самим «я» [29, с.76]. Автор, який пише про себе, завжди перебуває в просторі двозначності, а отже, читач неминуче потрапляє в пастку, коли хоче подивитися на текст лише з реальної перспективи. Згадка у «Болотяній Лукрозі» про «мого друга Петрова» дуже добре демонструє неможливість винятково біографічного прочитання твору і змушує усвідомити «взаємодію факту і вигадки» [1, с.90] в автобіографії, збагнути, що твори автобіографічно-мемуарного жанру існують на межі літератури і реальності, а тому в них теж можуть бути присутні маски та умовності.

Звичайно, фікціоналізація персонажа в автобіографіях чи спогадах має свої межі, адже, як слушно зауважила Л. Гінзбург, «мемуарист не може творити події і предмети... події йому дані...» [5, с.11], однак, пишучи про себе самого, автор внутрішньо перебудовує свою сутність, перетворюючись з «я-для-себе» на «я-для-іншого». Це стосується як творів, у яких розповідь ведеться з перспективи, так і творів, які справляють враження автобіографічного фрагмента в теперішньому часі, тобто фіксують *тут і тепер* психічні прояви митця. Розповідаючи про себе, про своїх друзів чи знайомих, наратор на власний розсуд вибирає факти, про які інформує свого адресата, викладає суб'єктивний погляд на ті чи ті події, відтворює власні односторонні враження, а отже, воскрешаючи минуле, він мимоволі деформує його, створюючи нову реальність на межі автентичної дійсності та уяви. З одного боку, автобіографічні неточності можуть бути пов'язані з природою людської пам'яті: між «я», яке розповідає, і «я», про яке розповідається, існує певна часова і психологічна дистанція, а це означає, що події у свідомості автора перетинаються, накладаються одна на одну, переміщуються в часі чи взагалі стираються з пам'яті. Відповідно, автор, який не зіставляє все, про що розповідає, з достовірними джерелами, а покладається на свою пам'ять, інколи допускає відхилення від факту. З іншого боку, «переписуючи» якийсь фрагмент зі свого життя, митець намагається розповісти те, що було, але зі збереженням відчуття того, «як згадалося» [див.: 30]. Г. Башляр слушно зауважив, що у своїх спогадах ми часто «маримо на межі історії та легенди», «налагоджуємо контакт із можливостями, яких не зуміла використати доля», шукаємо того, що могло б відбутися, але так і залишилося у світі уявного [див.: 34, с.117, 130, 140]. Отож текст обростає індивідуальними значеннями, самоінтерпретацією автора, який іноді хоче щось змінити в тому, що сталося, показати себе таким, яким би він хотів бути у свідомості Іншого. Автобіограф користується можливістю принаймні у своїй уяві щось «дописати» у власному житті, про щось не згадати, але найцікавіше, безумовно, те, що в процесі домислювання автор починає щиро вірити в те, про що пише. Саме так можна пояснити як хронологічні чи фактологічні неточності в «Болотяних Лукрозах» (рік появи в Баришівці Віктора Петрова чи тема дипломної роботи Миколи Зерова), так і намагання Петрова-Домонтовича поставити себе ближче до «п'ятірного грона» неокласиків, ніж, можливо, це було насправді, на чому, звинувачуючи письменника в умисному самозванстві, наголошує М. Москаленко [22, с.1262-1265]. Очевидно, варто говорити не так про навмисні відхилення від істини, як радше про потребу митця, як сказав би М. Бахтін [3, с.133], переживати себе в іншому плані, не збігатися з самим собою, розповісти про себе як про можливого Іншого.

Про спробу митця усвідомити сенс свого існування свідчить інтелектуально-інтровертний характер «Моїх Великоднів» та «Передвеликоднього». Знаменно, що в цих творах, як і в «Болотяних Лукрозах» автора мало цікавлять хронологічна послідовність подій чи фактографічність, він не намагається показати читачеві становлення себе як особистості, не розкриває таємниці свого дитинства, чим унеможливило однозначну де-

фініцію свого твору як автобіографічного. Вибираючи якийсь фрагмент зі свого життя, автор прагне надати йому художнього виміру (наприклад, підзаголовок «З записок мандрівника» у «Моїх Великоднях» дає підстави говорити не лише про «автокомунікаційну» [19] характеристику викладу, а й про відповідний формальний прийом (записи для самого себе), який демонструє «фікційний» підхід до тексту), а також зробити акцент на філософсько-інтелектуальному наповненні твору. Як приклад можна навести роздуми на тему плутаності людського життя, релігійних переживань, модерного мистецтва, виснажливості наукової праці чи голоду, який розкриває «доти незнане обличчя світу» [12, с.287]. Таке превалювання рефлексійного дискурсу, з одного боку, дозволяє говорити про спорідненість ціннісних площин суб'єкта нарації і автора, а з іншого, пояснює, чому автор оформлює автобіографічні елементи в жанр нарису, а не розлогої мемуарної повісті.

Нарис як різновид фрагментарної прози характеризується зовнішньою незавершеністю, «нахилом до безсюжетності й побіжного, штрихового письма» [9, с.224-225]. Однак послаблена фабульність чи поверхнева неповнота компенсуються внутрішньою завершеністю, філософською та інтелектуальною глибиною, задля якої, власне, і пишеться твір. Варто зауважити, що до жанрової форми нарису В. Петров-Домонтович звертається не лише в автобіографічних, а й у біографічних творах, зокрема в «Зоряних мандрівниках» чи «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти», причому в останньому випадку автор у підзаголовку сам визначає свій твір як «біографічний нарис». Поверховий огляд життєвих шляхів Тіхо Браге, Йогана Кеплера і Вацлава Ржевуського служить поштовхом для роздумів наратора про відмінність «обмеженого і здрібнілого» денного світу та нічного світу космосу, у якому людина могла бути собою, чи про особливості доби романтизму, яка знаменувала собою появу «людини крайнощів», «палкого ентузіаста», «фантаста», «складної натури, що сполучає цинізм цивілізації й цноту дикунства» [12, с.379]. «Фрагментом повісті» називає письменник і свого «Франсуа Війона», для якого характерні, з одного боку, «повістярський» розмах, а з іншого, незавершеність і конспективний виклад подій, який, без сумніву, поступається за важливістю рефлексіям на тему зміни епох і світоглядів, дихотомії «людського і Божого» чи «піднесення і падіння». Не можна також не згадати ще одного жанрового підзаголовка у «Спрасі музики» — «Біографічна новела. Фрагмент», — яким автор одразу ж вказує на жанрову розмитість свого твору. Зображення реальних осіб (Рільке і Бенвенута), яке вводить твір у ранг біографічних, супроводжується темами невидимого зв'язку між спорідненими душами через книгу і впливу музики на внутрішній світ людини. Відповідно, дія відбувається не так у зовнішньому плані, як у свідомості героїні, пейзажі стають психологізованими, фінал — умовним, а увага зосереджується на одному епізоді, який дозволяє зрозуміти глибинний сенс важливого моменту в житті людини. Такі ознаки, з одного боку, свідчать про слушність авторської дефініції твору як «новели», а з іншого, підтверджують наявність жанрових особливостей «фрагмента» (до речі, цікаво провести паралель між цією жанровою формою «Спраги музики» і «музичними фрагментами» у виконанні Бенвенути, які були елементами «містеріального чину», що відбувався в кімнаті Рільке).

Необхідно зазначити, що філософське навантаження можна простежити майже у всіх творах В. Домонтовича. Навіть у політичних оповіданнях, які з огляду на свою спільну проблематику (а подекуди і спільних персонажів) справляють враження приналежності до єдиного сюжетного цілого — «Професор висловлює свої міркування», «Професор і Іван Закутній діють», «Трипільська трагедія», «Князі», «Чемність», «Відьма», — виникають рефлексії, які, поза всіляким сумнівом, свідчать про присутність у цих тенденційних творах наратора-інтелектуала: «Хто зна, що живе всередині кожної людини і як

саме зробить вона в останній критичний момент?» [12, с.240], «Минає час, і все змінюється, кажуть філософи. Але є люди, уяви й ідеї, які попри все те лишаються незмінними» [12, с.215]. Знаменно, що про філософічність доводиться говорити не лише за наявності експліцитних фрагментів-рефлексій, а й тоді, коли цілий твір можна розглядати як ілюстрацію прихованої філософської тези («Я й мої черевики», «Курортна пригода» чи «Емальована миска»). Історія, про яку розповідається в оповіданні, служить лише необхідним ключем до розуміння і розкриття найскладніших проблем людського існування. Твір уподібнюється до «оповідання одного моменту», яке заздалегідь налаштовує читача на те, що зображений «тут і тепер» мікросвіт є лише часткою загального універсуму, що події і переживання, які відкриваються реципієнтові, з одного боку, не є особливі (курортний роман, чищення черевиків), а з іншого, дозволяють вийти за межі буденності, щоб побачити її онтологічне й аксіологічне підґрунтя (іраціональність людського існування, «серйозність несерйозних речей», індивідуальне відчуття катастрофи тощо). Таким чином, властивості побутово-психологічного чи політичного оповідання накладаються на ознаки оповідання філософського, утворюючи так звані жанрові гібриди. Показовими в цьому аспекті є оповідання «Відьма», «Я й мої черевики», «Дивна історія» та «Письменник і генерал», в яких, окрім філософсько-інтелектуального навантаження, можна простежити притаманну для оповідання-анекдоту (на цю жанрову приналежність трьох останніх творів вперше вказав Ю. Шерех [33, с.103]) фабульну гостроту і дотепність: згадати хоч би жінку-селянку, в якій вимагають науково довести, що вона не має відьомського хвоста, або розповідь про «інтелектуала», що ніколи не купував прижиттєвих творів письменника, чи про старого ученого, який міг забути пов'язати собі краватку, пристебнути комірць до сорочки, а можливо, і піти на лекцію без штанів. Отож напрошується висновок про характерне для В. Домонтовича руйнування «чистоти» жанру, а це означає, що жанрова дефініція залежатиме насамперед від того, які риси твору дослідник вважатиме головними, а які другорядними. Наприклад, визначаючи «Помсту», «Приборканого гайдамаку» і «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» як історичні новели, В. Державин [10, с.588], безумовно, зосереджує увагу передусім на часопросторових характеристиках згаданих творів і на зображуваних історичних особах, забуваючи, що реальні історичні події, очевидно, цікавлять автора лише як матеріал, який дає змогу розгорнутися глибоким філософським рефлексіям про раціональний та ірраціональний підходи до життя, подвійність людського існування чи зв'язок людини зі своїм «грунтом». Відповідно, в жанр історичного оповідання вклинюються елементи філософського та психологічного оповідань чи навіть філософського діалогу, про що свідчить уже сам заголовок «Розмов Екегартових...» [курсив мій. — М.Г.].

Цікавим з погляду переплетення жанрових ознак є «Святий Франціск із Ассізі». З одного боку, твір побудований відповідно до традиційної житійної моделі: наратор згадує про позначене святістю дитинство малого Франціска, про його конфлікт з батьком-кравмарем, про чудо в монастирському дворі і, зрештою, про Францискове самозречення задля священної місії. Однак В. Домонтович не обмежується звичайним відтворенням агіографічного матеріалу. Якщо в кожному житті святих, як слушно зазначає В. Балдинюк [2, с.64], можна простежити двозначний статус наслідування першоджерела (ідеться про зв'язок житійного наративу зі Святим Письмом), то в творі В. Домонтовича взагалі можна говорити про подвійну вторинність. Суб'єкт мовлення у «Святому Франціску...» В. Домонтовича виступає в ролі відстороненого наратора, який намагається показати реципієнтові зразок подвижництва, звернути увагу на релігійну ідею, але який водночас подає власні тлумачення та наукові коментарі до житійного тексту. Роки життя, подані у підзаголовку до «житійної біографії», експліцитне проведення

паралелі з Святим Письмом, роздуми про світогляд «ідеальної людини Середньовіччя», підкріплені цитатою з Бернарда Клервоського, безперечно, дають підстави говорити про інтелектуальну спрямованість авторської свідомості, а фрази, на зразок «Житійна легенда виразно фіксує...», «Легенда розповідає, що...» [12, с.372-373], засвідчують, що маємо справу з інтерпретаторським «переповіданням» житія. Таке «переповідання», з одного боку, доводить намагання автора триматися близько до першоджерела і зберегти довіру читача до власного тексту, а з іншого, поява останнього знаменує собою перетворення сакрального дискурсу на художній, який уже позначений впливом авторського мислення.

Співіснування художнього і сакрального первнів можна також простежити в оповіданні-притчі «Апостоли», яке не тільки стосується віддалених у часі подій у Єрусалимі, а й торкається проблем глобального характеру, втілює філософські роздуми письменника, що входять у розріз із загальноприйнятими уявленнями. Домонтовичеве протиставлення апостола Петра, який покладався лише на віру, і Хоми Невірного, який «замість славити, перевіряв», «замість дивуватися, перепитував», «зіставляв», «з'ясував» [12, с.405], на відміну від традиційного трактування, не дає підстав чітко визначати позитивний і негативний полюси опозиції (вагання Хоми вселяли песимізм в апостолів, а сліпа віра Петра виявилася хиткою). До того ж, згадка про те, що одні апостоли «твердили, що треба діяти, як і давніш, спираючись на народ; інші воліли розпочати переговори з Синедріоном; треті взагалі з самого початку не сподівалися на успіх» [12, с.401], спонукає читача перекинути місток до історичних подій в Україні початку ХХ століття. Звичайно, важко говорити про те, який з перелічених шляхів вважає доцільним сам автор (як і робити остаточні висновки про правильність позицій Петра і Хоми). Заслугує на увагу насамперед те, що «Апостоли» В. Домонтовича позначені смисловою багатозначністю, символічною місткістю і несуть у собі потенційну можливість «прикладання» до різних сфер дійсності, що свідчить про притчевий характер твору. Подібне моделювання ситуації бачимо і в оповіданні-притчі «Без назви» (таке жанрове визначення цього твору, на нашу думку, більше відповідає дійсності, ніж «гостросюжетна драматична новела» [33, с.103]), де акцент на смислових нашаруваннях і умовність зображення посилюються завдяки композиції твору. Час, у якому відбуваються події, набуває ознак універсального, тим паче, що епілог оповідання протікає вже в абсолютно іншій період. Про те, що сталося на кордонах Афганістану, персонажі згадують уже з перспективи, маючи змогу адекватно все осмислити. Змінюється навіть наратор, який в епілозі втрачає відсторонений характер і стає одним із безпосередніх учасників розмови. Отож зміст оповідання-притчі стає набагато ширшим від конкретного тлумачення. Епідемія чуми (яка, до речі, дає змогу поінформованому читачеві провести паралелі з відомим романом-притчею А. Камю) дозволяє авторові звернути увагу на людину, яка щомиті стоїть перед загрозою смерті, змагається з нею, але яка, відповідно, більше не належить собі, акцентувати на тому, що «в житті кожної людини бувають моменти, коли вона не сміє вагатись» і, зрештою, що «ми живемо тут на землі лише для того, щоб умерти» [12, с.234]. Отож, як бачимо, В. Домонтович вибирає для своїх «притч» такі теми, які передбачають можливість розгортання філософсько-інтелектуального змісту, провокуючи активну участь читача, який зуміє відчутти полісемантичність кожного образу, розвинути асоціативну діяльність і поєднати у своїй свідомості досвід минулого і майбутнього. Варто також зауважити, що притчевість у згаданих оповіданнях письменника має імпліцитний характер. Твір не побудований за принципом параболи, коли притчевий елемент обрамлений ситуаціями із сучасності або принаймні інтелектуальними висновками. Щоби збагнути прихований зміст викладу, читач змушений уважно стежити за кожним словом наратора,

«визбирувати» окремі «гранули» [4, с.144] думки, які дають підстави говорити про певну етико-філософську окрему концепцію твору, а отже, і про відповідне індивідуально-авторське світосприйняття.

Власне, тісна взаємодія «фікційного» і філософсько-наукового дискурсу в прозі В. Петрова-Домонтовича — як у малій прозі письменника, так і в його повістях — дозволяє говорити про інтелектуалізацію художньої прози В. Домонтовича, який постійно спонукає читача розмежовувати «самопроговорювання» автора і його «маскування».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакула Б. Автор, автотематизм, автобіографізм // Наукові записки НаУКМА. – К., 1999. – Т.17. Філологія. – С.88-91.
2. Балдинюк В. «Паралельна агіографія» і авторський нарратив: комунікативний аспект у романі Валерія Шевчука «Око Прірви» // Слово і час. – 2003. – №2. – С.63-69.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424с.
4. Бочаров А. Бесконечность поиска. – М.: Советский писатель, 1982. – 424с.
5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – Ленинград: Художественная литература, 1977. – 448с.
6. Гнатюк М. Специфіка мемуарів (до проблеми документального та особистісного у спогадах про Івана Франка) // Франкознавчі студії: Збірник наук. праць / Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Дрогобич: Вимір, 2002. – Вип.2. – С.171-184.
7. Грегіль Г. Панько Куліш: образ кохання, або фаустівські романи Куліша (за твором В. Петрова «Романи Куліша») // Слово і час. – 2004. – №6. – С.25-33.
8. Гром'як Р. Жанр у творчому процесі // Гром'як Р. Давне і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С.101-108.
9. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 280с.
10. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945-1947) // Українське слово: Хрестоматія укр. л-ри та літ-ної критики ХХст.: У 4 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 575-596.
11. Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – К.: Гелікон, 2000. – 520 с.
12. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси. – К.: Критика, 2000. – 416с.
13. Домонтович В. Проза: У 3т. – Нью-Йорк: Сучасність, 1988. – Т.3. – 558с.
14. Женетт Ж. Вымысел и слог // Женетт Ж. Фигуры: В 2т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.2. – С.341-451..
15. Іванюк Б.П. К проблеме теоретической истории жанра // Автор. Жанр. Сюжет: Сб. науч. трудов. – Калининград: Калининградский гос. ун-т, 1991. – С.3-10.
16. Клим'юк Ю. Жанрова система лірики Івана Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С.300-305.
17. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Львів: Паіс, 2005. – 368 с.
18. Коцюбинська М. Відтворення чи перетворення: до генези метафоричного образу // Коцюбинська М. Мої обрії: У 2т. – К.: Дух і Літера, 2004. – Т.1. – С.123-134.
19. Лотман Ю.М. Автокомунікація: «Я» і «Другой» як адресати (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю.М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С.163-177.
20. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С.581-595.
21. Мішеніна Н.І. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії (на прикладі текстів Віктора Петрова-Домонтовича) // Наукові записки НаУКМА. – К.: Стило, 2001. – Т.19. Філологічні науки. – С.65-70.
22. Москаленко М. Микола Зеров: доля і доробок // Зеров М. Українське письменство. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С.1235-1272.

23. Новиченко Л. Родом з двадцятих... // Вітчизна. – 1990. – №11. – С.144-159.
24. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447с.
25. Павличко С.Д. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії. – К.: Наукова думка, 1993. – 104с.
26. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров // Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С.15-316.
27. Рікер П. Сам як інший. – К.: Дух і Літера, 2002. – 456с.
28. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози // Слово і час. – 2003. – №11. – С.75-80.
29. Тодоров Ц. Поетика // Структуралізм: «за» і «проти»: Сб. статей / под ред. Е.Я. Басина, М.Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С.37-113.
30. Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). – М.: Знание, 1981. – 64с.
31. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.3. – С.88-97.
32. Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.1. – С.306-320.
33. Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т.3. – С.98-135.
34. Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk: Slowo/obraz/terytoria, 1998. – 298s.
35. James H. The Art of Fiction // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V.B. Leitch. – New York, London: W.W. Norton&Company, 2001. – P.855-869.

Леся ГИЖА, викладач (Тернопіль)

ІРОНІЧНА СТРУКТУРА НЕОРОМАНТИЧНОГО ДВОСВІТТЯ У ТВОРАХ ДЖОЗЕФА КОНРАДА

Н.Фрай, розглядаючи особливості трагедійного наративу, відзначав, що, на відміну від комедії, в трагедії більше уваги зосереджується на індивідуальності персонажа [13, 206]. Крім цього, відмінність існує між трагедією і романом, яка стосується властивого цим наративам двосвіття. Учений пояснював, що в романтизмі персонаж, який має іронічне ставлення до дійсності, прагне здійснити героїчний вчинок, аби замінити недолю успіхом. Тобто *романтичне двосвіття* — це невідповідність між внутрішнім та зовнішнім світами людини. По-іншому будується *неоромантичне двосвіття*, яке, за визначенням Н.Фрая, полягає у відношенні між двома людськими «я» [13, 219]: між внутрішнім «я» та «іншим», який також знаходиться в індивідуальності суб'єкта як відбиток зовнішнього світу, результат сприймання людиною соціуму. Про несумісність цих двох світів писали багато науковців. Серед досліджень, здійснених у контексті українського літературознавства, варто відзначити працю В.П.Агеєвої, присвячену творчості Лесі Українки, що слід вважати знаменним, оскільки саме Леся Українка першою теоретично сформулювала концепцію неоромантизму на українському ґрунті [1, 7-24]. Йдеться про те, що, аби продемонструвати двосвіття, письменники-неоромантики дуже часто вдавались до розбудови відповідної міфологічної структури, де два герої означували протилежні риси людського характеру. Зокрема, в драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» протилеж-