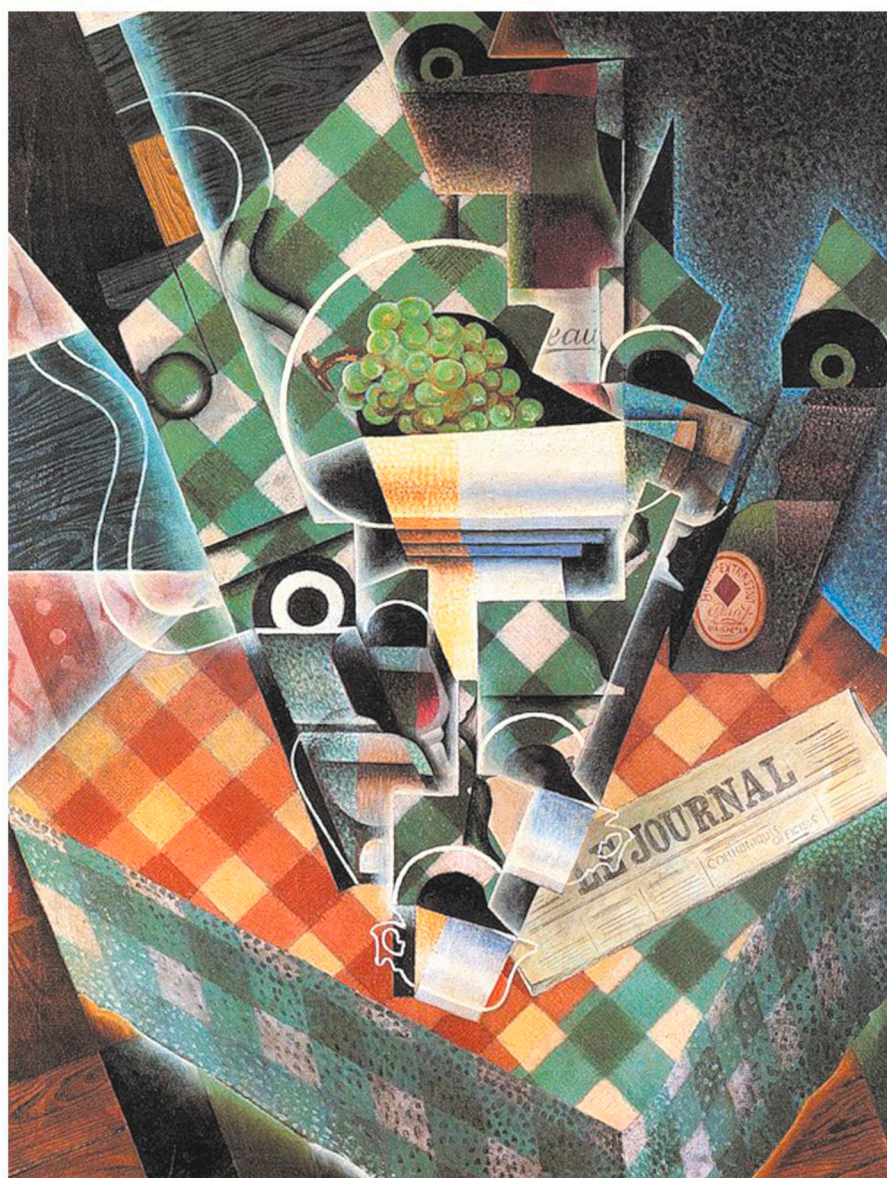


Наталія ГОРОДНЮК

**Res incognita:**  
семіотика речі  
у східнослов'янському  
модерністському романі  
першої половини  
XX століття



**Наталія Городнюк**

**Res incognita:  
семіотика речі  
у східнослов'янському  
модерністському романі  
першої половини  
XX століття**

Монографія

Дніпро

2017

УДК 821.161-31.09  
ББК 83.3(45)-444  
Г 70

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту філології  
Київського національного університету ім. Тараса Шевченка  
(протокол № 12 від 27 червня 2017 р.)

**Рецензенти:**

**Бровко О.О.**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Інституту філології Київського університету ім. Бориса Грінченка;

**Шаповал М.О.**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка;

**Харлан О.Д.**, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та компаративістики Інституту філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету;

**Циховська Е.Д.**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики, реклами і зв'язків з громадськістю Національного авіаційного університету

**Науковий редактор:**

**Астаф'єв О.Г.**, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

**Городнюк Н.А.**

Г 70 **Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія / Наталія Городнюк.** – Дніпро: Свідлер А. Л., 2017. – 560 с.

ISBN 978-617-627-104-8

У монографії досліджується семіотика речі східнослов'янського модерністського роману I половини ХХ ст. Дослідження рекомендоване філологам, викладачам, студентам, усім, хто цікавиться проблемами інтерпретації прози українського, російського та білоруського модернізму.

*В оформленні обкладинки використано картину Хуана Гріса  
«Натюрморт на картатій скатертині»*

ISBN 978-617-627-104-8

© Городнюк Н.А., 2017

*Присвячую цю працю моїй мамі –  
Городнюк Валентині Михайлівні,  
без любові, теплоти, підтримки і турботи якої  
моя книга б не з'явилася.*



## ВСТУП

Семіотичні студії другої половини ХХ ст. (праці Р. Барта, А. Байбуріна, Ю. Лотмана та ін.), онтологія М. Хайдеггера і гносеологічна проблематика М. Фуко гостро поставили перед гуманітаристикою проблему речі в її буттєвому та соціокультурному аспектах, питання про онтологічний, аксіологічний і семіотичний статус речі в культурі. Осмисленню речі як соціокультурного феномена присвячено також проект реалогії М. Епштейна – специфічної гуманітарної галузі на помежів'ї філософії, культурології, антропології та семіотики. Реалогія (від лат. *res* – річ) – це речезнавство, наука про речі, причому річ трактується культурологом як одинична сутність (а не одна з багатьох певного ряду) зі своїм власним екзистенціальним смислом, який ніяким чином не пов'язаний з матеріальною вартістю чи функціональними особливостями речі, тобто чистий від утилітарно-прагматичних нашарувань, але має меморіальну, емоційну, сакральну-ритуальну та іншу цінність і містить у згорнутому вигляді численні культурні смисли. А літературознавець О. Чудаков, вперше теоретично окресливши проблему речі в літературі, вважав, що саме характер речовизму визначає специфіку світогляду митця, особливості того чи іншого стилю та культурної доби [Чудаков, 1986а, с. 17].

Досі аналізу речі в семантиці художнього твору відводилася здебільшого другорядна роль. В українському літературознавстві немає жодного дослідження, де було б системно і повно висвітлено специфіку семіотики, онтології та аксіології речі у творчості як окремих митців, так і шкіл, напрямів чи стилів. До проблеми речі, її семантики та функцій звертаються лише принагідно, аналізуючи ключові образи-символи або художні деталі того чи іншого твору. Разом з тим

це питання є концептуально важливим, оскільки потрактування речі у різних естетичних системах підпорядковано різним чинникам і є домінантним при зміні художньої свідомості. Характер «речоспрямованості» (термін О. Чудакова) визначає не лише індивідуальність автора чи специфіку твору, але й сутність естетики стилю та доби. Так, більшість дослідників сходиться у тому, що сприйняття і потрактування речі людиною лежить в основі будь-якої системи світогляду. О. Чудаков вважав, що у тексті первинна одиниця бачення письменника – не слово, не мотив, не сюжет, не конфлікт, а саме річ, предмет [Чудаков, 1986а, с. 17].

Мета роботи: дослідити семіотику речі у східнослов'янському модерністському романі I половини XX ст.

Завдання дослідження: розглянути річ як філософську категорію, проаналізувати формування уявлень про річ у світовій філософії; осмислити підходи до вивчення категорії речі у сучасному літературознавстві; окреслити етапи осмислення концепту речі як об'єкта теоретичної та історичної поетики; осмислити характер взаємодії речового та духовного, світу речей та світу ідей, відношення «річ – знак» у семіотиці тексту; систематизувати та описати функції речі у художньому тексті, доповнивши наявний перелік функцій тими, які властиві модерністському роману I половини XX ст.; виявити специфіку «речоспрямованості» прози модернізму, формалізму, неоромантизму, екзистенціалізму, імпресіонізму, імажинізму, соцреалізму та дослідити поетикальні особливості речі зазначених напрямів у порівняльному аспекті на матеріалі української, російської та білоруської літератури; виявити взаємозалежність специфіки стилю та категорії речі, а саме: особливості маніфестації речі як прояв атрибутивних рис окремого стилю; з'ясувати специфіку добору, репрезентації та

функції речей у жанро-стильових різновидах східнослов'янського роману I половини ХХ ст.; проаналізувати основні складові концепту речі (їжа, одяг, аксесуари, механізми, інтер'єр тощо) у різностильових романах; проаналізувати роль концепту речі в окреслених творах, дослідивши семіотичний статус речі, її функції та специфіку смислогенерації; схарактеризувати поетикальні особливості текстів у зв'язку з проблемою речі.

Об'єкт дослідження – феномен речовизму східнослов'янського модерністського роману I пол. ХХ ст.

Матеріал дослідження – романи, в яких річ виступає смислотворчою та текстогенерувальною категорією:

- з української літератури: романи «Донна Анна» (1929) Г. Брасюка, «Лепрозорій» (1938) В. Винниченка, «Дівчина з ведмедиком» (1928), «Доктор Серафікус» (написаний в 1928–1929 рр., виданий в 1947 р.), «Без ґрунту» (написаний в 1942–1943 рр., виданий в 1948 р.) В. Домонтовича, «Подорож вченого доктора Леонардо...» (1930) М. Йогансена, «Робітні сили» (1929) М. Івченка, «De facto» (1930) О. Кундзіча, «Місто» (1928) В. Підмогильного, «Недуга» (1928) Є. Плужника, «Вальдшнепи» (1927) М. Хвильового, «Майстер корабля» (1928) Ю. Яновського;

- з російської літератури: романи «Циніки» (1928) А. Марієнгофа, «Вор» (1927) Л. Леонова, «Чевенгур» (1929), «Котлован» (1930) А. Платонова, «ZOO, або Листи не про кохання» (1923) В. Шкловського, «Захист Лужина» (1930), «Дар» (1938) В. Набокова, «Та, що біжить по хвилях» (1928) О. Гріна, «Вечір у Клер» (1930) Г. Газданова, «Сяючі хмари» (1929) К. Паустовського, «Заздрість» (1927) Ю. Олеші, «Дванадцять стільців» (1928) і «Золоте теля» (1931) І. Ільфа та Є. Петрова, «Майстер і Маргарита» (1929–1940) М. Булгакова;



- з білоруської літератури: романи «Сестра» (1927) Кузьми Чорного, «Язеп Крушинський» (I частина 1928–1929 рр., II частина 1930–1931 рр.) З. Бядулі, «Віленські комунари» (1932) М. Гарецького, «Крізь роки» (1934) П. Головача.

Предмет дослідження – онтологічні, аксіологічні, семіотичні аспекти поетики речі українського, російського та білоруського роману модернізму I половини ХХ ст.

Теоретико-методологічне підґрунтя роботи становлять праці з філософії речі (Ж. Бодріяра, М. Епштейна, Е. Гуссерля, М. Хайдеггера, М. Фуко), семіотики речі (А. Байбуріна, Р. Барта, Г. Гачева, Г. Кнабе, Ю. Лотмана), а також літературознавчі розвідки, присвячені речі як літературознавчій категорії, особливостям оприявлення речі в художньому тексті та вагомим аспектам речовизму літератури (О. Чудакова, Є. Фаріно, О. Фрейденберг, Т. Цив'ян, М. Бахтіна, О. Коточигової, В. Топорова, О. Щедракової).

Методи дослідження: заявлена проблема передбачає синтез структурно-семіотичного, порівняльно-типологічного й історико-літературного методів та підходів до текстів різнонаціональних культур, а також метод *close reading* (ретельне прочитання). У процесі роботи було задіяно основні методологічні положення структурної семіотики Ю. Лотмана, концепції тексту Р. Барта, структурної антропології К. Леві-Стросса, культурного діалогізму М. Бахтіна, феноменології Е. Гуссерля, культурологічного концептуалізму Ю. Степанова, теорії інтертекстуальності та дискурсивного аналізу.

Наукова новизна: комплексне висвітлення окреслених проблем пропонується вперше у вітчизняному літературознавстві. Поза увагою дослідників досі залишалася генеза і специфіка речовизму у модернізмі та еволюція поетики речі українського роману зрілого модернізму у східнослов'янському контексті. Значний масив творів доби

Розстріляного Відродження, уведений у літературний обіг за останню чверть століття, активно досліджувався науковцями, але проблеми поетики і семіотики речі роману I половини ХХ ст. досі не отримали належного висвітлення і потрактування.

Уперше в українському літературознавстві досліджуються: категорія речі в естетиці та поетиці модернізму; семіотика речі в українському, російському та білоруському романі I половини ХХ ст.; функціональність та семіотичний статус речі у модерністському, авангардистському, неоромантичному та соцреалістичному дискурсі; ідейно-естетичні особливості тезаурусу речей у модернізмі; специфіка речовизму в національних варіантах українського, російського та білоруського модернізму.

На відміну від попередніх досліджень, у яких рід аналізувалася опосередковано (як художня деталь) і мононаціонально (лише в окремих романах української та російської літератури), ми пропонуємо компаративне дослідження категорії речі у заявлених різновидах роману з акцентом на специфіці речовизму у східнослов'янському модернізмі.

Теоретичне значення роботи полягає у дослідженні речі як категорії теоретичної та історичної поетики; аналізі специфіки «речоспрямованості» прози модернізму, футуризму, неоромантизму, соцреалізму; дослідженні онтології, аксіології та семіотики речі у різностильових текстах; розробці і поглибленні методики аналізу концепту речі у творі; аналізі семіотики їжі, одягу й аксесуарів, інтер'єру та предметного світу тексту в цілому; укладанні тезаурусу речового світу модерністського роману; компаративному дослідженні феномену речі у східнослов'янському модерністському романі

та з'ясуванні національних особливостей феномену речовизму української, російської та білоруської літератури.

На початковому етапі дослідження авторка неодноразово ставила собі питання, яким шляхом іти: за функціями речей, за стилевими варіантами речовизму чи за конкретними семантико-тематичними групами (їжа, одяг, інтер'єр, механізми, іграшки тощо). Гостро усвідомлюючи недосконалість кожного з них, ми вирішили для повноти і репрезентативності об'єднати їх, що й зумовило структурування роботи, де представлено поліфункціональність речі (II розділ), особливості категорії речі в різних стилях (III розділ) та специфіку тематології і системи мотивів конкретних речей, доміантних у модернізмі (IV розділ).

# РОЗДІЛ 1.

## РІЧ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

### 1.1. Поняття про річ у філософії

Найменша осмислена річ несе в собі  
найбільше виправдання світу.

Михайло Епштейн.

*Реалогія*

Поняття про річ, визначення речі, питання про співвідношення у речі ідеального (ідеї, поняття, задуму, форми) та матеріального (власне речовинного) і загалом співвідношення світу речей та світу ідей, їхні первинність та походження – визначальні проблеми для філософського розуміння сутності буття, розмежування матеріалізму та ідеалізму і взагалі для розвитку філософії від її витоків до сьогодення. Річ у філософії – одна з основних онтологічних категорій. «Річ – окремих об'єкт матеріальної дійсності, що характеризується відносною незалежністю, об'єктивністю і стійкістю існування. У загальному розумінні річ характеризує кількісну властивість матерії. Визначеність речі задається її структурними, функціональними, якісними і кількісними характеристиками» [Вещь, 2002].

Сергій Ручко у своєму філософському есе «Речі» влучно і повно дає характеристику речоспрямованості західної традиції: «Західна філософія – в певному сенсі, – філософія речей; у них вона знаходить свою власну раціональність, а разом із нею і раціональність свідомості. Буття речей тотожне свідомості, не тотожне свідомості, відрізняється від свідомості,

диференціюється на ідею та матерію всередині самого себе, до чого додається третій член – свідомість тіла людини, свідомість речі. Речі, просто тіла, чи вони протяжні, скінченні чи нескінченні, тимчасові або передчасні, корисні або непотрібні, утилітарні чи ні, повсякденні, красиві, білі, нудотні та інші, до нескінченності різні» [Ручко]. У європейській і східній традиції сприйняття та розуміння речі відмінне. Зокрема, у європейській філософії наголос зроблено на матеріальності та предметності речі. У китайській та японській філософії, навпаки, акцентується одухотвореність усіх речей, причетність їх до вищих принципів створення Всесвіту та космічного тіла суцього (так, у даосизмі Дао – найвища онтологічна реальність – визначається як «річ», також річчю може називатися і людина як носій божественної напередвизначеності, притаманної і речам) [про це детальніше див.: Торчинов, 2005; Анарина, 2003]. Порівняймо: «Оскільки річ у китайській культурі жива й універсальна, духовна й одухотворена, то немає нічого дивного, що китайці зараховували до речей не тільки предмети матеріального світу, як рукотворні, так і природні, але і всіх живих істот (включаючи людей)» [Торчинов, 2005, с. 89].

У ранній античній філософії проблеми речі, речовинності і природи були основними. Пошук первнів буття, першопричин Всесвіту відбувався серед чуттєво-конкретних предметів у природі та речовині. Такими природними первнями речей натурфілософи вважали речовинні елементи: воду (Фалес), повітря (Анаксимен), вогонь (Геракліт) [Вещь, 2002].

Подолати природничий підхід до речей в античній філософії і створити завершене вчення про річ та її співвідношення з ідеєю вдалося Платону, якого вважають засновником першого в історії філософії ідеалістичного вчення. Поняття речі у Платона кристалізується в зіставленні та

протиставленні з поняттям ідеї (ейдосу). Ідея – це сутність речі, її смисл, призначення і причина виникнення: «Ідея речі – ось справжня причина появи конкретної речі, зробленої із певного цілком відчутного матеріалу. Ідея речі передує самій речі і жодна річ не може виникнути, якщо немає її ідеї. Речі – результат, наслідок, втілення, зразок тієї чи іншої ідеї, виконані в конкретному матеріалі» [Перевезенцев]. Будь-яка річ, за Платоном, поєднує у собі ідеальне (ідею, що визначає задум чи призначення речі) та матеріальне (речовину чи матеріал, з яких створена ця річ), постаючи ніби третьою сутністю, що має властивості перших двох: «кожна річ, з точки зору Платона, внутрішньо суперечлива – ідеальна і матеріальна одночасно, при цьому “ідеальність” ніби “зіпсована” матеріальністю» [Перевезенцев]. Ейдоси (ідеї, поняття, образи) у Платона – первинні, незмінні і вічні, їх мислитель наділяє істинним (тобто справжнім, дійсним) буттям. Усі ж речі (предмети і явища матеріального світу) тимчасові, змінні і недовговічні, а отже, на думку Платона, не можуть бути істинно сущими, їх він наділяє «удаваним буттям». Матеріальний світ речей, за Платоном, походить від світу ідей і є лише його «тінню», слабкою копією. Якщо речі доступні відчуттям, то ідеї – лише розуму.

Вчення Платона про речі та ідеї було визначено пізнішими дослідниками як об'єктивний ідеалізм, оскільки філософ визнавав існування ідеального незалежно від свідомості людини. Пізніше на основі платонівської філософії було створено вчення суб'єктивного ідеалізму, яке всі предмети та явища світу потрактовує лише як похідні від людської свідомості та волі.

Платонівське тлумачення речі було критично переосмислено Аристотелем, який поставив під сумнів тезу Платона про перебування ідеї речі окремо від самої речі чи до самої речі, обстоюючи існування ідеї у самій речі. Таким

чином, на відміну від свого вчителя, він інакше потрактував проблему співвідношення матерії та ідеї. Онтологія речі лежить у підґрунті натурфілософії Аристотеля, оскільки його розуміння буття, природи та Космосу ґрунтується на осягненні природи речей як співвідношення форми і матерії. У кожній речі Аристотель виокремлює матерію (субстрат, «пасивний» матеріал) і форму (організацію матеріалу). Існування матерії можливе лише у конкретних формах, тож справжньою причиною речі може бути лише форма, а не відокремлена ідея. Отже, річ, за Аристотелем, – це оформлена матерія або уречевлена форма. Таким чином, буття (а буття у нього – це існування речей у Космосі – від найдрібніших до небесних світил) потрактовується ним як єдність форми і матерії, причому форма – це головна причина буття, сутність речі, спосіб організації її матерії.

Але що ж первинно – окрема конкретна річ чи її форма? У відповіді на це питання і виявляється двоїстість аристотелівського тлумачення суцього: «У подвійності трактування Аристотелем сутності закладено підґрунтя середньовічних філософських дискусій про те, яким способом існують загальні (родові) поняття (універсалії): раніше від речей (*ante rem*, у чому полягала версія платонізму), у речах (*in re*, версія Аристотеля), після речей (*post rem*, в античності такої версії дотримувалися кініки)» [Опёнков, 1999]. Отже, питання про річ у зв'язку з визначенням сутності буття стає наріжним каменем середньовічної схоластики, у якій виразно виокремлюються три напрямки: реалізм, що обстоював первинність загальних понять (ідей) щодо речей; номіналізм, що утверджував первинність окремих речей відносно понять; концептуалізм, що стверджував наявність загальних понять у самих речах. Для повноти і всебічності нашого підходу до філософії речі зупинимося на цих вченнях детальніше, тим

більше, що, на нашу думку, дискусія про річ у середньовічній схоластиці отримала нове життя у філософських та лінгвістичних студіях ХХ ст., а також уплинула на становлення категорії речі у літературознавстві, зокрема, згадаймо поділ Олександром Чудаковим митців на «сутнісноорієнтованих» та «речоспрямованих» (про це детальніше у 1.3.).

Філософський реалізм (від пізньолат. *realis* – суттєвий, дійсний, від лат. *res* – річ) – це напрям у середньовічній схоластиці, який обстоював об'єктивне існування загальних понять (універсалій), що первинно існують у божественному задумі, ще до втілення у конкретних одиничних речах. На думку філософів-реалістів, загальні поняття (класи, категорії) становлять собою первинну реальність, оскільки постають універсаліями для речей і до речей. Номіналізм (від лат. *Nomen* – назва, ім'я), навпаки, обстоював об'єктивне існування лише конкретних одиничних речей, вважаючи абстрактні поняття такими, що існують лише у мисленні – як наслідок мисленнєвої діяльності з пізнання та упорядкування світу речей [Номинализм и реализм]. Таким чином, філософи-реалісти справжньою реальністю визнавали абстрактні поняття, ідеї-універсалії, а речі емпіричного світу вважали мінливими і тимчасовими (Еріугена, Тома Аквінський), номіналісти ж, навпаки, заперечували наявність понять у Божому задумі і були переконані, що первинні речі, створені Божою волею, а всі поняття формуються людиною у процесі пізнання (Вільям Оккам, Жан Буридан, Роджер Бекон) [Номинализм и реализм].

Філософське вчення реалізму історично походить від теорії Платона про «ідеї» – самодостатні сутності, що організують світ і, знаходячись поза конкретними речами, утворюють собою сферу ідеального [Реализм, 2010]. Номіналізм, утверджуючи існування універсалій не до, а після речей – як похідне від матеріальних реалій, сягає філософії Аристотеля,



який тлумачив річ як фрагмент реальності, що характеризується просторовою «протяглістю», просторовими межами та сукупністю властивостей. Отже, реалізм типологічно і генетично споріднений з ідеалізмом, що утверджує первинність духу і вторинність матерії (лінія Платона), а номіналізм, відповідно, з матеріалізмом (лінія Аристотеля).

Згідно з номіналізмом, предметний світ поза мисленням і свідомістю – це цілком емпіричний світ, тому поза чуттєвим досвідом немає ніякої об'єктивної реальності, тільки конкретні речі існують у фізичному сенсі цього слова. Тож онтологія номіналізму допускає існування лише конкретних речей, загальні ж поняття, котрі в чуттєвому досвіді не дані, «самі по собі» (поза мисленням і мовою) не існують. Своїм дійсним існуванням і значенням вони зобов'язані їхньому матеріальному носію – мові, а отже, їх включення в онтологію неприпустимо [Номиналізм, 2010].

З огляду на філософське осмислення та репрезентацію речі у літературі як мистецтві слова не можемо оминати ще один філософський напрям середньовічної філософії щодо виявлення сутності речі, який стояв дещо осторонь у дискусії між реалістами та номіналістами, ніби знаходячись у їхній тіні, а пізніше і взагалі був поглинутий номіналізмом, розчинившись у ньому. Разом з тим, на нашу думку, саме цей напрям повною мірою розкриває витoki структурної семіотики, особливо того її крила, що було закорінене у мовознавчій теорії Ф. де Соссюра (Р. Барт, Ю. Лотман). Це – концептуалізм. Концептуалізм (від лат. *conceptus* – схоплення) – напрям філософської думки, прихильники якого вважали, що загальні поняття (універсалії) існують у речах і виявляються у мовленнєвих актах, пов'язуючись з ідеєю втілення Слова, що тим самим забезпечує розуміння речей та їхніх зв'язків (П'єр

Абеляр) [Концептуалізм, 2010]. П. Абеляр відокремив ідею мовлення, що включала вольові установки мовця та індивідуальні особливості його говоріння, від ідеї мови, що виражає надособистісні загальні значення [про це детальніше див.: Неретина, 1994]. «Концептуалізм являв собою осмислення взаємоінтенціональних актів діалогічного мовлення, спрямованого на схоплювання множинних смислів речей. Передбачалося, що у мовленні є невизначені елементи, які будуть схоплені або інтуїтивно, або осягнені в результаті обговорювання. Акцент зроблено не на поняття, що має об'єктивний, загально- і однозначний характер, а на виявлення смислів, що дозволяло вважати концепт мовленням самої речі. Це виявлення смислів є не одноактним, а багатоактним процесом, що переважає межі його наявного вираження у словах природної мови. Визначення при цьому набували характеру статусу, оскільки через те, що в основі речі лежать невизначені ознаки, вони ставали еквівокативно вираженими» [Концептуалізм, 2010]. Цілком погоджуємося зі С. Неретиною, яка пов'язує мовознавчі здобутки Ф. де Соссюра та перевідкриття ним опозиції мовлення/мова з ідеями середньовічного концептуалізму, завдяки чому отримали пусковий імпульс численні структуралістські та лінгвістичні теорії ХХ століття [Концептуалізм, 2010].

Отже, дискусії про річ середньовічних схоластів визначили напрям розвитку європейської філософії в цілому, вплинувши на подальші розробки категорії речі в англійському сенсуалізмі, німецькому ідеалізмі, феноменології, екзистенціалізмі, структуралізмі та постструктуралізмі.

Певний ідеологічний «зсув» у потрактуванні речі вбачаємо в раціоналізмі Р. Декарта, з філософським ученням якого історики пов'язують «ілюзію виготовленості», що полягає у прагненні європейської культури створити «другу

природу», технічний світ, а також у позбавленні природи емоційного забарвлення та породженні ідеї машини: «Природа зазнавала у Декарта такого знецінення, якого не відчувала в усій попередній історії. Цінне лише те, що виготовлено руками людини» [Опёнков, 1999]. Ідеї Декарта вплинули на формування філософського світогляду Просвітництва та на потрактування речі у просвітницькій літературі: ототожнення свідомості і розуму, віра у можливість пізнання за допомогою розуму, в розумне перетворення світу і природи за допомогою речей як витворів людського розуму.

У філософії представників англійського сенсуалізму Дж. Берклі та Д. Юма річ розглядалася як сукупність властивостей (колір, смак, запах, форма, консистенція тощо), що ототожнювалися з відчуттями і повністю залежали від суб'єкта-реципієнта. Таким чином, філософи-сенсуалісти продовжували лінію середньовічного номіналізму, відмовляючи в онтологічному статусі загальним поняттям, які не дано в безпосередньому чуттєвому досвіді, а самі речі зводили до об'єктів перцепції.

Ідейні витоки романтичного потрактування речі зокрема та романтичного світогляду в цілому – у німецькій класичній філософії, представленій вченнями І. Канта, Й.Г. Фіхте, Ф.В. Шеллінга, Г.В.Ф. Гегеля, а також – у філософських та естетичних теоріях самих митців-романтиків: Ф. Шиллера, Й.В. Гете, Новаліса, братів А.В. та Ф. Шлегелів. Історики філософії безпосередньо пов'язують зародження романтичного руху у Європі з формуванням ідеалізму [Реале, Антисери, 1997]. Так, І. Кант, з'ясовуючи сутність та властивості речей і явищ, запропонував поняття «річ в собі» (або «річ сама по собі») та «річ для нас», що визначають зв'язок суб'єкта пізнання (людини) з об'єктом (світом): об'єкти пізнання, що існують самі по собі і не залежать від уявлення

про них чи від самого пізнання, він називав «речами в собі» (Бог, свобода, безсмертя); явища, що розкриваються у процесі пізнання чи практичної діяльності людини, філософ називав «речами для нас» («Критика чистого розуму»). Філософія Канта справила величезне враження на подальше визначення речі та пошуки сутності речей у європейській філософії і зумовила її подальший розвиток.

Ідеалізм Й.Г. Фіхте і Ф.В. Шеллінга та їхні інтерпретації кантівської «речі в собі» визначили спрямування романтичного дискурсу речовизму.

Філософська концепція «Науковчення» (1794) Й.Г. Фіхте визначила генезу філософського світогляду романтизму в цілому та безпосередньо вплинула на формування естетики єнських романтиків, до кола яких мислитель певний час був наближений, тісно спілкуючись із Л. Тіком, братами А.В. та Ф. Шлегелями, Ф. Шлейєрмахером. Відштовхуючись від кантівської думки про «мисляче Я» як суб'єкт пізнання, філософ відкидає поняття «речі в собі», висуваючи натомість категорії «Я» та «не-Я». «Я», за Фіхте, – це емпіричний суб'єкт пізнання, активне начало, індивідуальна свідомість людини; «не-Я» – річ, об'єкт, пасивне начало, навколишній світ. Фіхте розмежовує, протиставляє і зіставляє «Я» (суб'єкт) та «не-Я» (річ, об'єкт). Причому, на думку дослідників, «це не-Я – не щось поза Я, воно всередині, адже ніщо не мислимо поза Я» [Реале, Антисери, 1997]. В ідеалізмі «Я» утворює «не-Я», адже дух домінує, постаючи первинним і абсолютним началом всіх речей: все походить від духу – це й пояснює ключову тезу Фіхте, за якою «Я дорівнює не-Я», оскільки частка «Я» міститься у кожному «не-Я».

Взаємообмеження «Я» та «не-Я» у Фіхте визначає як пізнавальну, так і моральну активність: пізнавальна активність ґрунтується на детермінації «Я» збоку «не-Я» («не-Я» впливає

на «Я» у якості об'єкта пізнання), моральна ж – навпаки, на обмеженні «не-Я» збоку «Я» (у моральному акті суб'єкт визначає об'єкт) [Реале, Антисери, 1997]. Подолання застиглої протидії «не-Я», за Фіхте, є необхідною умовою реалізації свободи «Я»: «Не-Я стає необхідним моментом реалізації свободи Я. Бути вільним за цією логікою – значить зробити себе вільним, відсунути від себе межі, що накладаються не-Я стосовно емпіричного Я» [Реале, Антисери, 1997]. «Я постає як реальне тільки в опозиції до не-Я. Але для самого Я не-Я існує тільки як умова дії Я, яке відчуває опір своїй дії; опір, втім, подоланий, інакше Я не було б дієздатним. Тільки через опір його активність стає чимось відчутним...» [Фіхте, 1993]. Бездіяльність ставить людину на рівень речі, природи, не-Я, заперечуючи сутність і саму долю людини [Реале, Антисери, 1997].

Отже, ідеалізм Фіхте визначив ключові ідеї романтиків: двосвіття – простір «Я» і територія «не-Я» – з безперечною перевагою духовного начала, яке все визначає і з якого все виходить; зведення речі до результату діяльності «Я» та ідея домінування суб'єкта; зниження ролі об'єктивного світу, адже все найважливіше відбувається у сфері людського духу та в самій особистості; свобода як вибір людини у світі речей та ідей, причому вибір об'єктивізму (переважання речей) потрактовується як знак духовної несвободи.

Ф.В. Шеллінг увиразнив і поглибив інтерпретацію суб'єкта («Я») та об'єкта («не-Я») у романтизмі. Зазнавши впливу Фіхте, він починав як прихильник суб'єктивного ідеалізму, виводячи зовнішній світ об'єктів зі сфери Суб'єкта, абсолютного «Я», але згодом, вбачаючи однобічність як абсолютизації об'єкта (це, на його думку, було характерно для Б. Спінози), так і безоглядного суб'єктивізму, властивого Фіхте, намагається подолати прірву між ними. Зокрема, він не

погоджувався з інтерпретацією природи у Фіхте, заперечуючи зведення її до чистого «не-Я», звідси – ідея одухотворення природи, висунута Шеллінгом, та переконання, що матерія – це «застиглий дух» («Ідеї до філософії природи»).

Визнаючи вагомість «інтелектуальної інтуїції», тобто поєднання чуттєвого та розумового начал у пізнанні, філософ висуває й обґрунтовує поняття «естетичної активності» («Система трансцендентального ідеалізму»). Оскільки «естетична активність» – це діяльність, що, поєднуючи свідомі та несвідомі імпульси, мислення та чуття, породжує усі речі, вона властива і Духу, і Природі, і людині. Відтак світ, створений «естетичною активністю», не може бути пізнаний однобічно – наукою, що постулює рацію й абсолютизує об'єкт, чи філософією, що виходить з емпіричного досвіду й обстоює домінування суб'єкта. Найвища об'єктивність осягнення єдності світу, за Шеллінгом, відкривається лише мистецтву, естетичному спогляданню [Реале, Антисери, 1997]. Як бачимо, ця ідея філософа була підхоплена романтиками та абсолютизована символістами.

Шеллінг відходить від фіхтеанського розуміння Абсолюту як суб'єкта, висуваючи натомість ідею Абсолюту як тотожності «Я» та «не-Я», суб'єктивного та об'єктивного, свідомого і несвідомого, духу і природи, що потрактовується істориками філософії як «синтез Фіхте і Спінози у формі пантеїстичного спіритуалізму чи спіритуалістського пантеїзму» [Реале, Антисери, 1997]. Таким чином, кожна найменша річ не існує сама по собі, а, виражаючи Абсолют, відсилає до нескінченності цілого, Універсуму. Як і у вченні Платона, у Шеллінга нескінченні ідеї постають причинами проминальних речей, але, на думку дослідників, у вирішенні проблеми походження минушого із нескінченного філософ не приймає креаціонізм, що пояснює породження речей волею Творця:

«Йому більше імпонує античне гностичне (вже засвоєне німецьким містицизмом) уявлення. Згідно з ним існування речей та їх виникнення передбачає первинне “падіння” та “відокремлення” від Бога» [Реале, Антисери, 1997]. Як бачимо, для філософії Шеллінга характерно складне і неоднозначне потрактування співвідношення речі та Абсолюту: «Шеллінг приймає пантеїзм за умови, що під пантеїзмом мають на увазі, що все – у Бозі, але не навпаки (що все є Бог). Бог – антецедент, передумова; речі – наслідок. Наслідок полягає у передумові, але не навпаки; передумова наявна в наслідку, але в іншому сенсі» [Реале, Антисери, 1997].

Особливого потрактування набуває річ у феноменології. Власне, річ і раніше розглядалася як феномен, предмет чуттєвого досвіду, емпіричного споглядання. Феномен (від грец. – явище, явлене) – явище, дане в чуттєвому спогляданні, на відміну від ноумена – предмета інтелектуального споглядання [ФЕС, 2002]. Так, Платон протиставляв феномени ідеям, а Кант – непізнаваній «речі у собі». Поняття феномена стає основоположним у вченні німецького філософа, батька феноменології Едмунда Гуссерля, який значно поглибив і розширив його, розглядаючи феномен як одиницю свідомості, цілісний і неподільний елемент роботи свідомості над «переживанням» речі. Відштовхуючись від традиційного розуміння феномена як речі, узятої у безпосередньо чуттєвому досвіді разом із усіма її якостями, зв'язками і відношеннями, він зосереджував увагу на «єдності, що пронизує зміну споглядань», тобто «чистому змісті», і виділяв у цьому аспекті «чисті феномени» – явлені «чистій свідомості» смисли предметів, розглянуті поза їхнім зв'язком із фізичним світом у процесі феноменологічної редукції [Михайлов, 2010]. Позичуючи своє філософське вчення як «науку про чисті феномени» – феноменологію, Гуссерль висунув гасло «Назад

до самих речей», обстоюючи звернення до первинного досвіду пізнання, не забрудненого теоретичними конструкціями чи суспільною думкою. Він розглядав річ у контексті гносеологічної та частково онтологічної проблематики (взаємодія реальності (світу речей) та свідомості у процесі пізнання). Річ Гуссерля – це предмет в акті переживання його свідомістю людини, поза свідомістю речей не існує.

Саме з річчю та її існуванням пов'язана ключова ідея, обстоювана Гуссерлем, – ідея інтенціональності свідомості, тобто спрямованість свідомості на предмет (конкретну річ чи явище) – як характерна властивість свідомості, її здатність до переживання речі [Гуссерль, 1999, с. 57]. Джерелом пізнання, тобто підґрунтям переживання речі, для Гуссерля є безпосереднє споглядання речі, її відчуття, сприйняття, уявлення про неї, тобто те, що безпосередньо дано у досвіді. Потім, у процесі феноменологічних редуцій, відбувається перехід від реального світу до зосередження на самих переживаннях свідомості, а від них – до «чистої свідомості», позбавленої будь-яких психічних нашарувань. Останнє твердження про необхідність очищення пізнання від усіляких проявів суб'єктивізму, попри неодноразо постульоване самим Гуссерлем прагнення уникати психологізму, видається дещо сумнівним і непереконливим. Зокрема, М. Хайдеггер вважав, що сам Гуссерль першим же відійшов від свого заклику повернення до речей, оскільки досліджував не речі світу, а річ через призму надбудов свідомості. Але у межах своєї системи Гуссерль залишився вірним своєму потрактуванню речі: річ у феноменології – це наше сприйняття речі, тож існує не річ сама по собі, а свідомість, що сприймає ту чи іншу річ, реалізуючи себе як свідомість – у взаємодії з речами реального світу. Власне, така суб'єктивність свідомості, що пізнає річ, є підставою для будь-якої реальності.



Річ у сприйнятті може поставати однобічно і неповно – лише у певному ракурсі, під певним кутом зору, але вся її повнота, за Гуссерлем, виявляється у переживанні свідомістю, тобто у «внутрішньому спогляданні» [Гуссерль, 1999, с. 293]. Споглядання, сприйняття і уявлення є джерелом усіх переживань речі (відчуттів, прагнень, бажань, спогадів, очікувань). Сприйняття для Гуссерля первинне і лежить в основі будь-якого пізнання [Гуссерль, 1999, с. 56]. Первинне враження (сприйняття) здатне відтворюватися (реактуалізація) через спогад як «відновлену присутність» речі, що ставить питання про феноменологічний час, який лише частково збігається з традиційним уявленням про минуле, теперішнє і майбутнє. Феноменологічний час, за Гуссерлем, не вимірюється за допомогою годинника чи інших фізичних приладів, оскільки «вмикається» після «вимкнення» у процесі феноменологічної редукції природного світу і визначається зв'язком переживань: «нині», «до», «після» [Гуссерль, 1999, с. 51]. Такий феноменологічний час переживання речей – через відчуття, враження, спомин – представлено в романі М. Пруста «У пошуках втраченого часу».

Переживання речі у свідомості вже тим самим містить вказівку на її (речі) перебування поза свідомістю, у просторі [Гуссерль, 1999, с. 35]. Можна сумніватися в існуванні речі, але у переживанні речі, тобто її наявності у свідомості, сумніватися не випадає. Переживання у Гуссерля завжди інтенціональне, тобто спрямоване на об'єкт (предмет чи явище), але зв'язок між переживанням та предметом – не причинно-наслідковий (на зразок – предмет викликає переживання), а сутнісний: «Існування природи не може обумовлювати існування свідомості, – адже вона сама виходить назовні як корелят свідомості; природа існує, лише конституюючись в упорядковуваних взаємозв'язках свідомості» [Гуссерль, 1999,

с. 52]. Ідеї Гуссерля і його інтерпретація речі та свідомості безпосередньо вплинули на формування екзистенціалізму, а гасло «Назад до самих речей» загалом визначило подальший напрям філософської думки, декларуючи посилену увагу до речі впродовж усього ХХ століття.

Друга половина ХХ ст. поставила проблему речі та її «взаємин» з людиною у технократичному суспільстві, спрямованому на виробництво та споживання, по-новому і особливо гостро, про що свідчить поява таких значущих праць, як «Річ» (1954) М. Хайдеггера, «Слова і речі» (1966) М. Фуко, «Система речей» (1968) Ж. Бодріяра та «Реалогія – наука про речі» (1985) М. Епштейна. В усіх цих працях, попри різні підходи та потрактування речі, гостро усвідомлюється світоглядний злам в осмисленні речі західним суспільством, підміна шанобливого ставлення до речі як вмістилища ознак всього світу прагматично-утилітарним підходом споживацької психології.

Проблему сприйняття і потрактування речі у європейській традиції ставить німецький філософ-екзистенціаліст Мартін Хайдеггер у своєму есеї «Річ», вважаючи одним з основних питань філософії буття та сутність речі: «Що речовинно у речі? Що таке річ у собі? Ми доберемося до речі у собі, тільки коли наша думка спершу добереться, нарешті, просто до речі як речі» [Хайдеггер, 1993]. Філософ прагне подолати розрив речі та людини, їхнє взаємовідчуження, намагаючись «надати речам слова» та наділяючи річ буттям, що в онтології вважалося атрибутивною рисою людини, але не предмета: «Вислів “Dasein речей” в контексті хайдеггерівської, а не, скажімо, кантівської або гегелівської онтології може здатися ризикованим і навіть провокаційним, оскільки він зримо суперечить тому первинному значенню, яке Хайдеггер надає терміну Dasein у перших розділах “Буття і часу”. Dasein позначає переважно

буття людини. Причому провокацію необхідно розуміти в буквальному сенсі – як заклик до того, щоб річ, а разом з нею і саме буття-ось, розкрили і оголосили свій таємний зміст» [Разинов, 2008, с. 61]. Є. Торчинов, порівнюючи сприйняття речі та речевості у китайській (перш за все у даоській) традиції з європейською філософією, наголошує, що підхід Хайдеггера до проблеми речі має більше спільного зі східними вченнями, аніж з європейськими витоками поняття речі, адже й у східному світогляді, й у німецького мислителя немає протиставлення божественного і тварного, матеріального та ідеального, а навпаки обстоюється думка про одухотворення речевості та уречевлення духу [Торчинов, 2005, с. 89–90].

Ставлячи питання про онтологію речі, тобто її буття, німецький мислитель прагне окреслити її онтологічний статус та атрибутивні риси, що дозволяють їй «речувати». Зокрема, серед них самотійність речі, її здатність поставати і перебувати, на думку філософа, відрізняє річ від предмета. Хайдеггер не лише розмежовує поняття «речевість» і «предметність», але й протиставляє їх, зазначаючи, що теоретично-раціональний погляд знищив речі тим, що підмінив речевість речі її предметністю: «Щось самотійне може стати предметом, коли ми ставимо його перед собою, чи то в безпосередньому сприйнятті, чи то в актуалізації через спогад. Речевість речі, однак, і не залежить від її представленої предметності, і не підлягає визначенню через предметність предмета взагалі» [Хайдеггер, 1993]. Також він обстоює об'єктивність і незалежність речі від нашого сприйняття, водночас наголошуючи на обмеженості раціонального та суто наукового підходу до сутності речей. Так, репрезентуючи чашу як річ, мислитель обстоює цілісність її вигляду, ідеї та задуму, функцій, фізичних властивостей та матеріалу, з якого вона зроблена, рідини та порожнечі, здатних уміщуватися в ній,

тобто «чашність чаші», що здійснюється у підношенні налитого в неї, а отже, і здатності втілювати єдність води і тверді, неба і землі, тобто ієрогамію, постаючи ритуальною чашею. Отже, за Хайдеггером, річ існує, втілюючи у собі буття світу, заявляючи про нього. У цьому контексті філософ зауважує, що в німецькій мові слово «річ» (ding) походить від старонімецького thing – «тинг», «віче», «народні збори», «публічний процес», «справа» [Хайдеггер, 1993]. Цей хайдеггерівський приклад можна проілюструвати і слововживанням у східнослов'янських мовах, порівняймо: укр. «річ» (предмет) і «річ» (мова, мовлення); рос. «вещь» (річ, предмет) – «вече» (народні збори), «вещать» (говорити); білорус. «рэч» (річ, предмет) – «рэкти» (говорити). Метафорою про те, що всі речі «мають заговорити», щоб явити себе, наблизитися до людини, Хайдеггер підіймає не лише глибинні шари етимології, але й обстоює необхідність повернення до синкретизму давнього мислення, коли через кожну річ до людини промовляв світ та вічність.

Отже, у своєму вченні про річ Хайдеггер постає, з одного боку, критиком Гуссерля, з іншого – пропонує найбільш послідовне утілення гасла «Назад до самих речей», вирішуючи його у межах онтології.

Інший ракурс потрактування речі пропонує французький мислитель Мішель Фуко, який завдання філософії вбачає у дослідженні історії людської думки як співвідношення пізнання, мови і речі. Річ він тлумачить дуже широко, зараховуючи до категорії речей і мінерали, і рослин, і тварин, і людину, і планету, тобто все, що охоплюється поняттям «дійсність». Фуко пропонує поняття епістемі – історично змінної структури, що визначає спосіб мислення, сприйняття світу та існування людини певної епохи, а основним структурогенерувальним принципом кожної епістемі є

порядок речей, тобто співвідношення «слів» и «речей». На його думку, говорити про річ у тій чи іншій епістемі – це говорити про осмислення, уявлення та розуміння речі (тобто дійсності). «Порядок – це те, що задається в речах як їхній внутрішній закон, як прихована мережа, згідно з якою вони співвідносяться одна з одною, і одночасно те, що існує, лише проходячи крізь призму погляду, уваги, мови» [Фуко, 1977]. За способом осмислення речей та ставленням до дійсності, яку вони репрезентують, Фуко поділяє європейську культуру нового часу на три «епістемі»: ренесансну (XVI століття), класичну (раціоналізм XVII – XVIII століть) і сучасну (з кінця XVIII – початку XIX століття і до нашого часу). У ренесансній епістемі існує безпосередній зв'язок між словами та речами (значення слова співвідноситься з властивостями чи функціями речі), у класичній – цей зв'язок опосередкований уявленнями через пошук тотожності та відмінності, у сучасній – цей зв'язок розірваний через віддаленість денотації та конотації.

Ренесансна епістема, на думку Фуко, базувалася на принципі подібності. Подібність визначала «взаємини» слів та речей – назви речей відображали їх сутність чи властивості: «Аж до кінця XVI століття категорія подібності відіграла конструктивну роль у знанні в межах західної культури. Саме вона значною мірою визначала тлумачення та інтерпретацію текстів; організовувала гру символів, роблячи можливим пізнання речей, видимих і невидимих, керувала мистецтвом їх уявлення» [Фуко, 1977]. Власне, у контексті співвідношення слів та речей ренесансної епістемі постає питання про знак та зв'язок у межах знакової ситуації між словом та річчю у цей час. Цей зв'язок Фуко характеризує так: «Яка форма утворює знак у його специфічному значенні знака? Це – подібність. Знак значущий тою мірою, якою виявляється подібність між ним і тим, на що він вказує (тобто на якусь спорідненість)»

[Фуко, 1977]. У класичній епістемі слова апелюють не безпосередньо до речей, а до їхніх «відбитків» у мисленні, тобто до уявлень про речі, звідси прагнення раціоналістів до різноманітних класифікацій та енциклопедичного впорядкування знань про речі. «На порозі класичної епохи знак перестає бути фігурою світу; і він перестає бути пов'язаним з тим, що він позначає за допомогою міцних і таємних зв'язків схожості чи спорідненості» [Фуко, 1977]. Сучасна епістема являє нову «диспозицію слів і речей». У мисленні сучасної людини філософ вбачає розрив між словами та позначуваними ними речами: «Глибока взаємопричетність мови і світу виявляється зруйнованою. <...> Речі та слова відтепер відокремлені» [Фуко, 1977]. Таким чином, йдеться про знаковий характер реальної дійсності, підміну денотата іншим знаком та появу симулякрів. До подібного висновку приходять і Жан Бодрійяр, розглядаючи річ як предмет купівлі-продажу у нинішньому суспільстві споживання.

Аналізуючи у своїй праці «Система речей» функціонування речі в суспільстві споживання, маркетингові механізми, принципи реклами та нескінченну гонитву людини за речами як знаками престижу, комфорту, успішності, Бодрійяр звертає увагу на специфічний статус речі, її відрив від загальнолюдських цінностей, виразне домінування конотації над денотацією. Йдеться про «психосоціальне переживання речей» у суспільстві достатку, обумовлене не «матеріальною відчутністю» речі і не потребами споживачів, а нескінченним обміном знаками речей та системою їхніх значень. Дослідник пропонує структуральний аналіз системи речей, розглядаючи два її рівні – об'єктивної денотації і конотації, «на якому річ отримує психічне навантаження, йде на продаж, персоналізується, надходить у практичний ужиток і включається в систему культури» [Бодрійяр, 2001, с. 14],

зауважуючи, що конотація речі у нинішньому суспільстві відчутно підриває її денотативну структуру [Бодрийяр, 2001, с. 15]. Отже, дослідник звертається до інструментарію семіотики для з'ясування передумов і механізмів тотального відчуження речі та людини і перетворення речі на знак дегуманізованої культури.

Цікаво і своєрідно інтерпретує проблему речі американський філософ та культуролог російського походження Михайло Епштейн. Будучи переконаним, що жодна із галузей сучасної науки (ні промислова технологія, ні матеріалознавство, ні технічна естетика, ні товарознавство, ні мистецтвознавство) не вирішує проблему речі вповні, а лише її окремий одиничний аспект, він пропонує проект нової дисципліни під назвою «реалогія»: «Реалогія, речезнавство (від латинського “res” – річ) – гуманітарна дисципліна, що вивчає одиничні речі та їхній екзистенційний сенс у співвідношенні з діяльністю і самосвідомістю людини» [Эпштейн, 2003, с. 346]. Причому дослідник окреслює галузі, на межі яких має існувати ця дисципліна: «Реалогія включає в себе поетику, антропологію, культурологію, семіотику, теологію одиничних речей – не їхніх текстуальних слідів чи візуальних образів, а їхнього власного предметного буття, як окремих явищ» [Эпштейн, 2003, с. 349]. Розглянемо, які смисли вкладає науковець у поняття «річ» і як тлумачить предмет вивчення своєї галузі. «Предмет реалогії – це така сутність речі, яка не зводиться до технічних якостей виробу, чи до економічних властивостей товару, чи до естетичних ознак твору» [Эпштейн, 2003, с. 346]. За М. Епштейном, річ є особливою ліричною та меморіальною сутністю, цінність якої зростає тою мірою, як втрачається технологічна новизна, товарна вартість чи естетична привабливість речі. Ця сутність здатна зживатися, споріднюватися з людиною, причому інші властивості речі

відходять на задній план [Эпштейн, 2003, с. 346]. «Завдання реалогії як теоретичної дисципліни – осягнути в речах їхній власний, нефункціональний сенс, не залежний ні від товарної вартості, ні від утилітарного призначення, ні навіть від їхніх естетичних переваг» [Эпштейн, 2003, с. 346].

Як і М. Хайдеггер, М. Епштейн термінологічно розмежовує поняття «предмет» і «річ», вважаючи їх категоріально нерівнозначними: предмет, на його думку, постає недосконалою, неосмисленою і духовно неосвоєною річчю: «Предмет перетворюється на річ лише в міру свого духовного освоєння, подібно до того, як індивідуальність перетворюється на особистість у процесі свого самоусвідомлення, самовизначення, напруженого саморозвитку» [Эпштейн, 2003, с. 346]. Такі поняття, як «вироби», «товари», «раритети» та «експонати», на думку М. Епштейна, стосуються лише категорії предметів, але аж ніяк не речі, оскільки не виявляють її духовного наповнення, її ліричної чи меморіальної сутності.

«Перевірка речі на смисл» – ось те завдання, яке, за переконанням вченого, уподібнює реалогію до метафізики [Эпштейн, 2003, с. 347]. Абсурдність, неосмисленість буття речі завжди «перевіряє» сенс існування людини і світу, оскільки незмінно перебуває у взаємозв'язку з ними: «Сучасна ситуація масового виробництва і споживання гостро ставить питання про сенс “безродних та невідомих” речей і виводить до проблеми світовиправдання, або космодицеї. Світ тоді лише по совісті виправданий для людини, якщо все, що в ньому є, не випадково і не марно» [Эпштейн, 2003, с. 347].

Таким чином, основна властивість речі – це здатність наповнювати смислом відведений їй простір: «Реалогія – це і є наука про речі як формотворчі одиниці простору, межі його смислового членування, через які виявляється його ціннісна наповненість, культурно значуща метрика (подібно до того, як



історія виявляє ціннісну наповненість часу у смислових одиницях подій)» [Эпштейн, 2003, с. 349]. Тож предмет реалогії – це індивідуальні смисли кожної окремої речі, її фізична та смислова дискретність, завдяки чому вона існує як річ. Порівняймо: «Концепція уривчастості, окремішності, дискретності матеріально-смислового поля важлива для розуміння реалогії як науки про res в їх відмінності від universalia. Саме межі речей, розриви континууму і утворюють ті смисли, які роблять кожну річ єдиною» [Эпштейн, 2003, с. 349]. У підґрунтя реалогії М. Епштейн покладає принципи реїзму. Він розглядає реїзм як спосіб мислення, відмінний одночасно і від ідеалізму, і від матеріалізму, що базується на уявленні, за яким кожна конкретна річ є початок і кінець самої себе [Эпштейн, 1996].

Отже, концепція реалогії М. Епштейна ідейно ближча до вчення про річ М. Хайдеггера, оскільки в обох мислителів буття речей визначає сутність буття в цілому, а заклики до з'ясування меморіальної сутності й екзистенційного сенсу речі, задекларовані основоположником реалогії, суголосні прагненню німецького філософа «надати речам слова».

З іншого боку, дослідження М. Фуко та Ж. Бодрієра фактично репрезентують аналіз перетворення речі на знак у європейській культурі, оскільки аналіз речей у їхньому співвідношенні з дійсністю, уявленнями та мовою незмінно ставить проблему знакового характеру речі, денотативних та конотативних зв'язків, що переводить річ з категорій філософії у площину семіотики. Кожен із дослідників речі так чи інакше визнає закріплення за речами певного непередметного змісту, вважаючи аналіз лише її практичних функцій та фізичних властивостей однобічним і неповним, тож логічним у цьому плані видається перехід до з'ясування знакових функцій речі та ситуацій, при яких річ набуває статусу семіотичної категорії.

## 1.2. Семіотика речі: річ як знак

Шануючи стяг, не розмірковують  
над якістю тканини.

Олександр Чудаков.

*Предметний світ літератури*

Питання про знакові функції речі та специфіку перетворення її на знак лежить в основі усіх досліджень із семіотики та етносеміотики. Більшість науковців (П. Богатирьов, С. Токарев, Ю. Лотман, А. Байбурін, В. Топоров, Г. Кнабе, Т. Цив'ян) розмежовує річ як річ у прагматично-утилітарному побутовому значенні та річ як знак, носій соціокультурних смислів із цілою низкою екстраутилітарних функцій.

Знак – мінімальний носій мовної інформації; матеріальний об'єкт (артефакт), що виступає в комунікативному чи трансляційному процесі аналогом іншого об'єкта, таким, що заміщує його [Культурологія, 1998, т. 1, с. 222]. Основна ознака знака – здатність реалізувати функцію заміщення: слово заміщує річ, предмет, поняття; гроші заміщують вартість, суспільно необхідну працю; карта заміщує місцевість; військові знаки розрізень заміщують відповідні звання [Лотман, 1998, с. 289]. Там, де щось виступає в ролі знака, неодмінно є предмет означування і адресат. Перетворюючись на знак, річ постає у специфічному відношенні щодо предмета позначення та адресата, тому знак за своєю сутністю – це сукупність відношень, що лежать в основі знакової ситуації [Абрамян, 1965, с. 59]. «При семіотизації річ вилучається з первинних зв'язків, виходить із звичного обігу, змінює “фрейм існування” <...> Річ протиставляється світу речей і переходить у паралельний світ позначень» [Никитин, 1997, с. 9].

«Перетворення предмета на знак супроводжується відчуженням певних властивостей та прирівненням їх до усього предмета» [Лотман, 1964, с. 41]. Отже, певні риси, якості, характеристики чи властивості предмета, відтворені в знакові, сприймаються як увесь предмет. Так, за влучним висловом Ю. Лотмана, шинка, підвішена біля входу в приміщення, несе більшу інформацію, ніж шинка, покладена на тарілку. Вона є знаком поняття «шинок», що включає інформацію про можливість поїсти (і не лише шинку), випити та відпочити [Лотман, 1964, с. 41].

Знак постає трибічною сутністю, поєднуючи у собі три компоненти: означник (формальний бік знака, тобто те, чим виражається зміст, наприклад: звучання слова чи графічне зображення), означене (значення знака або десигнат, сукупність смислів, яку повідомляє знак, тобто соціокультурна інформація, яка закладена у ньому, поняття про предмет чи явище) та означуване (денотат, тобто об'єкт, замісником якого виступає знак).

Семіотика речі постає ключовою проблемою численних наукових розвідок російського фольклориста, етнографа та культуролога Альберта Байбуріна, зокрема таких: «Семіотичний статус речей і міфологія» (1981), «Житло в обрядах та уявленнях східних слов'ян» (1983), «Семіотичні аспекти функціонування речей» (1989), «Про кулінарний код ритуалу» (1992). Визначаючи проблему речі у її співвідношенні з міфом та ритуалом як традиційний сюжет етнографічного дослідження, А. Байбурін посилається на твердження П. Богатирьова про предмет як носія цілого набору як практичних, так і символічних функцій, з-поміж яких естетична, магічна, національна, соціально-статусна, соціально-економічна, вікова та інші [Байбурин, 1981, с. 215–216].

Дослідник сформулював поняття семіотичного статусу речі та шкали семіотичності. За Байбуріним, «семіотичний статус речей відображає конкретне співвідношення “знаковості” і “речевості” та відповідно – символічних і утилітарних функцій. Його “величина” прямо пропорційна “знаковості” і обернено пропорційна “речевості”. <...> він коливається в широкому діапазоні, від речей, знакові властивості котрих сягають нуля, до власне знаків – речей з найвищим семіотичним статусом» [Байбурин, 1981, с. 216]. На думку дослідника, фізичні властивості предметів можуть ніяк не співвідноситися з їхньою знаковою роллю, про що свідчать деякі ритуальні заборони на вживання в їжу цілком їстівних рослин, тварин чи продуктів (семіотичний статус таких продуктів визначається ритуальним механізмом заборони чи дозволу). Науковець зауважує: «При входженні у певну семіотичну систему (наприклад, ритуал, етикет) вони [елементи матеріальної культури, речі – *Н.Г.*] усвідомлюються як знаки, при випадінні із системи – як речі» [Байбурин, 1981, с. 216]. Це дає можливість досліднику зробити висновок про функціонування об’єктів і як речей, і як знаків: «У залежності від того, які властивості актуалізуються (“речевість” чи “знаковість”), вони набувають того чи іншого семіотичного статусу, тобто посідають певне місце на шкалі семіотичних явищ, штучно створених людиною» [Байбурин, 1981, с. 216].

Посилаючись на дослідження О. Веселовського та О. Фрейденберг про взаємодію вербального та невербального компонентів у ритуалі, А. Байбурін також обстоює думку про тотожність слова, речі та дії в обряді, зазначаючи, зокрема, що найпоширенішим способом зміни семіотичного статусу предмета є його включення в ритуальний контекст [Байбурин, 1981, с. 224]. Дослідник також розглядає випадки ситуаційної зміни семіотичного статусу, що полягають у

значущому порушенні прагматики речі, коли «знаковий ефект досягається за рахунок зміни характеру зв'язків між речами, входження речей у нестандартний контекст» [Байбурин, 1981, с. 224].

Дослідник виокремлює речі, знаковий характер яких цілком очевидний: обрядовий посуд, одяг, їжа, будівлі, надзвичайно важливі у сакрально-міфологічній та релігійно-обрядовій сфері [Байбурин, 1981, с. 224–225]. Разом з тим він звертає увагу на рухливість і непостійність семіотичного статусу речей чи навіть однієї речі у межах різних семіотичних систем. Зокрема, посилаючись на твердження Ю. Лотмана про моделюючі функції культури і поділ усіх явищ навколишньої дійсності на «світ фактів» та «світ знаків», науковець акцентує на існуванні явищ, що мають проміжний характер, або, за його словами, квазісеміотичних явищ [Байбурин, 1981, с. 216].

А. Байбурін переконливо обстоює думку про здатність речі поставати не лише знаком (посиланням на позапредметну реальність), але й текстом культури, носієм певного соціокультурного повідомлення, наприклад: сокира, що підпирає двері, як повідомлення для відвідувачів про те, що господарів немає вдома, або розгалужена семантика хомути у весільній обрядовості [Байбурин, 1981, с. 224–225]. Науковець наголошує на необхідності розрізнення речі та концепту речі через їх нерівнозначність: «Якщо зміст концепту реалізується у парадигматичному плані, виключно за рахунок співвіднесеності з іншими елементами моделі світу, то семантика речі складається не тільки за рахунок такої співвіднесеності, а й за рахунок того, що річ сама по собі є засобом збереження інформації, тобто являє собою текст (в семіотичному сенсі даного терміну)» [Байбурин, 1981, с. 226].

Семіотичний статус речі дозволяє досліднику порівняти річ як явище з міфом як оповідним текстом, оскільки загальним

змістом обох постає однакова система уявлень, висловлена різними семіотичними мовами [Байбурин, 1981, с. 224]. Таким чином, йдеться про здатність речі виступати текстом, певним культурним повідомленням, що прочитується у межах відповідного коду.

Вагоме методологічне значення для нашого дослідження має висновок відомого філолога і культуролога Георгія Кнабе, який, акцентуючи на значущості категорії речі в архетипах масової свідомості та етикеті, у моді та рекламі, у дизайні й організації матеріально-просторового середовища, зауважував: «знакова виразність побутових речей і середовища являє собою особливу мову – мову культури: не тільки тому, що тут знаходить собі вираження у матеріальних формах духовний зміст, але й тому ще, що текст цією мовою читається лише на основі культурно-історичних асоціацій» [Кнабе, 1989, с. 42].

Про мову речей та річ як носій смислів говорить і філософ, культуролог та літературознавець Георгій Гачев. Трактуючи побут як буття, він розглядає річ як ідею, вміст життєвого і духовного досвіду народу. Йдеться про національну предметність (побутові речі, їжу, одяг, житло і його речове наповнення) та способи її прочитання в контексті ключових семіотичних категорій, з-поміж яких чільне місце посідає «мова культури». На думку дослідника, річ в історії людства й окремого народу постає на своєму рівні носієм таких самих смислів та ідей, як і природа, мова, культура, адже мова речей становить невід’ємну складову національного Космосу, на рівні з мовами звичаїв, мистецтва, музики, літератури, філософії, релігії.

За Гачевим, кожна річ «рече» про себе (рос. «вещь вещает», «вещь – это весть»), «сочиться» смислами, які слід навчитися «зчитувати». Категорія речі у методології Гачева постає міждисциплінарною, охоплюючи широке коло

гуманітаристики – від естетики повсякдення, філософії побуту та етнопсихології до культурології та філософії в цілому.

У праці «Речуть речі. Мислять образи» («Вещают вещи. Мыслят образы», 1967, 1986) дослідник прагне на етнографічному рівні репрезентувати «мову речей», вважаючи речі підвалинами національного космосу – «нижніми поверхами національних космологосів» [Гачев, 1999, с. 10], на яких вибудовується поезія і мистецтво кожного народу. Для аналізу семантики предметів він застосовує ключові опозиції культури: сакральне/профанне, темне/світле, чоловіче/жіноче, вертикальне/горизонтальне, верх/низ, святкове/ординарне, зовнішнє/внутрішнє, варене/сире, цілісне/подрібнене, змішане/відокремлене тощо.

Особливе місце в окресленні специфіки Космосу кожного народу науковець відводить саме їжі та процесу їди. Як і етносеміотики, Г. Гачев розглядає їду як «священний акт поїдання буття, поглинання світу» [Гачев, 1999, с. 38], витлумачуючи кожен страву як «судження про світ». Дозволимо собі навести розлогу цитату щодо «прочитання» семантики їжі, яка вповні демонструє особливості такого підходу дослідника до речей: «Їжа = посередник між макро- та мікрокосмосом. Поглинання = засвоєння буття, як і мислення. Кожна страва – це думка і судження про світ. Справді: якщо м'ясо, вода, хліб – це субстанції, сутності, категорії, ідеї, то борщ, котлета з картоплею – це вже поєднання кількох понять, суб'єкта з предикатом та означеннями й обставинами (гарнір, підлива, соус – вставні слова, модальність виражають тощо) – і все це утворює ціле речення, висловлювання про буття» [Гачев, 1999, с. 29]. Екстраполуючи можливості такого підходу на весь речовий світ, Гачев окреслює алгоритм аналізу, що охоплює множинність усіх смислів речі з огляду на її

призначення, функції, розмір, колір, фактуру тощо у співвідношенні з національним Космосом, смисловим утіленням якого вона й постає.

Володимир Топоров у своїй відомій праці «Річ в антропоцентричній перспективі» (1986) поєднує умоглядно-філософський та власне семіотичний підходи до потрактування проблеми речі, розв'язуючи її у площині міфопоетики – через окреслення сприйняття речі людиною в архаїчних моделях світу. Відштовхуючись від твердження М. Хайдеггера про «речування» речі, він робить суттєве уточнення: «Але “речувати” значить і сповіщати про річ, тобто долати її речевість, перетворюючись на з н а к речі і, відповідно, стаючи елементом вже зовсім іншого простору – не матеріально-речового, а ідеально-духовного. Слово відсилає до речі, що лежить нижче нього, вихоплюючи її, як промінь світла, із темряви безсловесного, але те ж саме слово веде від речі до ідеї, що знаходиться вище нього, тим самим спіритуалізуючи цю річ» [Топоров, 1993, с. 15]. Дослідник переконаний, що буття речі (тобто її осмислене існування) можливе лише «в антропоцентричній перспективі», тобто річ існує завжди для людини і завдяки людині: «річ несе на собі печать людини, котрій вона не лише відкрита, але й без якої вона не може існувати» [Топоров, 1993, с. 8]. Водночас науковець робить цілком слушне уточнення: «“Антропоцентрична” щодо речей позиція зовсім не виключає доцільності “речоцентричного” погляду на людину. Не тільки “людина – міра всіх речей”, але в певному відношенні і навпаки: “річ – міра всіх людей”» [Топоров, 1993, с. 17].

В. Топоров услід за А. Байбурініним твердить про «принципову відмінність статусу речі залежно від того, включається вона у сферу сакрального чи її локус –



профанічний простір» [Топоров, 1993, с. 14]. Його розуміння «верхнього» і «нижнього» ціннісних полюсів та «сильної» і «слабкої» речі суголосні з поняттям шкали семіотичності та високого чи низького семіотичного статусу речі А. Байбуріна. Порівняймо: «Сакралізована річ – “сильна” за визначенням, і як така вона утворює “в е р х н і й” ціннісний полюс, якого може досягти речове і речовинне» [Топоров, 1993, с. 15]. Дослідник також говорить про «нижній» ціннісний полюс, де річ «слабка», випадкова, профанна. Загалом же статус речі залежить від ситуації, у якій їй доводиться існувати.

Про означування речі, набуття нею знакових функцій, включеність у «вторинну систему» йдеться й у працях літературознавця Олександра Чудакова, який слушно зауважує: «Річ недоторкана, морфологічно непотривожена, а тільки переміщена з однієї системи в іншу, вже стає іншою річчю» [Чудаков, 1986в, с. 270]. Розмірковуючи про семіотичні особливості репрезентації речі в літературі, зокрема про відношення між десигнатом і денотатом, Чудаков зазначає: «Лінгво-стилістичне дослідження художнього тексту абстрагується від денотатів, що стоять за словом. Так само у своєму аналізі предметного світу літератури ми, весь час пам'ятаючи, що у ній предмета як такого немає, а є позначений словом предмет, тимчасово абстрагувалися від слів, що стоять за денотатами, <...> з їхньою семантичною грою, стилістичним забарвленням, включеністю в поетичну чи прозаїчну фразу тощо» [Чудаков, 1986в, с. 286]. Таким чином, дослідник вперше у літературознавстві ставить питання, що таке річ у літературі, а отже, який теоретичний зміст стоїть за поняттям речі як літературознавчої категорії.

### 1.3. Річ як літературознавча категорія

Проблема категорій – одна з найгостріших в історичній поетиці. Якщо категорія достатньо репрезентативна, то «крізь» неї у головних рисах може проглядати еволюція поетики всієї національної літератури.

Олександр Чудаков.

*Предметний світ літератури*

Перші спроби розглядати категорію речі як повноправний об'єкт літературознавчого аналізу окреслились порівняно недавно – на початку 70-х рр. ХХ ст., що пов'язано, насамперед, із виходом дослідження Олександра Чудакова «Поетика Чехова» (1971), де поряд з аналізом структури оповіді, образної системи, особливостей фабули та сюжету вагоме місце посідає детальний розгляд предметного світу митця. Згодом, досліджуючи специфіку художньої маніфестації речі у текстах представників російської класичної літератури, науковець теоретично обґрунтовує проблему речі та її роль в історичній поетиці, вперше висуваючи категорію речі як літературознавчу категорію. Попри виваженість та глибину наукового підходу О. Чудакова, річ із величезними труднощами відвойовує собі право на існування в академічних підручниках та посібниках з теорії літератури, де їй або зовсім не відведено місця [Білоус, 2009], або ж у кращому разі маємо побіжні згадки про річ як складову портрету, пейзажу чи інтер'єру та як опосередкований засіб характеристики персонажа [Галич, 2001]. Річ переважно розглядалася в посібниках у розділах, присвячених аналізу художнього світу твору [Хализев, 2002] та теорії деталі [Есин, 2003]. У дослідженнях, присвячених творчості окремих митців, річ

так само здебільшого розглядалася як чинник портрету героя чи складова інтер'єру, як деталь чи образ-символ. Ситуацію поліпшують окремі авторські курси, серед яких відзначимо здобутки польського літературознавця Єжи Фарино [Фарино, 2004] та російської дослідниці Олени Коточигової [Коточигова, 1999].

Отже, на сьогоднішній день особливо гостро постає необхідність детально розглянути реч як літературознавчу категорію, осмисливши та систематизувавши набуток теоретиків у цій царині, визначити і розмежувати концептні поля термінів «категорія речі», «концепт речі», «образ речі», «художній предмет», з'ясувати специфіку та способи маніфестації речі в тексті, окреслити і проаналізувати функції речі у художній літературі.

Вперше поставив проблему речі як літературознавчої категорії російський літературознавець **Олександр Чудаков**, наголошуючи на необхідності з'ясування специфіки речі як «особливого, відмінного від інших феномена, категорії з власними закономірностями та якостями» [Чудаков, 1986в, с. 251]. Дослідник вважав, що характер зображення предметів є основоположною складовою поняття «художній світ письменника», а сам підхід митця до зображення речей виражає його світогляд і репрезентує стильову манеру. З переосмисленням речі науковець пов'язує процеси виникнення нових типів художнього мислення, зазначаючи, що «по відношенню до речі оформляються цілі літературні напрямки» [Чудаков, 1986в, с. 251]. На думку дослідника, кожна епоха має не лише впізнаваний філософсько-ідеологічний, але й речовий «вигляд», що визначається не тільки типом виробництва чи художнім стилем, а й «речовідчуттям» доби, пов'язаним із загальним світоглядом людини [Чудаков, 1986в, с. 253]. Тож кожен митець, за висловом О. Чудакова, постає «носієм

речових інтенцій часу». «Ступінь прив'язаності до речового відмінний – у прозі і поезії, у літературі окремих епох, у письменників різних напрямків, але сама речевість у літературі непереборна. Ніколи художник слова не може струсити речовий порох з ніг своїх і звільненою стопою вступити у царство іматеріальності» [Чудаков, 1986в, с. 253]. Висновок дослідника: «характер речоспрямованості (він зберігається навіть при підрядковому перекладі) не менше, ніж слово, і раніше, ніж сюжет і герой, промовляє читачеві про індивідуальність автора» [Чудаков, 1986в, с. 254].

Таким чином, Чудаков вважає художній предмет одиницею аналізу речового світу твору – як такий, що репрезентує основні якості зображуваного світу, специфіку світогляду митця та художню свідомість доби. «Художні предмети – це ті мислимі реалії, з яких складається зображуваний світ літературного твору і котрі розташовуються у художньому просторі та існують у художньому часі» [Чудаков, 1986в, с. 254].

Художній предмет у літературі, за О. Чудаковим, це онтологічна даність, втілена у словесній оболонці [Чудаков, 1986в, с. 254]. Водночас науковець застерігає від ототожнення художнього предмета та його побутового аналога (тобто речі в реальній дійсності), адже смисл першого не вичерпується первинною зрозумілістю і доступністю для кожного – він виявляє у собі інші, глибинні семантичні нашарування [Чудаков, 1986в, с. 255]. Дослідник наголошує, що «не тільки у відверто гротескних чи фантастичних, але й у таких художніх системах, де фізичні даності зображені у “формах самого життя”, тобто близьких до емпіричних (Тургенєв, Гончаров), предмет не дорівнює реальному» [Чудаков, 1986в, с. 262], тож завдання літературознавців – встановити «коефіцієнт деформації», який, на думку науковця, дозволяє не лише

з'ясувати ступінь розбіжності з реальним світом, а й виявити іманентні закони художнього світу.

На думку дослідника, художні предмети твору первинно гомогенні, оскільки підпорядковані загальним принципам і виражають єдине певне начало [Чудаков, 1986в, с. 258]. За О. Чудаковим, у художній літературі не можливе «перенесення» художньо необробленого предмета – естетична деформація неминуча: навіть «описуючи річ гранично “документально”, він [митець – *Н.Г.*] неминуче зображує її у ключі своєї художньої системи. Та й “документальність” найчастіше – лише прийом, мотивування певного способу обробки» [Чудаков, 1986в, с. 271]. Тож речова система кожного твору має своє «силове поле», здатне «безжально виштовхувати із себе “не свій” предмет і тісно притягувати свої предмети» [Чудаков, 1986в, с. 269]. Отже, йдеться про первинну властивість «вторинних моделюючих систем» (за Ю. Лотманом) акумулювати соціокультурний досвід, синтезуючи бачення дійсності з її естетичним сприйняттям. О. Чудаков переконаний: «письменник говорить речовою “мовою” епохи, використовує її предметні форми» [Чудаков, 1986в, с. 275].

Аналізуючи особливості поетики А. Чехова, О. Пушкіна, М. Гоголя, Л. Толстого, І. Тургенєва, науковець звертає увагу на «різномасштабність» речового світу митців. Для предметного світу прози О. Пушкіна, на думку дослідника, характерні «одиничність» (із кожної предметної сфери подано лише одну подробицю), «розрідженість», «дискретність» та «одномасштабність» предметних реалій; для М. Гоголя – «екзотичність» та «всеосяжність»; для Л. Толстого – підкреслено «авторська явленість» світу і одночасно «самоявленість»; для І. Тургенєва – «всепроникаюча авторська модальність» [Чудаков, 1992]. Дослідник певен: «Речова

насиченість ситуацій у різних письменників різна. Встановити, які предмети залишає письменник з незліченної безлічі речей емпіричної дійсності, який критерій цього відбору, яка композиція відібраних предметів і які емоційно-сміслові ефекти це створює – все це входить у завдання опису предметного світу письменника...» [Чудаков, 1986б, с. 5].

Науковцем ретельно описано способи зображення речі: «об'єктивно» чи «емоційно»; «прямо» чи відсторонено; живописно чи контурно-графічно; в цілому чи через окремі подробиці; з великою чи з малою кількістю деталей; з масштабними чи дрібними деталями [Чудаков, 1986в, с. 272]. На думку Чудакова, увага чи байдужість до предмета як такого у його конкретності, об'ємності, кольорі і фактурі є визначальним у розмежуванні літературних напрямків та стилів: «Так, і класицизму, і сентименталізму однаково нецікава річ сама по собі, вона потрібна лише для чогось іншого, і інтенція автора поспішає від неї кудись угору, в іншу сферу, що первинно вважається найважливішою, і все це паралізує конкретно-предметну самостійність речі. А для натуральної школи, навпаки, важливий і цікавий саме предмет як самоцінний барвисто-фактурний феномен зображуваного світу» [Чудаков, 1986в, с. 274].

За характером речоспрямованості та особливостями зображення предмета у тексті О. Чудаков розрізняв два типи літературного мислення: формоорієнтоване та сутнісне. Формоорієнтованому мисленню властива особлива увага до речі, побуту, етикету, способу життя (яскравим прикладом цього типу мислення, на думку науковця, виступає творчість І. Тургенєва та А. Чехова – «з їхньою особливою уважністю до соціально-побутової сфери людини» [Чудаков, 1986в, с. 276]); для сутнісного мислення не характерне «речове різноманіття у його живописній барвистості», адже річ тут не перебуває у

центрі авторської уваги (творчість Ф. Достоєвського) [Чудаков, 1986в, с. 275–276]. Зокрема, він зауважує: «Протиставлення двох типів предметного мислення – це їх протилежність у спрямуванні: 1) на споглядану зовнішність у її барвисто-просторовій та соціально-узуальній якості чи 2) на умоглядну субстанціальність у відособленні від конкретності або на “символічне” використання цієї конкретності, чи навіть на ствердження можливої антагоністичності внутрішнього і зовнішнього» [Чудаков, 1986в, с. 276].

Окреслюючи еволюцію предметної образотворчості в російській літературі XIX ст., дослідник визначає її як шлях «від сутнісного до формоорієнтованого зображення речі, від Пушкіна до Чехова» [Чудаков, 1986в, с. 277]. Водночас він характеризує поетику М. Гоголя як середохрестя двох протилежних інтенцій: з одного боку, любов до речі та живописну пластичність останньої (як риси формоорієнтованого художнього мислення), з іншого – «пристрасне прагнення побачити через речі дещо інше, вище, проломитися крізь стіну речей у надречовий світ, здобути позачасову і загальнолюдську істину, котра у свідомості Гоголя пов'язувалася з християнством» [Чудаков, 1986в, с. 277].

Водночас науковець переконаний: «За реаліями великого письменника не можна напряму вивчати ні суспільство людей, ні суспільство речей. <...> У такі свідки придатні лише письменники другого, навіть третього ряду, котрі доносять речовий світ свого часу у достатньо прямому відображенні» [Чудаков, 1986в, с. 260]. Розмірковуючи про феномен називання у масовій літературі, дослідник цілком слушно вважає, що вказівка на наявність тих чи інших предметів у подібних текстах продиктована прагненням не зобразити річ, а включити як всім відому, тобто фактично йдеться про низький ступінь семіотизації речі. Порівняймо: «Предмет літератури

дорівнює побутовому предмету тільки в середній, “масовій” літературі, тільки у письменника, не здатного створити дзеркало складного профілю» [Чудаков, 1986в, с. 261].

Науковець з’ясовує специфіку речовизму та особливості репрезентації речі у різних родах та видах літератури, зокрема у поезії та прозі, окремо відмежовуючи драматургію через неявиленість предмету. Так, він зауважує: «У прозі завжди існує певна оптична і чітка смислова позиція, з якої бачиться предмет (всеохоплюючо-авторський погляд – теж позиція). Вона значуща, її зміна функціональна» [Чудаков, 1986в, с. 282], натомість «у поезії не дотримується речова ієрархія, об’єднані в ній предмети різномасштабні і природно різносферні» [Чудаков, 1986в, с. 284]. Окреслюючи еволюцію речовизму нової російської поезії, О. Чудаков виділяє основні етапи художнього освоєння речі і говорить про апретметність поезії сентименталізму та романтизму; про усвідомлення речей як знаків у символізмі, коли зрима сприймається як знак непрявленої сутності; про посилення речовості та «емоційність» речі в акмеїзмі, роблячи загальний висновок: «Посилення предметності у творчості одного поета чи цілого напрямку завжди відчувалося як новизна, “зниження”, епатаж – і в добу Пушкіна, й у часи Некрасова, й Ахматової, і Маяковського. І навпаки, однією з перших ознак так званої поетичної прози є різке зниження її предметності» [Чудаков, 1986в, с. 281].

Таким чином, О. Чудаков переконливо обґрунтував, що категорія речі є визначальною для аналізу поетики та стилістики як окремого автора, так і мистецького напрямку в цілому; описав способи та підходи до зображення речі в тексті; розмежував за характером речоспрямованості два типи художнього мислення (формоорієнтоване і сутнісне); окреслив



специфіку речовизму поезії та прози окремих стилів і напрямків.

Важливе місце у розробці поняття «предметний світ твору» посідає відомий польський славіст **Єжи Фарино** (польськ. Jerzy Faryno, нар. 1941), «Вступ до літературознавства» якого є одночасно й авторським навчальним посібником, і вагомим науковим дослідженням світу літературного твору та принципів його моделювання. Спираючись на досягнення Гартусько-московської структурно-семіотичної школи, науковець обстоює принципову автореферентність літератури, тобто спрямованість на саму себе і продукування із самої себе власного смислу, детально зупиняючись на семантиці предмета у культурі та його словесного втілення у літературі. Так, Є. Фарино пропонує аналіз предметного світу (кольору, запаху, форми, фактури) та способів його структурування на прикладі відомих творів класичної російської літератури. Як і О. Чудаков, польський літературознавець переконаний, що добір тих чи інших реалій предметного світу та принципи зображення їх у художньому творі є визначальними для з'ясування особливостей поетики кожного автора: «Вичленувані у спостережуваній дійсності ознаки стають категоріями пізнання навколишньої реальності, з одного боку, а з іншого – піддаються свідомій або неусвідомленій семантизації та оцінці. В окремої людини чи у певного колективу виробляється більш-менш стійка сфера асоціацій і переваг відносно тих чи іншими ознак. Одні, наприклад, великий розмір можуть розглядати як ознаку прекрасного, естетичного, інші ж – як ознаку потворного, неестетичного. Легко передбачити, що у першому колективі все більш цінне буде створюватися у великому масштабі і що в іншому колективі висока цінність буде маніфестуватися якось інакше, великий же масштаб тут буде виключатися»

[Фарино, 2004, с. 48]. І далі: «Цю сталість ознак і їх значущостей називають зазвичай авторським кодом, поетичною системою або просто поетикою даного автора чи даної художньої формації, школи, напряму тощо» [Фарино, 2004, с. 48].

Є. Фарино переконаний: «Поняття коду, що передбачає системність авторських виборів, по-іншому висвітлює як сам твір, так і його інтерпретацію. По-перше, природно припустити, що авторський репертуар не безкінечний. Це у свою чергу означало б, що у його твори потраплять тільки ті явища світу і фіксуючих засобів, у яких наявні дані ознаки. Якщо це так, то певну картину про систему досліджуваного автора можна було б скласти на підставі частотного словника» [Фарино, 2004, с. 49]. Більше того, дослідник припускає можливість «вибудувати для досліджуваного автора (чи формації) негативну поетику або систему, тобто вказати на те коло явищ світу і мовних засобів, яке у даній системі принципово неприпустиме, або ж, якщо і допустимо, то з метою його спростування, компрометації. Без уявлення про негативну поетику навряд чи можливо вловити хоча б у найбільш грубих обрисах історичну діалектику мистецтв» [Фарино, 2004, с. 49].

Річ у творі переходить із рангу предмета у ранг знака, носія значення, але при цьому, за переконанням дослідника, «повідомляється вже не зовнішній вигляд об'єкта, а за допомогою цього зовнішнього вигляду повідомляється щось зовсім інше. З об'єкта світ перетворюється на “мову”» [Фарино, 2004, с. 74]. Таким чином, спосіб і засоби репрезентації речі у тексті постають своєрідною мовою моделювання, а пізнання особливостей мови речей того чи іншого твору дозволяє з'ясувати специфіку авторського світобачення та поетики. Головне ж питання, на яке має

відповісти дослідник, на думку Є. Фаріно, звучить так: «Як література говорить своїм світом?» [Фаріно, 2004, с. 75].

Науковець переконаний: «Предмети і явища навколишнього світу потрапляють у світ художнього твору як носії тих чи інших смислів, тих чи інших якостей і властивостей, тобто як маніфестації певних моделюючих категорій» [Фаріно, 2004, с. 279]. Водночас він зауважує, що «більшість предметів і явищ володіють не одним значенням або властивістю, а кількома чи багатьма одночасно. Тому критерій (сенса, властивість) згадуваного у творі явища або предмета може бути встановлений лише у зіставленні з низкою інших явищ чи предметів, які мають той самий зміст чи властивість або ж прямо протилежний. З цієї причини предмет або явище – завжди елемент більшої одиниці (парадигми або системи)» [Фаріно, 2004, с. 279]. Тож речі характеризуються своєю особливою сполучуваністю або синтактикою: «предмети здатні, у нашому розумінні, утворювати певні єдності, певні системи – як правило, це набори предметів за їхнім призначенням, за їхніми функціями – наприклад, кухонне приладдя, обстановка кабінету, салону та ін., <...> за естетичними перевагами, наприклад, за фактурою, візерунком, кольором, контурами і форматом, за ціннісним статусом, за стильовими ознаками тощо. Дотримання або порушення наявних правил сполучуваності та уявлень про часову (причинно-наслідкову) послідовність стає в літературі, і взагалі в мистецтві, важливим художнім матеріалом. Дотримання може означати гармонію, узгодженість, упорядкованість, стійкість світу, але також і його застиглість, інертність, консерватизм, несаможиттєвість, відсутність творчого начала. Недотримання може, у свою чергу, моделювати світ як абсурдний, божевільний, невлаштований і нестійкий, дисгармонійний, конфліктний або ж набувати сенсу рухомого, живого,

стихійного, деавтоматизованого, творчого тощо, який має свою особливу (нетривіальну) сполучуваність, свою особливу логіку» [Фарино, 2004, с. 81–82]. Розглядаючи світ персонажа як художній матеріал, носія певних смислів, науковець детально зупиняється на портреті та предметних і непередметних складових зовнішності людини, а також ретельно аналізує семіотичний потенціал костюму, засобів пересування, речового наповнення на конкретних прикладах класичних текстів.

Таким чином, як і О. Чудаков, польський дослідник переконаний, що елементи предметного світу потенційно несуть у собі ознаки цілого і вказують на естетичну систему автора, а отже, надзвичайно важливі при з'ясуванні специфіки його поезики та стильових особливостей.

Подібної думки дотримується і російська дослідниця **Олена Коточигова**. Але якщо О. Чудаков потрактовує категорію речі дуже широко – як таку, що включає і природні об'єкти (гори, печери, дерева, хмари тощо), то О. Коточигова розмежовує природні та рукотворні предмети, маючи на увазі під речами «лише рукотворні предмети, елементи матеріальної культури» [Коточигова, 1999, с. 91]. Вона зауважує, що для позначення таких предметів поки що немає єдиного терміна, і, посилаючись на термінологію А. Цейтліна, який називав їх «речами», «деталлями» та «інтер'єром», уточнює, що «матеріальна культура міцно вписана не лише в інтер'єр, а й у пейзаж (за винятком так званого дикого пейзажу), і в портрет (оскільки костюм, ювелірні прикраси тощо – його складова)» [Коточигова, 1999, с. 91].

Зауважуючи, що речовий світ твору має свою композицію, О. Коточигова виділяє дві тенденції у зображенні речей: «З одного боку, вони [речі – *Н.Г.*] можуть становити ряд, утворювати в сукупності інтер'єр, пейзаж, костюм як частину

портрета тощо»; «З іншого боку, якась одна річ, виділена у творі крупним планом, може нести підвищене смислове, ідейне навантаження, переростати у символ» [Коточигова, 1999, с. 94]. Спосіб репрезентації речі у творі, на думку дослідниці, належить до виразних стилістичних ознак. «Опис речей у літературному творі може бути однією з його стильових доміант. Це характерно для цілого ряду літературних жанрів: художньо-історичних, науково-фантастичних, етологічних (фізіологічний нарис, утопічний роман), художньо-етнографічних (“подорож”) тощо. Письменникові важливо показати незвичність обстановки, що оточує персонажів, її несхожість на ту, до якої звик імпліцитний читач. Ця мета досягається і через деталізацію речового світу, причому важливий не тільки сам добір предметів матеріальної культури, але і спосіб їх опису» [Коточигова, 1999, с. 94–95]. І ще: «Жанрові відмінності творів також позначаються на зображенні речей, актуалізації тих або інших їхніх функцій. Знаками того чи іншого способу життя, культури речі виступають переважно в історичних романах і п'єсах, у побутоописових творах, зокрема у “фізіологічних” нарисах, у науковій фантастиці. Сюжетну функцію речей активно “експлуатують” детективні жанри» [Коточигова, 1999, с. 94].

Серед найважливіших функцій речей у художній літературі О. Коточигова виділяє культурологічну, характерологічну, сюжетно-композиційну [Коточигова, с. 92]. Дослідниця переконана, що ступінь деталізації речового світу цілком залежить від авторського стилю, причому відсутність речей може бути не менш значущою, ніж їх надлишок [Коточигова, 1999, с. 94].

Побіжно окреслюючи еволюцію зображення предметів у художній літературі, дослідниця схематично позначає її основні етапи, обумовлюючи їх змінами у ставленні людини до

речі у реальному житті. Так, в естетиці героїчного епосу річ постає вершиною майстерності людських рук, про що свідчать приклади численних описів посуду, зброї, вбрання, ювелірних прикрас, починаючи з «Іліади» Гомера та закінчуючи билинами та середньовічним епосом. Цю тенденцію, на думку О. Коточигової, продовжує доба Просвітництва, зображуючи річ як досягнення людського розуму, «плід цивілізації», що засвідчує деталізоване зображення теслярського інвентаря та різного приладдя як засобу освоєння та підкорення природи у романі Д. Дефо «Робінзон Крузо». У літературі ХІХ ст. дослідниця окреслює дві протилежно спрямовані тенденції у репрезентації речі: з одного боку, пошанування майстерно виготовлених речей та людини-майстра, *homo faber* (творчість М. Лєскова); з іншого – уподібнення людини до речі, її рабська залежність від речі, підміна духовних цінностей матеріальними та одноманітність побуту (твори О. Островського, М. Гоголя, А. Чехова). У літературі ХХ ст. поряд з описами речей – досягнень науково-технічного прогресу звучать виразні «машиноборчі мотиви» (поезія С. Єсеніна, М. Ключова; «селянська проза»). Загалом же у літературі II половини ХХ ст. дослідниця констатує втрату інтимного зв'язку людини і речі, стандартизованість та зловісність речі, а також поширення мотиву речей, що вийшли з-під контролю їх творця [Коточигова, 1999, с. 91–92]. Отже, дослідниця суттєво уточнює жанро-стильові можливості речовизму, окреслює функції речі та еволюцію речевості художньої літератури в діахронічному аспекті.

Розмежовуючи образ речі та категорію речі, ще одна російська дослідниця **Ольга Щедракова** цілком слушно зауважує: «Аналіз речі як категорії, а не пластичного образу показує, що вона має принципово відмінну структуру у текстах різних авторів» [Щедракова, 2006, с. 61]. Проаналізувавши

філософію речі, стратегію речовизму та способи функціонування концепту речі у поезії російського символізму та постсимволізму (зокрема, акмеїзму та футуризму), вона приходиться до висновку, що категорія речі та її потрактування митцями обох поколінь і є тим наріжним каменем, на якому ґрунтується принципова відмінність символізму та акмеїзму і відповідно символізму та футуризму, зауважуючи, що витoki такого протиставлення – у давньому онтологічному конфлікті, умовно названому «платонівсько-аристотелівським» і перенесеному з філософії у мистецтво ХХ ст. [Щедракова, 2006, с. 61]. Саме речі, що постає як символ, на думку дослідниці, відводиться важлива роль у символістській доктрині непізнаваності істини та принципової неможливості пізнання: О. Щедракова говорить про «референтну манію» символістів, які «сприймають будь-яку річ як натяк, як “ключ” – до дверей, котрі все одно не відкриваються» [Щедракова, 2006, с. 64–65]. Річ як аналогія неречового, розмитість її образу та варіативність змісту, при якому річ не відповідає сама собі, виразно постає у символізмі: «Саме поняття символу передбачає, що річ не тяжіє сама до себе, що вона лише поштовх, привід для вибудування галереї смислів. Очевидно, що для цієї мети більш зручні речі, первинно перевантажені символічними значеннями, своєрідні символічні кліше: хрест, човен, патериця, свіча, кубок (чаша) тощо» [Щедракова, 2006, с. 69]. Отже, сприйняття таких речей, на думку дослідниці, обумовлено їхньою вписаністю в багатовіковий культурний контекст та автоматизовано, а конституційована ними реальність настільки умовна, що одразу відсилає читача до неречових смислів та других і третіх значень. У той час як конкретна (побутова) річ сприймається символістами як атрибут матеріального, а отже, профанного світу, і тому практично відсутня у текстах [Щедракова, 2006,

с. 69]. Таким чином, власне побутовій речі немає місця в естетиці та поетиці символізму: «буття індивідуальної і самодостатньої речі у фокус зору символістів практично ніколи не потрапляє» [Щедракова, 2006, с. 70]. Натомість «самосвідомість акмеїзму починається з повернення у поетику категорії речі», а «індивідуалізація речового світу відбувалася перш за все за рахунок введення у поетику “голих речей побуту”, котрі набували статусу першосутностей, “вихідних величин буття”» [Щедракова, 2006, с. 71]. Ці зміни О. Щедракова пов’язує із трансформацією світоглядної моделі та зверненням до гасла Гуссерля «До самих речей!» [Щедракова, 2006, с. 73].

Цілком погоджуємося з висновком дослідниці: «Відмова від автоматизованого сприйняття речі дозволяє виділити художні світи, що містять речі, та світи, структуровані ними. В останньому випадку річ стає своєрідним лакмусовим папірцем, тим сегментом художнього світу, на якому виявляються онтологічні установки автора. У цьому разі ми говоримо про авторську філософію речі» [Щедракова, 2006, с. 61]. Як бачимо, твердження О. Щедракової про два художні світи, що містять речі і що структуровані ними, в цілому суголосні уявленням про річ О. Чудакова та про виділені ним два типи літературного мислення – сутнісне і формоорієнтоване.

Насамкінець окреслимо і конкретизуємо семантичні поля головних термінів нашого дослідження.

**Категорія речі** – це найзагальніше родове поняття, що охоплює всю сукупність художніх предметів (тексту, митця, стилю, соціокультурної доби), репрезентує естетично оприявлену філософію речі і характеризує художній світ твору. Охоплює усі тематичні групи речей, виділені в історії повсякдення: їжа, одяг та аксесуари, інтер’єр, машини, засоби для письма, іграшки тощо.



Відштовхуючись від уявлень про **концепт у семіотиці** як сенс поняття, смислове значення знаку, що відрізняється від самого знаку і від його предметного значення (денотата) та ототожнюється з поняттям і сигніфікатом, даємо таке визначення: **концепт речі** – це сукупність культурних смислів та ідей, що безпосередньо, асоціативно чи конотативно актуалізовані в тексті та продукуються знаком в процесі семіозису. Межі між знаком та концептом рухомі і проникні: знак як мінімальна семіотична одиниця здатен «розростатися» до концепту у текстах з високим семіотичним статусом речі. Часом (у ситуації еквівалентності) концепт ототожнюємо з мотивом (наприклад: концепт їжі і мотив їжі), цілком усвідомлюючи при цьому, що один концепт здатен генерувати низку мотивів (наприклад, концепт їжі – мотиви насолоди, поглинання, «здорової» та «нездорової» їжі тощо), а один мотив – актуалізуватися різними концептами.

Терміни «**річ у літературі**», «**образ речі**» і «**художній предмет**», за літературознавчою традицією, що вже склалася, вважаємо цілком тотожними і вживаємо як абсолютні синоніми.

**Речевість** – це риса художньої манери, ознака стилю, атрибутивна характеристика художньої свідомості, детермінованої філософією речі, та художнього світу, структурованого категорією речі.

**Речовизм** – явище, оприявлення речевості, утілення речі у творі, що виражається як у наявності окремих образів речей, так і в посиленому структуруванні ними тексту. З огляду на це й говоримо про різну міру чи «густину» речовизму: одиничні речові образи із загалом невисоким семіотичним статусом та мінімальною функціональністю, з одного боку, або ж домінантність категорії речі, високу семіотичність та поліфункціональність речової образності, з іншого.

## Розділ 2.

# СЕМІОТИЧНИЙ СТАТУС ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ РЕЧІ У МОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ

Семіотичний статус речі нерозривно пов'язаний із особливостями її функціонування як знака у художньому тексті. Іншими словами, у художній літературі річ первинно має високий семіотичний статус, оскільки виявляє «чисту» знаковість, відсилаючи не до предмета у реальній дійсності, а до сукупності культурних смислів, що висловлюються ним, тож категорія речі завжди демонструє значущість письменницького вибору з усіх потенційно доступних можливостей. Навіть у реалізмі, який мало усвідомлює себе як мову мистецтва, передбачаючи відтворення життя «у формах самого життя», можливості художнього вибору в репрезентації речі полягають у самому доборі зображуваних у творі речей, у принципах їхньої маніфестації, у встановленні між ними смислових зв'язків, у їхній художній доцільності.

На думку літературознавців, річ у художній літературі, крім власне номінативної, має широкий діапазон змістових функцій: аксесуарну, ідейно-естетичну, світомоделювальну, культурологічну, характерологічну, сюжетно-композиційну. Систематизуємо вже згадані та описані теоретиками (А. Єсінім, О. Коточиговою, В. Халізовим) функції речі у художньому тексті, доповнивши цей перелік функцій тими, які, на нашу думку, властиві модерністському роману першої половини ХХ ст. (сюжетогенерувальна, інтертекстуальна, мотивогенерувальна, текстогенерувальна, кроссдискурсивна).

## 2.1. До проблеми функцій речі у художньому тексті

Речі дуже рідко виконують у тексті лише допоміжну роль «реквізиту», значно частіше вони репрезентують ідейно-художні особливості твору, постаючи важливим змістовим чинником тексту, складовою концепції людини та засобом психологізації або ж утілюючи специфіку авторської моделі світу. Недарма В. Халізов говорить про «поглиблення функції речі в літературі ХХ століття»: «Література ХХ століття ознаменувалася небувало широким використанням образів речового світу не тільки як атрибутів побутової обстановки, середовища проживання людей, а й (передусім!) як предметів, що органічно зрощені з внутрішнім життям людини і мають при цьому значення символічне: і психологічне, і “буттєве”, онтологічне» [Халізов, 2002, с. 240].

*Аксесуарна функція речі* (термін А. Єсіна) базується на тому, що річ відтворює історичне та соціально-психологічне тло, що мотивує дії чи вчинки персонажів.

Річ, її атрибутивні ознаки (колір, форма, фактура, фасон та ін.) та набуті смисли, виконують *світомоделювальну функцію* (виокремлюється усіма дослідниками речі, незалежно від її (речі) потрактування) – функцію структурування у семіосфері культури, уособлюючи головні культурні опозиції: «своє/чуже», «жіноче/чоловіче», «сакральне/профанне», «праве/ліве» тощо. Таким чином, річ не лише виконує у творі функцію формування соціокультурного тла тої чи іншої доби, але й утілює сам принцип структурування у культурі: категорія речі акумулює та ретранслює культурну семантику основних структурних опозицій, вказаних вище.

Найчастіше ці дві функції поєднуються, репрезентуючи картину світу в усій її смисловій повноті та структурних зв'язках.

**Ідейно-художня функція** [Вещь как предмет изображения, 2006] полягає у тому, що річ оприявнює ідейно-естетичну концепцію автора, сприяючи її утіленню та розкриттю. Так, у романі «Портрет Доріана Грея» основоположник естетизму Оскар Уайльд через категорію речі, множачи нескінченні переліки та описи вишуканих прикрас, рідкісних дорогоцінностей, розкішно декорованих книг, утілює концепцію світу як рукотворного всесвіту краси і мистецтва та декларує власну настанову: «Життя наслідує мистецтво».

Таку ж функцію у багатьох творах виконує одяг як світоглядна характеристика героя: наприклад, стилізовано-народницький одяг Павла Радюка та молодшого покоління інтелігенції як уособлення соціокультурної стратегії героїв у повісті І. Нечуя-Левицького «Хмари». У цьому контексті згадується також ліберальний піджак та черевики на товстій підшві зі штиблетами князя Мишкіна у романі Ф. Достоевського «Ідіот»: «таким костюмом Достоевський ніби підкреслює факт довгого перебування князя за кордоном, що у свою чергу допомагає читачеві зрозуміти “відсторонений” погляд російського героя на російський характер» [Вещь как предмет изображения, 2006].

Олена Коточигова виділяє такі найважливіші функції речей в літературі: культурологічна, характерологічна, сюжетно-композиційна [Коточигова, 1999, с. 92].

**Культурологічна функція** виявляється у тому, що річ постає знаком зображуваної епохи чи соціокультурного середовища. Особливо важлива вона у романах-подорожах для художньої актуалізації національних, станових чи географічних особливостей, а також в історичному романі для втілення специфіки історичної доби чи місцевого колориту, побутоописових творах [Коточигова, 1999, с. 93].

**Характерологічна функція** полягає у тому, що речі уособлюють внутрішній світ, риси характеру, смаки, звички та емоційний стан їхніх власників (наприклад, особливий зв'язок речей та їхніх власників у «Мертвих душах» М. Гоголя) [Коточигова, 1999, с. 94].

**Сюжетно-композиційна функція** базується на тому, що речі здатні «рухати» сюжетом та впливати на подальшу долю героїв. Так, дослідниця згадує роль хустки в трагедії В. Шекспіра «Отелло» чи «царициних черевичків» у «Ночі напередодні Різдва» М. Гоголя, а також особливу роль речових доказів у детективному жанрі, який немислимий без них [Коточигова, 1999, с. 94].

З іншого боку, Андрій Єсін, окреслюючи характерологічну функцію речі, автоматично поєднує її з оцінною (здатністю речі виражати оцінку та авторське ставлення до персонажа): «Речова деталь має властивість одночасно і характеризувати людину, і висловлювати авторське ставлення до персонажа» [Єсін, 2003, с.84]. Згадаймо поживклі комірці і старомодні сурдути та застарілі погляди їхніх власників – «запорізьких дідів» Криницького та Півня (роман В. Домонтовича «Без ґрунту») або омріяне ситечко та «мексиканський тушкан» Елочки Людоїдки («Дванадцять стільців» І. Ільфа та Є. Петрова). Особливо виразного ідеологічного підтексту ця функція речі набуває у низці соцреалістичних творів, де модний закордонний одяг постає знаком буржуазності «ворожих елементів», так би мовити, першою «підказкою» читачеві щодо їх «неблагонадійності» («Моцарт та ботокуди» О. Кундзіча, «Звільнення жінки» Є. Кротевича та ін.).

На нашу думку, характерологічна функція речі органічно поєднується із **психологічною**: речі розкривають внутрішній стан героя, його душевні порухи та психо-емоційні реакції. Так,

напружені стосунки з речами та між речами, що оточують шахіста Лужина, вказують на хворобливий психічний стан героя, що спотворює дійсність і врешті-решт призводить до його самогубства («Захист Лужина» В. Набокова).

Таким чином, майже усі виділені теоретиками літератури функції речі свідчать про її (речі) певну підпорядкованість, залежність від концепції персонажа та концепції світу, тож їх (функції) умовно можна поділити на два види: 1) функції речі в ракурсі концепції персонажа (характерологічна, психологічна, оцінна); 2) функції речі в ракурсі концепції світу (аксесуарна, світомоделююча, культурологічна).

Натомість роль речі у модерністському романі не обмежується вищевказаними функціями: річ постає значущою стилетворчою категорією і вагомим текстогенеруючим чинником, що визначає текстуальні стратегії митців та рефлексію літератури (і ширше – культури), її спрямованість на саму себе. Тож, на нашу думку, перелік функцій давно вимагає розширення, адже, як засвідчує аналіз категорії речі у модерністському романі, крім вже зазначених, річ здатна виконувати сюжетогенерувальну, асоціативну, інтертекстуальну, мотивогенерувальну, текстогенерувальну та кросдискурсивну функції.

*Сюжетогенерувальна функція* полягає у тому, що річ «натякає» на сюжетний розвиток твору, сприяє розкриттю сюжету або, навпаки, виконує роль «обманної» підказки, постаючи елементом авторської гри з читачем. Численні приклади обох виявів сюжетогенерувальної функції нам демонструють романи В. Набокова (згадаймо: «Описова подробиця, що набуває сюжетної функції, є, як відомо, найбільш очевидною рисою набоковської манери» [Ронен, 2003/2005, с. 274]). Так, семантика штучних квітів у романі «Король, дама, валет» актуалізує безпосередній «натяк»

на близький похорон. А блакитна сукня героїні в романі «Дар», постаючи для героя-письменника Федора Годунова-Чердинцева знаком «впізнання» «своєї», духовно близької людини – «блакитної панни» і музи-натхненниці Зини Мерц, породжуючи розгалужену систему культурних смислів та актуалізуючи семантику неоромантичного концепту блакиті, виявляється «обманною» підказкою, адже сукня належить зовсім іншій людині, об'єктом авторської іронії щодо наперед заданого неоромантичного пафосу як утілення «літературної» долі, яка нібито «вела» молодих героїв назустріч одне одному.

Високий семіотичний статус має ще одна сюжетогенерувальна річ у романі «Дар» – забутий героєм ключ у відкритому фіналі роману, що відтягує поєднання закоханих. Так, детально зупиняючись на аналізі семантики цього глибоко символічного речового образу, Юрій Апресян цілком слушно зауважує: «Коли герої в самому кінці роману, провівши в інше місто батьків Зини, повертаються тепер вже у свій дім, відчуваючи “вагу і загрозу щастя”, вони ще не знають, що потрапити у нього не зможуть. З повідомлених раніше деталей читачеві “Дару” (але не його героям) відомо, що ні в нього, ні в неї немає від нього ключів. Годунову-Чердинцеву не судилося володіти Зиною інакше, як в уяві» [Апресян, 1992].

Таким чином, від описаної О. Коточиговою сюжетно-композиційної функції сюжетогенерувальна має принципові відмінності: річ визначає не лише змістове утілення сюжетних ліній, а й постає чинником авторської стратегії, виразником метатекстуальності (відтворення і водночас пародіювання певних принципів текстотворення), репрезентантом модальності тексту.

*Асоціативна функція* демонструє здатність речі до породження і розвитку додаткових образних рядів, нарощування і збагачення художнього смислу, створення

алюзивних перегуків. Асоціативність та алюзивність речі в художньому тексті безпосередньо впливає на її семіотичний статус: чим ширше і розгалуженіше асоціативне поле речі та глибинніші приховані алюзії, тим вища її значущість у тексті і тим глибший та багатоплановіший сам текст. Так, не залишилася непоміченою дослідниками значущість численних речей-асоціатів у романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита», де категорія речі надзвичайно важлива при нарощуванні (і, відповідно, зчитуванні) головних і периферійних смислових нашарувань. Згадаймо виділені Б. Гаспаровим у тексті асоціативні перегуки, що переструктуровують смисли, задаючи новий вектор смислоутворення, або ж актуалізують додаткові смисли і виявляють відповідні паралелі: драна толстовка поета Бездомного – розірваний хітон Ієшуа; паперова іконка на грудях поета – табличка на грудях у приреченого до страти пророка; мочалка, якою на Івана замахнулася «гола громадянка» у ванній, – губка, просякнута оцтом, подана Ієшуа під час розп'яття; фатальна для Берліоза соняшникова олія Аннушки – трояндова олія, запах якої переслідує Понтія Пілата [див.: Гаспаров, 1994, с. 39].

Відзначимо також промовистий зв'язок одягу та «літературних амплуа» героїнь роману В. Підмогильного «Місто», що «задає» їх як літературні типи певного виду текстів, які герой-письменник «осягає» і «долає» на шляху підкорення міста та літератури: просте сільське вбрання сором'язливої Надійки позиціонує її як героїню народницького роману І. Нечуя-Левицького та Панаса Мирного; синя сукня Мусіньки у поєднанні з таємною пристрастю до парвеню відсилає читача до героїнь французького роману О. Бальзака, Г. Флобера, Стендаля; блакитна кофточка ексцентричної Зоськи поєднує виразну асоціацію з «блакитними паннами» ранньомодерної літератури та кінематографічні кліше



манірниці і жінки-підлітка, популярні для того часу; чорне вбрання та артистизм Рити – уособлення синтезу фатальних красунь символізму та Чорної Пантери В. Винниченка. Як бачимо, розкриття асоціативного потенціалу речі в романі В. Підмогильного дозволяє виявити її естетичне навантаження.

У модернізмі асоціативна функція речей часто постає в нерозривній єдності з інтертекстуальною, текстогенерувальною та кросдискурсивною. Розглянемо їх детальніше.

*Інтертекстуальна функція* полягає у тому, що річ виступає потужним конденсатором різноманітних культурних смислів, іманентно ретранслюючи семантику різних рівнів – міфологічну, фольклорно-обрядову, релігійну, мистецьку, філософську тощо, виявляючи складний спектр міжтекстуальних зв'язків та поглиблюючи зміст твору. Так, подаровані коханцем червоні черевички Марти у романі В. Набокова «Король, дама, валет» «запозичені» у героїні Флобера Емми Боварі, що мало б увиразнити «літературне амплуа» набоківської героїні та накреслити паралелі з «літературною долею» її попередниці, адже обидві героїні «гинуть» від «караючої руки» «всезнаючого автора». Згадаймо також запозичений у Флобера і майстерно переосмислений М. Хвильовим (роман «Вальдшнепи») у контексті семантики блакиті ваплітян образ «голубих парасольок» героїнь (які, у свою чергу, фігурують у романі не інакше як «флоберівські дами»), який, крім власне інтертекстуальної функції, поєднує два дискурси – ідеологічний та еротичний, виконуючи роль каталізатора між ними (детальніше про це див. 2.4).

Таким чином, річ вказує на міжтекстові зв'язки, при цьому часом сама виступає у ролі культурного повідомлення, «тексту».

З інтертекстуальною часто пов'язана *мотивогенерувальна функція*: категорія речі дозволяє автору

через уведення тих чи інших речей «нанизувати» мотиви і розгалужувати мотивну систему твору. Так, згадка про загублену хустку актуалізує мотив підозри у зраді в романі Юліана Шпола «Золоті лисенята», а опис «бутафорської сірячини» Мандибули – мотив спектаклю, театру, костюмованої гри, і ширше – мотив революції як театралізованої вистави, як мистецького проекту. Таким чином, у Шпола репрезентація речей тягне за собою розгалужене нанизування мотивів, часом ледь окреслених, зумисне оманливих, без належного заглиблення, що створює ефект ковзання поверхнею і є елементом гри з читачем, обігруванням формалістської техніки письма. Схожу функціональність, але вже в іншому ракурсі, демонструє категорія речі у романі В. Набокова «Король, дама, валет», де мотивогенерувальна функція поєднується з сюжетогенерувальною: річ виконує роль підказки-натяку (часто оманливого) про подальше розгортання сюжетних ліній героїв: револьвер – уособлення так і не здійсненого наміру героїні застрелити свого чоловіка; вовняна білизна та побоювання бронхітів – натяк на смертельне запалення легень Марти; вже згадувані нами паперові квіти в авто – натяк на близький похорон, але натяк-обманка, бо йдеться не про довго і ретельно плановане героїнею вбивство обридлого чоловіка, а про несподівану хворобу і смерть самої натхненниці убивства.

**Текстогенерувальна функція:** річ репрезентує текстуальну стратегію автора, виступаючи її основоположним чинником. Найяскравішим прикладом такого функціонування є концепт речі та принципи уречевлення тексту у художній практиці теоретиків-формалістів. Так, у романах зачинателя формалізму, російського прозаїка Віктора Шкловського «ZOO, або Листи не про кохання» та українського митця-літературознавця Майка Йогансена «Подорож ученого доктора

Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію» категорія речі, по-перше, ілюструє прийом очуднення як основоположний принцип художнього мовлення, по-друге, демонструє «зробленість» тексту, його метатекстуальність та «уречевлення» (текст як річ), по-третє, утілює літературоцентризм текстів обох митців: помешкання героїні «ZOO» «опоясане Опоязом», а речі митців, через детальний опис яких представлено мистецький побут та буття, набувають у Шкловського статусу «цитати»; концепт речі постає визначальним у текстуальному обігруванні Йогансеном формалістських гасел про твір мистецтва як виріб та у тотальному пародіюванні кліше пролеткульту, виробничої літератури, конструктивістів і лефівців про «виробництво» в мистецтві.

Уведення в текст не лише одиничних речей, а й розлогих речових рядів-переліків постає концептуально значущим способом текстотворення К. Вагінова. Так, смислогенування і текстотворення у романах «Козлина пісня», «Бамбочада» та «Гарпагоніана» базується не тільки на речах-натяках, речах-алюзіях, що здатні «вмикати» відповідну тему, задаючи певну тональність та актуалізуючи ті чи інші мотиви (наприклад, монетка з головою Геліоса відсилає одночасно до теми античності, надзвичайно важливої для Вагінова, у поєднанні з семантикою солярних культів), а й на реалізації прийому каталогу речей – розлогого і детального переліку предметів, що постає одним із головних принципів організації тексту митця, диктуючи логіку наративу й обумовлюючи структурування тексту, часто підмінюючи собою логіку розвитку сюжетних ліній (особливо виразно ця функція виявляється у «Гарпагоніані», де з «каталогів речей» зіткано практично увесь текст).

**Кросдискурсивна функція:** річ демонструє вид та спосіб організації тексту, змінюючи його тональності та «перемикаючи» дискурси. Яскравим прикладом такої функціональності є категорія речі у романі М. Хвильового «Вальдшнепи», де речовий код актуалізує дискурс любовного роману, а самі речі покликані змінювати ідеологічний дискурс на еротичний. Згадаймо семіотичну значущість у цьому аспекті «абрикосової теми», що незмінно – через ряд відповідних речових образів (кошик з абрикосами, аромат абрикос, «абрикосова вода», абрикосовий сад) – постає еротичним маркером тексту, знаком і пусковим механізмом розгортання любовної лінії твору, «вклинюючись» в ідеологічний дискурс роману.

Таким чином, у літературі ХХ ст. річ значно розширює як способи репрезентації, так і свій функціональний діапазон, постаючи не лише побутовою деталлю, ознакою певного середовища чи засобом психологізації, а й носієм соціокультурної стратегії автора, важливим текстогенерувальним та стилетворчим чинником.

## **2.2. Асоціативна, інтертекстуальна та мотиво-генерувальна функції речі у романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита»**

Високий семіотичний статус речі та багатюща асоціативність речової образності М. Булгакова неодноразово викликала жвавий інтерес дослідників: до аналізу асоціативної семантики при інтерпретації роману «Майстер і Маргарита» (1929–1940) активно зверталися Б. Гаспаров, Л. Яновська, Т. Поздняєва, А. Барков та інші, вибудовуючи цікаві ланцюжки асоціацій, алузій, смислових зв'язків, паралелей, лейтмотивів

та мотивних перегуків. Зокрема, про принципи текстуальної стратегії Булгакова та особливості асоціативного смислопородження у його романі Б. Гаспаров зазначає таке: «Автор свідомо вибудовує певну центральну частину структури; тим самим він ніби запускає асоціативну “машину”, котра починає працювати, генеруючи зв’язки» [Гаспаров, 1994, с. 39]. Розглянемо ідейно-естетичні можливості асоціативної функції речі на прикладі кількох основних асоціативних полів та варіантів їх інтерпретацій, запропонованих науковцями.

Найширше асоціативне поле, що викликало гострі дискусії між булгакознавцями, котрі тривають і нині, утворене концептом «вино». При фактично незмінному смисловому ядрі цього концепту, що обумовлено його глибинною сакральною символікою, кожен із дослідників пропонує власну інтерпретацію низки конотацій та додаткових смислових нашарувань.

Вино у романі «Майстер і Маргарита» постає наскрізним образом-символом, лейтмотивом, осердям смислогенерування, охоплюючи мотиви крові, причастя, договору з дияволом, смерті, безсмертя, вини, долі. Помічена дослідниками неузгодженість (або, за іншою версією, навпаки – підкреслено замислена автором неузгодженість) назв вина, яким Понтій Пілат пригощав Афранія перед убивством Іуди та за допомогою якого Майстер і Маргарита отримують безсмертя («Фалерно» чи «Цикуба»?), артикулюється у кількох варіантах інтерпретації асоціативного поля.

Лейтмотивне звучання концепту вина виразно окреслюється у 25-ій главі роману, оприявлюючи архетипно-сакральну семантику крові: «Біля ніг прокуратора простиралась неприбрана червона, ніби кривава, калюжа і лежали скалки розбитого глека» [Булгаков, 1989, с. 570]. Трохи пізніше цей образ постає в епізоді частування Афранія, де фігурує «густе

червоне вино» (підкреслення кольору та густини увиразнює вже попередньо задану асоціацію з кров'ю, актуалізуючи мотиви смерті і вини). Саме в цьому епізоді відбувається знаковий діалог про вино між героями, що породив численні розбіжності у тлумаченні заявлених у тексті назв вина (про це пізніше). Востаннє цей знаковий образ фігурує у фіналі роману (32-а глава): у потойбіччі перед прокуратором «лежать скалки розбитого глека і простирається невисихаюча чорно-червона калюжа» [Булгаков, 1989, с. 653]. Таким чином, червона калюжа і розбите череп'я глека, прибрані служником у палаці Пілата, постають незнищенними у вічності, викликаючи стійку асоціацію з кров'ю й актуалізуючи мотив незмивної вини. З цього приводу відомий текстолог та булгакознавець Лідія Яновська цілком слушно зауважує: «Ця невисихаюча пляма розлитого вина, що нагадує про кров, – вічний знак скоєного Пілатом злочину – звичайно, походить від християнської традиції, де хліб і вино використовуються у таїнстві причащення як символи тіла та крові Христової. <...> Але асоціації Булгакова багатозначні. Вони, як це частіше трапляється не у прозі, а в поезії, зсуваються, переплітаються, переосмислюються» [Яновская, 2003].

Смислові переходи в асоціативному полі концепту «вино»: вино – кров та кров – вино зауважує і Б. Гаспаров: «Складно переплітається сакральне і демонічне начало в мотиві вина у романі «Майстер і Маргарита». Маргарита випиває чашу з кров'ю Іуди / Майгля на балу Воланда як причастя; цей же мотив відтворюється у вигляді отрути – червоного вина, яке Азazelло підносить Майстру і Маргариті; ця ж отрута виявляється чарівним еліксиром, що дає їм безсмертя. Парадигма вино / кров – вино / отрута / еліксир відповідає, з одного боку, причастю, а з іншого боку – кубку з отрутою, який хоче прийняти оперний Фауст, та еліксиру молодості»

[Гаспаров, 1994, с. 100–101]. Семантичну паралель «вино – отрута» накреслює і Тетяна Поздняєва, вбачаючи у звуковому оформленні давньої назви «Цекуба» асоціацію з цикутою [Поздняєва]. Мотив смерті, пов'язаний із семантикою вина, дослідниця цілком слушно вбачає в епізоді пропонування Воландом чаші вина буфетнику Сокову, від якої той відмовляється: «Це вино розлилося на штани, тобто не оминуло все-таки Сокова, хоча й опосередковано, і послугувало ніби провісником його смерті через дев'ять місяців. Неначе з розливою чашею у буфетника зародком увійшла смерть і оселилася в ньому» [Поздняєва].

Семантику вина у різних епізодах твору розглядає також Віра Хіміч, зауважуючи, зокрема, інакше смислове забарвлення цього концепту в описі балу Воланда: «Купання в вині виглядає не як бісівський шабаш, а як безмежна одвічна радість буття – своєрідний “діонісійський захват”» [Химич, 2006]. Така містерійна семантика, на думку дослідниці, підтверджується виголошеним Воландом тостом – за буття: «Чаша Воланда наповнюється кров'ю, що хлюпнула з грудей донощика Майгеля, але скоєне постає не як убивство, а як справедлива відплата, жертвоприношення, у якому вбачається буттєвий сенс, і зв'язок з семою вина встановлюється саме на цьому рівні (“там, де вона пролилася, вже ростуть виноградні грона”))» [Химич, 2006].

Аналіз асоціативного потенціалу вина у Булгакова не дозволяє оминати вже згаданого нами питання «“Фалерно” чи “Цекуба”?», яке цікавило багатьох булгакознавців. Ставить його собі і Л. Яновська: «І все-таки уважний читач у вельми послідовній характеристиці вина, яке п'є Пілат, може помітити деяку непослідовність. Це густе червоне вино описано кілька разів і лише двічі поійменовано. “Зверніть увагу, це те саме вино, яке пив прокуратор Іудеї. Фалернське вино”, – говорить

Азazelло в главі 30-й. Але в главі 25-й “те саме” вино названо інакше... Так “Фалерно” чи “Цекуба”?» [Яновская, 2003]. І дослідниця відповідає на це питання, провівши ретельний текстологічний аналіз усіх редакцій тексту: «У даному випадку річ у тому (і з історії тексту роману це видно), що дуже важливий для письменника мотив густого червоного вина виник майже одночасно із задумом роману: цей мотив проглядає вже в першому чорновому зошиті, на його розірваних аркушах. Назва ж вина, “Фалерно”, з’явилося набагато пізніше – в 1938 році, у четвертій редакції роману, і до того ж ближче до кінця – там, де Азazelло, виконуючи доручення Воланда, з’являється в підвальчику майстра» [Яновская, 2003]. Аналізуючи розбіжності у тексті роману, Яновська звертається до булгаківського зошита «Роман. Матеріали», що містить допоміжні записи письменника, знайшовши там несподівану виписку про те, що «Falernum vinum золотисте вино», пояснюючи цей момент таким чином: «Золотисте вино! Але йому необхідно, щоб вино було червоним. Густе, червоне вино – кольору крові. Що ж, письменник шукає інше вино для своїх персонажів» [Яновская, 2003]. І ще: «Надалі, диктуючи роман на машинку, Булгаков відредагує, по суті не змінюючи, і діалог Афранія та Пілата про вино, і репліку Азazelло в підвальчику майстра. А суперечність залишиться. У першому випадку – “Цекуба”, у другому – “Фалерно”» [Яновская, 2003].

Іншої думки у потрактуванні суперечностей із найменуваннями вина та асоціацій, пов’язаних із ними, дотримується Альфред Барков, висуваючи цікаву версію, що вповні демонструє асоціативний потенціал речі у романі Булгакова. Появу назви «Цекуба» у діалозі про вино між Афранієм і Пілатом («– Чудова лоза, прокураторе, але це – не “Фалерно”? / – “Цекуба”, тридцятирічне, – люб’язно обізвався



прокуратор» [Булгаков, 1989, с. 573]) дослідник витлумачує так: «Обігруючи назви двох сортів вин (“Фалерно” і “Цекуба”), Булгаков створює алюзію з відомою Цекубу – Центральною комісією для покращення побуту вчених [рос. Центральной комиссией по улучшению быта ученых – *Н.Г.*], основоположником якої був Горький» [Барков, 1994, с. 92], а постать самого Горького потрактовує як прототип Майстра. Зокрема, А. Барков зауважує, що аббревіатура «Цекубу» була надзвичайно поширеною у письменницькому середовищі 1920-30-х років і вживалася із закінченням «а» в називному відмінку, тож зміна назви в одному місці – це не авторський недогляд чи суперечність, а «пряма асоціація з іменем Горького» [Барков, 1994, с. 92]. Можливий і зворотній зв’язок асоціацій, адже Горький – знаний шанувальник вина – цілком міг запропонувати назву шляхетного напою для новоствореної комісії... На нашу думку, помічена А. Барковим асоціація швидше підтверджує паралелі «Горький – Пілат», окреслені Б. Гаспаровим: «тема Капрі (“Капреї”) також виявляється значущою. Включена у даний асоціативний ряд, тема Капрі викликає далі фігуру Максима Горького – порівн. широко відомі описи його капрійських зустрічей з Леніним»; і ще: «Асоціація Горький – Пілат, безумовно, мала б звучати вельми потужно у кінці 20–30-х роках» [Гаспаров, 1994].

Таким чином, асоціативність речової образності митця постає вельми потужним джерелом смислогенерування.

Щодо інших асоціативних полів роману відзначимо високий семіотичний статус та пов’язану з цим асоціативну функцію концепту «їжа»: котлети де-воляй, відварні судачки а натюрель, «осетрина другої свіжості», – ці та численні інші гастрономічні образи незмінно постають у тексті в семіотично сильній позиції, актуалізуючи безліч соціокультурних асоціацій та демонструючи багатющу інтертекстуальність. Так,

недвозначно окреслена «апостольська» тема в епізоді повідомлення про загибель Берліоза у ресторані Грибоедова («Рівно опівночі всі дванадцять літераторів спустилися в ресторан») усіляко профанізується, подаючись у знижено-комічному звучанні і перетворюючись на «свято черева»: «Так, зметнулася хвиля горя, але потрималася, потрималася і стала спадати, і дехто вже повернувся до свого столика і – спершу нишком, а потім і відкрито – випив горілочки та закусив. Справді, не пропадати ж курячим котлетам де-воляй? Чим ми допоможемо Михайлу Олександровичу? Тим, що голодними залишимося? Але ж ми живі!» [Булгаков, 1989, с. 328]. Не менш промовистий гастрономічний образ «осетрини другої свіжості», що постає не лише алегорією зіпсованості, низькопробності та другосортності, через яку в аксіології роману буфетчик прирівнюється до злочинця і суворо карається, але й інтертекстуальним обігруванням відомої чехівської фрази із «Дами з собачкою» про «осетрину з душком» (детальніше про «залучення у новий контекст славетної чехівської “осетрини з душком”» [див.: Химич, 2006]).

За Б. Гаспаровим, яскравий гастрономізм – порційні відварні судачки а натюрель, що фігурують у розмові Амвросія і Фоки біля грибоедовського ресторану і передують епізоду скандальної появи у ресторані Бездомного, – увиразнюють паралелі «Іван Бездомний = Дем’ян Бедний», накреслюючи тему «дем’янової юшки» [Гаспаров, 1994]. Мотивний аналіз роману Булгакова, зроблений науковцем, засвідчує, що ідейно-естетичні можливості асоціативної функції речей практично безмежні і є головним джерелом смислогенерації. Схожі або й однакові предмети, на думку Б. Гаспарова, супроводжують героїв на різних структурно-семантичних рівнях, розкриваючи задану тему у трагічному буттєвому ракурсі (губка у сцені

розп'яття Ієшуа як алегорія страждання та глумління/милосердя) та побутово-балаганному (мочалка, якою на Бездомного замахується «гола громадянка», в епізоді гонитви за Воландом), виводячи образ пролетарського поета на якісно інший рівень сприйняття та надаючи знижено-бурлескній ситуації – через відповідний паралелізм – нотки трагедійності [Гаспаров, 1994]. Окреслені дослідником паралелі увиразнюють важливі аспекти смислової структури роману. Суголосним твердженню Б. Гаспарова видається і висновок В. Хіміч про можливість харчової образності у творчості митця: «Булгаков, використовуючи полівалентність образів їжі і питва, розробив безліч оригінальних зображально-виражальних прийомів і способів формування з їхню допомогою нових смислів. Естетична активність предметності такого роду яскраво виявилася на різних рівнях художньої структури і органічно гармоніює зі стильовими законами булгаковської творчості, з її схильністю до соціальних та психологічних зсувів зображення, до карнавалізації, гротескного очуднення і трагікомічного пафосу» [Химич, 2006].

Таким чином, асоціативна функція речі у Булгакова виступає на перший план, часом замінюючи, а частіше синтезуючи й акумулюючи аксесуарну, ідейно-естетичну, культурологічну, характерологічну, інтертекстуальну та мотивогенерувальну функції, а річ – з її асоціативним потенціалом та здатністю до ретрансляції різноманітних культурних смислів – у романі митця постає концептуально значущим способом смислогенерації, нарощування та згущування семантики, утворення та перехрещення мотивних ланцюжків.

### **2.3. Асоціативно-алюзивний потенціал речі у мотивогенеруванні В. Набокова: метатекстуальний аспект речовизму**

Річ у Володимира Набокова незмінно виявляє високий семіотичний статус, постаючи джерелом мовних ігор, асоціацій, алюзій до власних та чужих текстів, оголюючи у такий спосіб ключові прийоми конструювання тексту та виводячи текстогенерування на метатекстуальний рівень. Як відомо, алюзивність та асоціативність, семантичні зсуви та мовні ігри в цілому окреслюють мистецьку стратегію Набокова, принципи створення естетично навантаженого тексту з розгалуженою інтертекстуальністю. І саме речі у цьому аспекті відведено надзвичайно важливу роль: у текстах митця річ виступає знаком іншого знаку, тексту чи фрагменту тексту, множачи асоціативні зв'язки та утворюючи тексти-загадки, обманки чи шаради.

Вагомість речі у Набокова, її часом підкреслена, а часом прихована алюзивність та асоціативність вже неодноразово привертала увагу науковців. Так, слід відзначити дисертацію російської дослідниці Віри Поліщук «Поетика речі у прозі В. Набокова» (2000), у якій переконливо доводиться, що «виникнення і розвиток інтертекстуальності та ігрового принципу в його [Набокова – *Н.Г.*] творчості безпосередньо пов'язано з формуванням поетики речі» [Полищук, 2000, с. 8]. Також цілком погоджуємося з таким твердженням дослідниці: «Саме річ у Набокова найчастіше виявляється носієм алюзії на чужі тексти, цитати не тільки з літератури, а й із живопису та кінематографу, а також автоцитати. (Автоцитатування є одним з основних прийомів Набокова). Річ у тексті може бути біасоціативна і мультиасоціативна, тобто несе в собі посилання

на кілька текстів відразу або є складовим елементом кількох мотивів» [Полищук, 2000, с. 22]. Це дослідження демонструє вагомість асоціативно-алюзивного потенціалу речової образності письменника. Ми ж акцентуємо увагу на кількох речових образах, які саме через реалізацію ними асоціативної, алюзивної та мотивогенерувальної функцій набувають у поетиці митця високого ступеня семіотичності. Вони не часто виконують аксесуарну, сюжетогенерувальну, характерологічну чи психологічну функції, а часом – не виконують і жодної з них, але, лейтмотивно спливаючи то в одному, то в іншому тексті, постають елементом гри з читачем, містячи підказку про інтратекстуальні та інтертекстуальні зв'язки, оголюють прийоми текстотворення, вказують на якість тексту, виступаючи маркером метатекстуальності. До таких речових образів належать діамантова ластівка, помплітус та золотий портсигар у вигляді мушлі в романі «Король, дама, валет» (1928), апельсини у романах «Машенька» (1926), «Захист Лужина» (1930), «Дар» (1938).

Так, у романі «Король, дама, валет» складовою костюму Марти в епізоді першої зустрічі героїв у поїзді постає ювелірна прикраса у вигляді діамантової ластівки: «Пані – в чорному костюмі, в чорній шапочці з маленькою діамантовою ластівкою...» [Набоков, 2001]. Вдруге ця прикраса зринає у спогаді Франца про першу зустріч.

Перший – міфологічний – зріз семантики діамантової ластівки актуалізує характерологічну функцію речі. Так, у слов'янській міфології ластівка несе виразно жіночу символіку і поєднує у собі небесне та хтонічне начала, тож символ ластівки амбівалентний: у позитивному значенні ластівка постає вісницею весни, добра, щастя, надії; у негативному – пов'язана з іншим світом, посередниця між життям і смертю, іноді – уособлення душі померлого, звідси й асоціації: ластівка,

що залітає у вікно, – до смерті [МНМ, 1998, т. 2, с. 32]. Чорне вбрання Марти увиразнює саме негативне значення символу – зв'язок героїні зі смертю, але у Набокова маємо іронічне обігрування міфосимволіки: плануючи за низькопробними детективами численні варіанти убивства чоловіка, Марта сама стає жертвою смертельної хвороби.

Другий – інтертекстуальний – зріз семантики актуалізує міжтекстові зв'язки. Так, образ ластівки належить до семіотично активних образів у творчості Набокова, згадаймо його ранній вірш «Ластівки» (1920), а також поезію «Ластівка» із роману «Дар» (1938), де миттєвість і вічність постають рівноправними у «наївній» творчості героя. Згадаймо також, у романі «Блідий вогонь» (англ. «Pale Fire», 1962) прізвище прабабці Шейда з боку матері «Ірондел» (*hirondelle*), що у перекладі з французької означає «ластівка». Крім того, образ ластівки є надзвичайно активним у російській літературі, починаючи від класицизму та романтизму – і до символізму та акмеїзму [див.: Бельская, 2013]. Тож образ прикраси у вигляді ластівки цілком може бути вказівкою на літературу загалом і підкреслювати саме «літературні» витоки і «походження» набоковських персонажів (більшість науковців помічали численні літературні «сліди» у розвитку конфлікту, сюжету, образної системи роману Набокова: зокрема, натяк на Драйзера у прізвищі героя «Драйєр» та оманливу підказку в обігруванні сюжетного ходу з його нездійсненим утопленням як перевернуто-пародійне посилання на «Американську трагедію»). Згадаймо цікаве спостереження Еріка Наймана, який, досліджуючи літературні кліше, з котрих зіткані тексти Набокова, аналізує в цьому аспекті епізод підглядання Лужина за дівчатами-купальницями у пізнішому, англійському варіанті роману «Захист Лужина»: «На початку цього пасажу – безпосередньо перед тим, як Лужин чує “веселий вереск” і

крадькома дивиться на те, як миготять “голі тіла” купальниць, – Набоков приплітає ластівок, які миготіли, “польотом нагадуючи рух ножиць, що швидко вирізують щось” (“their flight recalled the motion of scissors swiftly cutting out some design”); мова тут не тільки педалює присутність автора, а й натякає на механістичне походження цієї компіляції: вона, так би мовити, нарізана з чужих текстів» [Найман, 2002]. Таким чином, у контексті творчості Набокова аксесуар героїні постає однією з численних текстуальних «позначок», розкиданих по творах у ролі маркера авторської присутності.

До таких образів речей – авторських «позначок» у романі «Король, дама, валет» належить і образ помплімуса (різновид грейпфрута). Так, він вписаний у речовий ряд зіставлення, фігуруючи в описі привабливої спокусливості для героя вагону другого класу: «Це був вагон другого класу, а другий клас був для Франца чимось недозволено привабливим, трохи гріховним, мабуть, – з присмаком пряного марнотратства, – як чарка густого білого кюрасо, як трихвилинна поїздка в таксомоторі, як той величезний помплімус, схожий на жовтий череп, котрий він якось купив по дорозі в школу» [Набоков, 2001]. Осяжний у своїй речовій сутності, образ помплімуса – через вказівку на схожість з жовтим черепом – опосередковано актуалізує шекспірівський мотив «бідного Йорика», а придбання його «дорогою до школи» асоціюється з незримою присутністю Шекспіра у період навчання та становлення будь-якого митця (згадаймо афористичний вислів Набокова з цього приводу: «Кожен російський письменник чимось зобов’язаний Гоголю, Пушкіну та Шекспіру» [Набоков о Набокове, 2002, с. 290]) та вагомість шару шекспірівських алюзій у творчості самого Набокова. Таку роль помплімуса як метатекстуального маркера, пов’язаного з темою творчості, підтверджує і поезія митця «Помплімусу» (1931), де помплімус

постає «вартим спраги Музи» [Набоков, 1931], а принцип конструювання цього тексту віддзеркалює поетику Набокова в мініатюрі: маємо недвозначний зв'язок образу помплімуса з темою творчості через підкреслену інтертекстуальність цього поетичного тексту, який ніби «зітканий» із різноманітних культурних знаків та численних літературних кліше. Отже, в аксіології Набокова помплімус постає знаком текстотворення, семіотичним маркером, що привертає увагу до проблеми творчості, позначкою метатекстуальності.

Ще одним цікавим речовим образом роману «Король, дама, валет», що демонструє високий семіотичний статус, поліфункціональність та багатозаровість семантики, є образ золотого портсигара у вигляді мушлі в кінці твору. За сюжетом, він привертає увагу Драйєра своїм несмаком і через це постає об'єктом жартівливого викрадення героя. Перш за все, впадає в око інтертекстуальність цього образу. Так, Омрі Ронен звертає увагу, що золотий портсигар за своєю формою нагадує прустівське тістечко мадлен, яке, у свою чергу, стало, за влучним висловом науковця, «синекдохой прустіанства»: «Мовиться про тістечко мадлен, схоже на фестончату мушлю. У Пруста ця деталь служить фізіологічним поштовхом для здобуття минулого, у Сиріна – суто сюжетним реквізитом, причому свідоме його запозичення у Пруста описано на металітературному рівні саме як крадіжка жартома. “Не вийшов жарт”, – говорить Драйєр і відсилає портсигар американцеві, ніби тільки для того, щоб автор міг прибрати Франца від смертного ложа Марти» [Ронен, 2003/2005, с. 274]. Дослідник потрактовує цей речовий образ у Набокова як елемент літературного змагання з Прустом, вбачаючи у ньому розкриття теми спогаду «навиворіт»: «Предмет, форма і смак якого служили у Пруста підґрунтям пам'яті, сам є забутим у романі Набокова» [Ронен, 2003/2005, с. 274]. Таким чином, річ



на різних рівнях семантики демонструє не лише сюжетогенерувальну функцію, а й інтертекстуальну і – через метаописовість (особливо посилену в англійському варіанті твору) – текстогенерувальну, виявляючи принципи «зробленості» тексту.

Річ у Набокова – це завжди річ, «обтяжена» шлейфом літературних асоціацій, інтертекстуальних зв'язків, метатекстуальних вказівок. Зауважимо в цьому аспекті виразну інтертекстуальність смакових асоціацій у Набокова. Так, у романі «Захист Лужина» гастрономічна асоціація виступає одночасно й «оголенням прийому»: «Спомин був просочений сонцем і солодко-чорнильним смаком тих лакричних паличок, які вона [вихователька-француженка – *Н.Г.*] дробила ударами складаного ножа і переконувала тримати під язиком» [Набоков, 1989б, с. 108]. Смак солодоців у спогаді героя постає виразною алюзією на Пруста, що визначається сукупністю таких смислових складових: по-перше, солодкий смак фігурує саме як спогад про смак дитинства (подібно до того, як смак тістечок-мадленок актуалізує спогади героя у М. Пруста); по-друге, прустівська асоціація недвозначно підсилюється вказівкою на «французький» слід – вбачаємо підкреслену «літературність» згадки про виховательку-француженку та її переконання тримати «смаколик», що через вищеописану алюзію з гастрономічного образу розростається до літературного прийому, «під язиком» – йдеться про літературу загалом (не дарма смак – «солодко-чорнильний») і французьку зокрема, на якій вихована і зрощена творча манера самого Набокова.

Цю нашу думку підтверджує і той факт, що образ виховательки-француженки фігурує ще в одному значущому дитячому спогаді героя про поїздку на ліфті, де рух по вертикалі асоціюється у тексті з перетином різних площин,

різних «географічних плям», а «невідомий міжстінний простір» постає ніби іншим виміром, іншим світом, потойбіччям, де можна навіки загубитися і зникнути: «Нарешті щось здригалося, набувало руху, і через деякий час спускався ліфт – вже порожній. Порожній. Бог знає, що трапилося з нею, – можливо, доїхала вона вже до небес і там залишилася, зі своєю астмою, лакричними цукерками і пенсне на чорному шнурку» [Набоков, 1989б, с. 204–205]. Таким чином, підкреслено літературні асоціації, задані Набоковим через смакові алюзії, у поєднанні з образом виховательки-француженки та семантикою подорожі по вертикалі крізь різні площини (література як семіотичний «ліфт», що здійснює рух культуральними площинами), вказують на інтертекстуальність та металітературність речової образності митця. У цьому контексті на особливу роль ліфта у романі «Захист Лужина» звертає увагу у своїй «металітературній інтерпретації» твору Ерік Найман, зауважуючи: «Механічним пристроєм, завдяки якому автор може видаляти персонажів з оповіді, стає ліфт; Лужин згадує свою хвору на астму гувернантку, яка іноді застрягала в ліфті між поверхами <...> Подібність між переселенням на небеса і болісним видаленням із сюжету оприявлено тут досить чітко» [Найман, 2002].

Але особливо виразно усі зазначені нами функції синтезовано в образі апельсинів. На апельсини, «розкидані по текстах Набокова з набридливою настирливістю» [Кладов, 2003, с. 221], звертає увагу російський дослідник Михайло Кладов, а російсько-американські літературознавці Савелій Сендерович та Олена Шварц, аналізуючи мотив апельсина у творчості Набокова у статті «Сок трьох апельсинів», влучно зауважують, що «мотив апельсина належить рівню мови і виникає у мало помітному плані приватних ігор майстра» [Сендерович, Шварц, 2006, с. 343]. На

думку дослідників, нав'язливий мотив апельсина у різних модифікаціях пронизує усю творчість Набокова, постаючи грандіозною метатекстуальною шарадою: «На додаток до перетворення розібраної на частини шаради, що розсіює потім свої елементи всюди у його [Набокова – *Н.Г.*] текстах так, що їх збирання залишається читачеві, наш ключовий мотив піддається також морфологічному перетворенню і розсіюванню в похідних формах. Така головна форма, представлена 1) матеріальними визначеннями: апельсиновий сік (“Досконалість”, “Пнін”, “Ада”), апельсинові дерева (“Лоліта”, “Дивись на арлекінів!”), апельсинова шкірка (“Картопляний Ельф”, “Якось одного разу в Алеппо...”, “Bend Sinister”, “Дивись на арлекінів!”), апельсиновий джем (“The Real Life of Sebastian Knight”, “Картопляний Ельф”), fleur d'orange (“Захист Лужина”, “Лоліта”); 2) прикметниками, що позначають колір: оранжевий пеньюар (“Король, дама, валет”), апельсинова блуза (“Прозорі речі”), “оранжевий” – одна з дійових осіб “райдуги з дітей” у п'єсі Куїлті (“Лоліта”) та апельсинові й оранжеві метелики у багатьох текстах (“Інші береги”, “Ада”); і 3) похідними, як російське слово “оранжерея” (“Чарівник”, “Дар”) чи ім'я Містер Оранжер, вигаданий редактор “Ади» [Сендерович, Шварц, 2006, с. 327].

Так, мотив апельсина з'являється вже у першому романі Набокова «Машенька», тричі актуалізуючись у тексті: апельсини купує Клара – сусідка Ганіна по пансіону, вдруге вони представлені опосередковано (у сні героїні її тітка перетворюється на продавчиню апельсинів), втретє фігурують у вигляді апельсинового лікеру, який п'є героїня на вечірці. «Фігура Клари, другорядного персонажа, набуває значення у її зв'язку з мотивом апельсина» [Сендерович, Шварц, 2006, с. 312]. Вагоме інтертекстуальне значення цієї «апельсинової позначки» зауважує і М. Кладов, слушно вказуючи на виразний

зв'язок з «апельсиною розрадою» у Діккенса: «Клара, немов на відшкодування своїх страждань, на розраду свого нещасливого кохання отримує від автора апельсини» [Кладов, 2003, с. 222], і далі: «Так у Діккенса – дуже чітко і прямо: юних Тудлів в похмурому будинку Домбі <...> втішають не тільки півпенсами, але й апельсинами, притуплюють напади горя, заспокоюють з огляду на майбутні тривоги. Сімейство Домбі та автор на самому початку ніби підкупляють Тудлів, щоб турбувати їх і надалі. Це “апельсинова розрада”» [Кладов, 2003, с. 223]. Таким чином, з інтертекстуальною функцією нерозривно поєднується сюжетогенерувальна: апельсин ніби виконує роль натяку на подальші нещастя героя, позначеного цим фруктом.

Подібну роль відіграють апельсини й у романі «Захист Лужина». Сцена з купівлею та поїданням апельсинів Лужиним, на перший погляд, видається психологічно умотивованою, пов'язуючись із двічі підкресленим спогадом героя про батька. Але насолода, з якою герой смакує апельсини, та підкреслене задоволення від їди мало корелюють з образом батька, тут, швидше за все, маємо розвиток мотиву, заданого в попередньому творі, пов'язаного з поміченою М. Кладовим «апельсиною розрадою», адже апельсини постають єдиним задоволенням Лужина напередодні «шахової катастрофи», яка замінює йому дійсність й утілює жах існування. Герой навіть малює їх, але усім вони видаються томатами: «В їдальні були дуже круглі апельсини, які всі чомусь сприймали за томати» [Набоков, 1989б, с. 231]. Симптоматичним для Набокова постає винесення їх у площину малюнка Лужина (тобто акцент на фігуруванні їх як «тексту») і підкреслення оманливої рецепції такого «повідомлення», що набуває метатекстуального звучання у контексті всієї творчості автора: річ, особливо річ-алюзія, річ-мотив, річ-«текст», у площині мистецтва здатна

«видавати себе за іншу», а отже, і сприйматися інакше. Ця метатекстуальна функція малюнку апельсинів в аксіології митця постає значно важливішою, ніж очевидна у своїй банальності символіка алегоричного ряду зображень на малюнках героя, у який апельсини вписані і який врешті окреслює долю Лужина (поїзд над прірвою, череп на телефонній книжці, апельсини, інтимна «конфіденційна розмова конуса з пірамідою»).

Апельсини фігурують у романі і в ситуації званої вечері у новоствореній сім'ї Лужиних, коли сам шахіст був змушений знаходитися «серед людей, вигаданих його дружиною» і болісно «вишукувати прикмети шахматного повтору». Дружина перебирає на себе функції маніпулятора у долі Лужина, які раніше виконували батьки і шаховий функціонер Валентинов, «компенсуючи» це апельсинами: «Лужина, побачивши чоловіка, тицьнула йому в руку тарілочку з гарно очищеним апельсином» [Набоков, 1989б, с. 245]. У цьому товаристві герой відчувається глибоко самотнім і пригніченим, що окреслюється в епізоді чаювання, де знову-таки фігурують апельсини: «Ті, що вже були за столом, сиділи в одному кінці, – в іншому ж самотньо сидів Лужин, похмуро нахиливши голову, жував апельсин і розмішував чай у склянці» [Набоков, 1989б, с. 246]. Згадаймо, С. Сендерович та О. Шварц потрактовують апельсин як атрибутивну рису «балагану», вбачаючи його генезу у «Любові до трьох апельсинів» К. Гоцці та «Балаганчику» О. Блока у постановці В. Мейєрхольда: «Контекст, у якому мотив апельсина набуває власне набоковського значення, можна стисло визначити як балаган. Це всеохоплююча метафора світу, всередині якого розвиваються всі історії, розказані Набоковим, які б різноманітні вони не були зовні. Балаган означає вигадане,

неприродне і нав'язане життя, у якому учасників змушують грати наперед визначену роль; тільки художник, творець, має можливість поставити свій власний спектакль і, демонструючи акробатику думки та слова, що скасовує інертність матерії, досягати небесних висот» [Сендерович, Шварц, 2006, с. 343]. Як бачимо, окреслена дослідниками семантика «нав'язаного життя» (балагану), заявлена мотивом апельсина, співвідносячись із долею героя, повністю оприявнюється у романі «Захист Лужина».

Апельсини фігурують і в романі «Король, дама, валет»: їх їдять пасажирки в поїзді дорогою до міста – і життя Франца у місті перетвориться на існування у псевдотрагічному, театралізованому балагані, зітканому всесильним автором-деміургом із різних літературних цитат.

Апельсин маркує і роман «Дар», що цілком слушно зауважують С. Сендерович та О. Шварц: «Шлях Федора Годунова-Чердинцева в “Дарі” позначено мотивом апельсина. Коли він приносить вірш редактору “Газети”, перше, що він бачить, – це “вазу з півтора апельсинами”» [Сендерович, Шварц, 2006, с. 343]. Як видається в контексті попередніх висновків дослідників, простір російської еміграційної літератури з фарсовими зборами, гротескними персоналіями, псевдохудожніми творами постає для героя-митця своєрідним балаганом, як і простір класики, де на чолі пантеону стоїть М. Чернишевський, який обстоює соціальність літератури, заперечуючи її естетичний бік.

Таким чином, річ та її функції у романах Набокова відображають атрибутивні риси його поетики, демонструють принципи текстуальної стратегії (алюзивність, асоціативність, інтертекстуальність, метатекстуальність).

## 2.4. Речовий код роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи» в аспекті кросдискурсивності

Речовий код роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи» розглядається нами як актуалізація дискурсу любовного роману, що оприявнюється не лише на сюжетно-фабульному рівні, як досі вважалося, але й на рівні семіотики тексту, і вкотре підтверджує думку про загальну кросдискурсивність твору, при якій перехрещення способів і видів письма стає ключовою текстуальною стратегією, а художнім наслідком такої дискурсивної практики постає своєрідний текст-імітація, у якому один дискурс настирливо видається митцем за інший, тобто підміняється ним, а твір постає багатошаровим утворенням на кшталт листкового пирога. З відомих ідеологічних причин до такого способу інакомовлення та створення ілюзії «інакшості» тексту вдавалися М. Івченко у романі «Робітні сили» та Олесь Досвітній у «Кварциті», суто художньо-естетичними причинами зумовлена кросдискурсивність експериментального роману («Подорож вченого доктора Леонардо...» М. Йогансена, «Двері в день» Гео Шкурупія, «Голяндія» Д. Бузька).

Роман М. Хвильового «Вальдшнепи» неодноразово поставав об'єктом пильної уваги дослідників. Найбурхливіші дискусії викликали питання жанрового визначення твору. Так, Г. Костюк визначав його як «заангажований роман», «роман політичних ідей», «роман-памфлет» [Костюк, 1978, с. 63]; Л. Сенік – як «політичний роман», любовна сюжетна канва якого покликана приховувати справжній ідеологічний зміст від цензорів [Сенік, 2002, с. 74]. Підсумковим на сьогоднішній день видається дослідження М. Васьківа, який, даючи ґрунтовне інтертекстуальне прочитання твору, не обмежується одним жанровим визначенням, а розглядає його як такий, що

«містить у своїй структурі широку парадигму жанрових різновидів («курортний», інтелектуальний, філософський, ідеологічний роман, роман-памфлет тощо)» [Васьків, 2009, с. 24]. Цілком слушною видається також думка Ю. Коваліва, який стверджував, що «...М. Хвильовий подав свій варіант експериментального роману, побудований на синтезі різних стильових дискурсів» [Ковалів, 2007, с. 35]. Таке поєднання різностильових дискурсів визначається нами як кросдискурсивність.

Мета даного підрозділу – проаналізувати семіотичні ознаки дискурсу любовного роману у творі Хвильового, зокрема дослідити семантику речі (одягу, аксесуарів, їжі та предметів інтер'єру) та її функції в актуалізації еротичного дискурсу, його чергування з ідеологічним, що й створює явище кросдискурсивності.

Отже, які знаки любовного письма, у тому числі й речового характеру, розкидано автором у тексті?

Хвильовий визначає своїх героїнь як «флоберівські дами». Згадаймо: «...флоберівські дами зникли в темряві абрикосового дворика» [Хвильовий, 1995, с. 606]; «...флоберівські дами починали чергову гулянку з своїми кавалерами» [Хвильовий, 1995, с. 614] тощо. Таке авторське визначення, будучи опосередкованою вказівкою на найвідоміший твір Г. Флобера «Пані Боварі», безпосередньо актуалізує мотив адюльтеру, який виразно окреслюється у випадку обох героїнь, формуючи два любовні трикутники: Аглая – Дмитрій – Ганна; тьотя Клава – товариш Вовчик – «мужчина у золотому пенсне» (чоловік тьоті Клави).

Речовим кодом позначені саме образи «флоберівських дам»: у творі детально представлено вбрання та аксесуари обох героїнь (аж до мініатюрної пуховки з пудри тьоті Клави та дзеркальця з її ридикюля), ретельно окреслено інтер'єр кімнати



Аглаї. Натомість видається семіотично значущою підкреслена відсутність бодай схематичного опису вбрання та помешкання Дмитрія, товариша Вовчика та Ганни: із речового наповнення їхнього життєвого простору згадується лише промовистий «натюрморт» – кошик із абрикосами, що у контексті твору набуває статусу речі-символу, семантика якого буде проаналізована нами пізніше; шитво, яке відкладає Ганна у першому ж епізоді своєї появи (черговий речовий доказ традиційності героїні), та віртуальні «котлети і пюре з сметаною», через які між героями спалахує дискусія про «новий побут» та фарисейство ком'ячейок. Чоловік тьоті Клави фігурує у романі не інакше, як «мужчина у золотому пенсне», що лише наприкінці першої частини отримує ім'я. Вбрання ж «флоберівських дам» неодноразово акцентується у тексті: часом – безпосередньо – у авторському представленні героїнь читачам: «Були вони в рожевих серпанкових платтях, стягнутих у талії поясками, і мали в руках голубі парасольки» [Хвильовий, 1995, с. 594]; часом – опосередковано – у реченнях-перебивках діалогів героїв: «Аглая поправила декольте свого рожевого плаття й скинула на Карамазова очі» [Хвильовий, 1995, с. 624]; «Аглая бистрим рухом розправила на колінах своє рожеве плаття...» [Хвильовий, 1995, с. 625].

«Голубі парасольки» героїнь – це ще один суто «флоберівський» код речового характеру, майстерно використаний і переосмислений Хвильовим. Згадаймо детальний опис блакитно-сизої шовкової парасольки від сонця Емми Боварі: «Емма постояла на порозі, потім принесла з кімнати парасольку, розкрила її. Сиза шовкова парасолька просвічувала, і по її білому обличчю бігали сонячні зайчики. Емма посміхалася з-під парасольки цій теплій ласці. Було чутно, як на натягнутий муар падають краплі» [Флобер]. Хвильовий запозичує цей знаковий образ Флобера, надаючи

йому своєрідного значення у тексті, актуалізуючи при цьому звичну для ваплітян семантику блакиті. Якщо блакитна парасолька героїні Флобера (як і її синє плаття з тонкої вовни з трьома оборками або довжелезна весільна сукня) виявляє її псевдоромантичний світогляд, сформований читанням численних любовних романів (згадаймо семантику блакиті у романтиків як утілення пориву *ins Blaue*, прагнення до висот людського духу, вищості мрії та ідеального кохання), то семантика голубих парасольок у Хвильового цілком прочитується у контексті його символіки блакиті, втілюючи ключові ідеї-мрії та ідеї-ілюзії героїв-дискутантів. Семантика блакиті всебічно і ґрунтовно розглядалася дослідниками у новелістиці та повістях митця. Так, О. Вісич звертала увагу на семантичну опозицію блакитного і червоного кольорів у літературі Розстріляного Відродження, приділяючи особливу увагу повісті «Сентиментальна історія» [Вісич, 2003, с. 62–63], а А. Тимофєєв досліджував генезу символіки блакиті у новелах письменника, охоплюючи широкий спектр значень – від оптимістичної революційної романтики, віри у «загірню комуну» та високість мрії до суму, меланхолії, ностальгії за недосяжним та згасання надії на соціальне і національне відродження [Тимофєєв, 2008, с. 9]. Але, на жаль, жоден із дослідників не торкався цієї безперечно продуктивної теми у романі «Вальдшнепи». Тим часом, у творі неодноразово підкреслюється образ голубих парасольок та усіляко акцентуються маніпуляції героїнь з ними, причому в кожному випадку у тексті фігурує вказівка на голубий колір: «Аглая виводила на піску своєю голубою парасолькою якісь ієрогліфи...» [Хвильовий, 1995, с. 593]; «...тьотя Клава зробила рухом парасольки диск, піймала поглядом срібно-синій слід метеора...» [Хвильовий, 1995, с. 594]; «Тьотя Клава закинула

на шию Вовчика свою голубу парасольку й розпитувала, хто він, що він, як він» [Хвильовий, 1995, с. 595].

У тексті виразно накреслюється смислова паралель «національна романтика = голуба парасолька»: блакитною романтичною мрією та недосяжною ілюзією виглядає прагнення Дмитрія поєднати національну і комуністичну ідеї, «молоду націю» та «молодий клас» – у цьому контексті стають зрозумілими іронічні посмішки Аглаї та її маніпуляції з голубою парасолькою: «– Ми говоримо на різних мовах, – сказав він [Дмитрій – *Н.Г.*]. – Ідея відродження моєї нації – ще раз повторюю – нічого не має спільного з національною романтикою. / Аглая усміхнулась і положила на свої коліна голубу парасольку» [Хвильовий, 1995, с. 600]. І далі: «Він навіть не помітив, як Аглая іронічно посміхнулась, коли він майбутнє своєї нації зв'язував з “якимось там” класом» [Хвильовий, 1995, с. 604]. Дії героїні, цієї досвідченої маніпуляторки, виразно оцінні: ними окреслено ідейну позицію героя і ставлення до неї. Блакитна мрія Дмитрія про відродження нації через ідеали марксизму в очах Аглаї виглядає наївною романтикою (згадаймо її репліку: «...Маркс є зовсім чужорідний елемент для вашої країни» [Хвильовий, 1995, с. 598]). Але подібні ілюзії має й сама власниця блакитної парасольки, відчуваючи себе пастирем для оформлення і спрямування національної ідеї Карамазова, прагнучи «стилізувати сучасність» та виголошуючи тост «за безумство хоробрих»: «Я випила, товариство, за відважних і вольових людей. Чуєте? Я випила за безумство хоробрих. Але не за те безумство, що виродилось у сорентівського міщанина Пешкова, – я випила за те безумство, що привело троглодита до стану вишуканої європейської людини. Я випила за те безумство, що не знає тупиків і горить вічним огнем

стремління в невідомі краї. Я випила за безумство конквістадорів...» [Хвильовий, 1995, с. 619].

Серед речових образів, що визначають любовно-еротичний дискурс твору, домінантно-наскрізним постає абрикос (або його варіанти – абрикосовий сад, абрикосова вода). Символіка абрикоса послідовно виявляє дивовижну тотожність значень у східній та західній традиціях: цей південний фрукт з ніжним кольором і ароматом та солодкою соковитою м'якоттю за виглядом, фактурою, якістю й асоціаціями незмінно співвідноситься з семантикою жіночості та жіночою сутністю загалом. Так, жіночу красу у народів Сходу звично порівнюють із персиком та абрикосом. Але виразно еротичний підтекст супроводжує цей образ і в європейській культурі: «Подібно до персика на Сході, абрикос часто використовувався для опису жіночих статевих органів. У середньовічній Франції піхва на жаргоні називалась “abricot”. У римській скульптурі з півдня Франції круглі абрикоси чергуються зі стилізованими фалосами. Рабле називав піхву “розрізаним абрикосом (abricot fendu)”» [Абрикос, 2005]. Розглянемо, яким же чином реалізується подібна семантика у «Вальдшнепах» Хвильового.

«Абрикосова тема» текстуально актуалізується на перших же сторінках авторською вказівкою, що кімната товариша Вовчика виходить вікнами в абрикосовий сад, – маємо опосередкований натяк на подальше розгортання любовної пригоди героя (еротична сцена в абрикосовому саду наприкінці першої частини твору). Безпосередньо ж концепт абрикоса означається натюрмортом у першому розділі: кошик із абрикосами постійно перебуває перед очима героїв-чоловіків під час їхньої бесіди про знайомство із «флоберівськими дамами» та напружені стосунки з Ганною. Так, розглядання Дмитрієм абрикос передує його сварці з дружиною:

«Карамазов і тепер не відповідав. Він повернувся до кошика з абрикосами й уважно розглядав його» [Хвильовий, 1995, с. 586]. Розмова Карамазова з товаришем Вовчиком про Ганну та глуху ненависть до неї також починається виразною деталлю: «Товариш Вовчик підвівся, взяв на зуби зелений абрикос і крізь цей абрикос кинув незадоволено:

– Знаєш, друже, я не сказав би, що ти поводишся з дружиною по-товариському» [Хвильовий, 1995, с. 588]. Як бачимо, незадоволення від смаку зеленого абрикоса семантично еквівалентно незадоволенню від подібного ставлення до жінки.

Вже перша згадка про Аглаю, коли Дмитрієві здається, що вона пройшла повз їхні вікна, пов'язана із семіотично забарвленою ольфакторною асоціацією: «Якось химерно запахли абрикоси: запах був ніжний і нагадував чомусь старий Прованс і старомодні кабріолети. Тоді й дійсність враз перетворилась на стилізовані ніжно-голубі тони» [Хвильовий, 1995, с. 591]. Ніжний абрикосовий запах, викликаний появою такої привабливої і бажаної для героя жінки, цілком уписується у семантику окресленого нами концепту «абрикос», а подальший розвиток «абрикосової теми» у розгортанні сюжетної лінії твору усіяко підтверджує та конкретизує наше спостереження. У даному ж разі абрикосовий запах перетворює дійсність для героя на «стилізовані ніжно-голубі тони»: поєднання образу абрикосів з мотивом ніжної блакиті, що автоматично вмикає підтекст блакитної мрії, «блакитної панни» та прагнення до верховіть духу митців-романтиків, увиразнюється вказівкою на стилізацію (згадаймо, ідею стилізації сучасності обстоювала саме Аглая). Як відомо, блакитний виступає одним із основних кольорів у живописі в стилі прованс (В. Ван Гог, П. Сезанн, А. Матісс). Семантика концепту «Прованс» у Хвильового глибоко амбівалентна: з

одного боку, середньовічний Прованс постає батьківщиною любовної лірики і ширше – усієї європейської поезії (Прованс як своєрідна колыска європейської культури), з іншого – це болісне усвідомлення провінційності, регіональності та меншовартості (синонім малоросійства). Тим-то обидва герої – і Дмитрій, і товариш Вовчик – неодноразово згадують Прованс у присутності чи під безпосереднім впливом «московки» Аглаї.

З розвитком сюжету відбувається і розгортання «абрикосової теми». Так, сам прихід дам та вигукування ними товариша Вовчика позначений не менш промовистою деталлю: «Карамазов підійшов до кошика з абрикосами, мовчки взяв один абрикос і, зиркнувши на дружину, перевів свій погляд на згоріло-голубе небо. Він одразу догадався, хто викликає його друга» [Хвильовий, 1995, с. 592]. Як і у попередній сцені, «абрикосова тема» поєднана із семантикою блакиті, але згадка про Аглаю («стилізовані ніжно-голубі тони»), як і загалом поява дам, затьмарена присутністю дружини («згоріло-голубе небо»), початок стосунків з якою, як відомо, пов'язаний для Дмитрія з кривавою романтикою революції, а на момент оповіді їхні стосунки регламентуються нормами «червоної» моралі. Таким чином, «згоріло-голубе небо» утілює втрачені ілюзії героя як особистого, так й ідеологічного характеру.

В епізоді, коли Дмитрій залишається з Аглаєю на самоті у її кімнаті, вона пропонує йому абрикосової води, а коли той відмовляється, п'є сама, при цьому заводячи розмову про його інтимні стосунки з дружиною: «Вона підійшла до глечика й з ним сіла на своє попереднє місце. Ковтаючи невеличкими ковтками жовтувату воду, вона говорила йому про Євгенія Валентиновича й раптом поцікавилась його родинними справами. Словом, вона хоче ще дещо взнати про нього й особливо її цікавлять факти, так би мовити, глибоко інтимного характеру» [Хвильовий, 1995, с. 624]. Абрикосова вода у

даному випадку постає образним втіленням еротичної спраги, еквівалентом чуттєвого бажання, і така семантика надалі лише увиразнюється автором. Так, глечик з абрикосовою водою фігуруватиме у кінці цього епізоду ще один раз – після еротичної сцени, коли у пориві пристрасті Карамазов, обійнявши ноги Аглаї, кусає її, а та спершу охолоджує його запал, а потім зумисне збуджує: «Аглая підійшла до глечика з абрикосовою водою і зробила з нього кілька ковтків. Яюсь химерно вона виглядала зараз, і Карамазов відчув у ній щось надзвичайно рідне. Йому здалось, що саме її він загубив колись, і вона тепер прийшла до нього, така бажана, як ніхто і як ніщо» [Хвильовий, 1995, с. 629]. Врешті у своїй пристрасті до дівчини Карамазов признається, стоячи біля вікна, що виходить в абрикосовий сад. Як видається, семантика образу абрикосового саду у романі містить виразні еротичні конотації, відсилаючи до античного саду любові та задоволень, що ще яскравіше окреслюється в епізоді еротичної «подорожі» у хащі абрикосового саду тьоті Клави та товариша Вовчика, де еротичний підтекст та концепт задоволення недвозначно актуалізовано у тексті: «Тьотя Клава, як і треба було чекати, спершу влаштувала з ним [товаришем Вовчиком – *Н.Г.*] подорож у глибину абрикосового саду й там, під пишною бузиною, притиснула його до своїх грудей. І тільки коли все було зроблено, вона взяла його під руку й, трохи похитуючись від задоволення, пішла з ним до Євгенія Валентиновича» [Хвильовий, 1995, с. 637]. Таким чином, концепт «абрикос» в усіх його проявах та варіаціях у романі Хвильового незмінно втілює любовно-еротичний дискурс.

Речовий код любовного роману у Хвильового неодноразово актуалізують ольфакторні деталі твору. Так, усі запахи речей, ретельно окреслені чи побіжно акцентовані у тексті, незмінно оприявнюють еротичну семантику. Сюди

належить вже згадуваний нами аромат абрикос, що посилюється для Карамазова з появою Аглаї. Ще більш прозорим у цьому аспекті видається епізод з трояндою, де аромат квітки, відколотої з декольте, виразно асоціюється із запахом тіла самої героїні, відтак її подальші розпитування про ольфакторні відчуття Карамазова є не що інше, як еротичне провокування на відвертість: «Вона [Аглая – *Н.Г.*] відколола з своєї груді останню троянду й держала її на обличчі Дмитрія. Вона питала його, як пахне троянда, чи подобається йому цей запах, чи не краще пахне резеда» [Хвильовий, 1995, с. 595]. А найяскравішим в еротично-ольфакторній семантиці речовизму роману постає епізод з рукавичкою героїні, коли після декларативно-промовистої розмови про Шевченка та кастровану інтелігенцію Аглая змушує Дмитрія узяти її рукавичку і детально описати свої відчуття від її запаху. Відверто еротична розмова про запах жіночого тіла, інтимні стосунки героя з дружиною та його уподобання у цьому питанні різко «перемикає» ідеологічний дискурс твору на любовно-erotичний, переводячи реципієнта з ідеологічної сфери у чуттєво-erotичну. Таким чином, відповідно забарвлена речова деталь, «вклинюючись» у підкреслено невідповідний дискурс, спричиняється до його зміни.

Останній ольфакторно маркований епізод першої частини «Вальдшнепів» – це сцена у кімнаті «флоберівських дам», де кожна річ просякнута ароматом вишуканих парфумів, що, у свою чергу, безпосередньо актуалізує фатальну жіночність та чуттєву тілесність Аглаї, що так зневолюють головного героя: «На друзів війнуло вишуканою парфюмерією. Пахла пудра, пахли духи, і здавалось, що кожний закуток і кожна річ цього помешкання набралась приїсного запаху. На туалетному столі стояло кілька ваз із квітами, на вікнах лежали французькі романи» [Хвильовий, 1995, с. 621]. Водночас відзначимо, що



вишукані парфуми і французькі романи, неодноразово підкреслювані автором у тексті та позиціоновані героїнею як «спадщина від прадіда», увиразнюють французьку тему роману Хвильового, яка, однак, постає не окремішньо (лише через речовий код французьких романів чи парфумів), а окреслюється як співвідношення французького та провансальського: метрополії та провінції, комуністично-імперської Москви («собірателя землі руської») та радянської Малоросії. Так, південне курортне містечко, де відбуваються події твору, – «заштатний городок, що стоїть від Не-Парижа (так хтось іронічно назвав наше місто) за шістсот, приблизно, кілометрів» [Хвильовий, 1995, с. 583] – усіляко асоціюється із французьким Провансом: автором повсякчас підкреслюється його провінційність («провінціальні вулиці», «провінціальний ринок», «провінціальна парочка» тощо), та й самі герої-чоловіки визначаються «московкою» Аглаєю як провінціали. Промовистим у контексті співвідношення французького та провансальського видається визначення Харкова (офіційної на той час столиці Радянської України) як «Не-Парижа». Героїня Хвильового, зверхньо ставлячись до будь-яких проявів провінційності, нещадно висміює столичність Харкова. Але протиставленням чи протидією провінційності, на думку Аглаї, є спроба «стилізувати сучасність», тим-то, крім «старофранцузького життя», яке повсякчас відчувається героїнею у реаліях курортного містечка, вона згадує поруч з іменами французів Війона та Флобера ім'я геніального стилізатора малоросійського побуту та міфології Гоголя: «Коли вони перерізали провінціальний ринок і увійшли в коло піднавісних огників, Аглая запевняла Дмитрія, що тут їй пахне Флобером і навіть старофранцузьким життям... Карамазов, звичайно, знає поета Війона?.. І потім, він не може не любити гоголівську фантастику. Аглая певна, що можна геніально

стилізувати нашу сучасність» [Хвильовий, 1995, с. 595]. Згадаймо також незмінні вказівки на Прованс, пов'язані з образом Аглаї: зокрема, в епізоді першої появи героїні, коли аромат абрикос асоціюється в уяві Дмитрія з образом старого Провансу; а також в епізоді розмови про національне та мовне питання, коли Аглая виправила русизм у мовленні лінгвіста товариша Вовчика: «Товариш Вовчик спалахнув. Він хотів щось доводити, згадав чомусь (і зовсім не до речі) Прованс, провансальську літературу, згадав ХІХ вік, Жана Жансемена, Теодора Обанеля і т. д.» [Хвильовий, 1995, с. 597]. Як відомо, Жаку Жансемон, Теодор Обанель – провансальські поети ХІХ ст., котрі створили високохудожні зразки лірики окситанською мовою, поширеною на території Провансу і відмінною від французької, та обстоювали ідеї відродження і самобутності літератури та культури Провансу – ідеї, близькі самому Хвильовому і неодноразово декларовані ним щодо української культури у памфлетах. Аглаєю ж такі ідеї сприймаються як чергова спроба «стилізувати сучасність». Отже, ольфакторні деталі речового характеру безпосередньо демонструють перехрещення еротичного та ідеологічного дискурсів твору.

Таким чином, проаналізовані речові коди роману «Вальдшнепи», зокрема семантика блакитних парасольок та «абрикосової» теми, виразно свідчать про актуалізацію дискурсу любовного роману і підміну ним ідеологічного дискурсу, що, у свою чергу, засвідчує створення яскравого тексту-імітації засобами кросдискурсивності. Французькі парфуми і романи також переводять любовний дискурс в ідеологічний (і навпаки), актуалізуючи ідейно-тематичну опозицію французького та провансальського, імперського та провінційного, що магістральною лінією проходить через усі памфлети Хвильового.

## **РОЗДІЛ 3.**

# **ПОЛІСТИЛІСТИЧНІСТЬ МОДЕРНІСТСЬКОГО РЕЧОВИЗМУ**

Річ – це складна філософська й естетична категорія, що визначає світогляд та стильові особливості митця і періоду. Кожен стиль маніфестує своє бачення речі, власну онтологію та аксіологію речевості, своє коло проблем, пов'язаних із нею. У цьому розділі ми розглянемо специфіку неоромантичного (3.1.), екзистенціалістського (3.2), формалістського (3.3.) дискурсів речі у порівняльному аспекті.

### **3.1. Річ у неоромантичному дискурсі модернізму (на матеріалі романів О. Гріна «Та, що біжить по хвилях» та Ю. Яновського «Майстер корабля»)**

#### **3.1.1. Мотив істинної та оманної речі у творчості митців-неоромантиків**

Розглянемо специфіку неоромантичного дискурсу речі. «Містичне чуття речі» серед ознак неоромантизму виокремлював російський дослідник В. Толмачов [Толмачёв, 2001, ствб. 641], і хоча неоромантизм визначається ним як «некласичний тип ідеалізму» [Толмачёв, 2001, ствб. 644], ми переконані, що неоромантичний речовизм цілком закорінений у філософії речі романтизму, який, у свою чергу, ґрунтується на потрактуванні речі німецьким класичним ідеалізмом (вченнями І. Канта, Й.Г. Фіхте, Ф.В. Шеллінга, Г.В.Ф. Гегеля). На романтиків також вплинули оригінальні версії тлумачення речі античних гностиків та німецьких містиків, серед яких переважали дискусії про співвідношення

речі та Творця, а саме: чи можливе створення речі (доконечного і матеріального) безпосередньо з нескінченного й ідеального, чи між ними існувала певна проміжна ланка: у гностиків – це Деміург, нетотожний Абсолюту; у містиків – Божа благодать, через яку й відбувається творіння, або Логос (Слово Боже), що реалізовує створене. Таким чином, потрактування речі у німецькому ідеалізмі закорінене в поділі на ідеальне та явлене у Платона і неоплатоніків, біблійному креаціонізмі та гностичних теоріях еманаций, засвоєних середньовічною німецькою містикою, звідси – з одного боку, непізнаваність «речі у собі» Канта, з іншого – ототожнення й одночасно розмежування «Я» та «не-Я» у Фіхте та переконання, що матерія – це «застиглий дух» у Шеллінга. Отже, від містиків романтики засвоїли ідею присутності Бога у речах (тобто ідею істинної, «богоприсутньої» речі); від гностиків – концепцію «відпадиння» речі від Бога (ідею оманливої речі). Ці дві ідеї, як ми надалі переконаємося на прикладі прози Юрія Яновського та Олександра Гріна, своєрідно заломлюються у творчості неоромантиків, набуваючи художньо-естетичного вияву в мотивах істинної та оманливої речі, які часом навіть поєднуються в межах одного образу.

Речові образи обох митців виразно тяжіють до символу (символіку обох митців порівнювали Г. Ключек, М. Насенко; окремо творчість Ю. Яновського досліджували В. Агєєва, Н. Заверталюк, М. Ласло-Куцюк, В. Панченко; О. Гріна – К. Зелінський, В. Ковський, В. Хрульов, І. Дунаєвська), нас речова образність цікавить у першу чергу в аспекті реалізації філософії та естетики речі у неоромантизмі. Отже, маємо на меті з'ясувати і дослідити ідейно-художні особливості неоромантичного дискурсу речовизму на прикладі творів його найяскравіших представників – Ю. Яновського та О. Гріна, що,

у свою чергу, передбачає ряд завдань: 1) окреслити генезу філософії речі у романтизмі та неоромантизмі; 2) проаналізувати мотив істинної та оманливої речі на прикладі речових образів у романах Ю. Яновського «Майстер корабля» (1928) та О. Гріна «Та, що біжить по хвилях» («Бегущая по волнам», 1928); 3) порівняти особливості філософії та естетики речі обох творів. До порівняльного аналізу окремих аспектів неоромантичного речовизму нами також залучено роман Володимира Гжицького «Чорне озеро» (1929, нова ред. 1957).

Спершу розглянемо художню версію речі у романі О. Гріна «Та, що біжить по хвилях».

Вже перший опис корабля «Та, що біжить по хвилях» у Гріна актуалізує мотив істинної, богоприсутньої речі, тобто речі, що відповідає Ідеї і красі Божого задуму: це підкреслює замилювання героя-оповідача в описі стрункості судна, пропорційності його складових, вишуканості ліній: «Я йшов між двох молів, коли за другим від мене побачив струнке вітрильне судно з корпусом, що нагадує яхту. Його водотоннажність могла бути близько ста п'ятдесяти тонн. Воно було занурене в сон» [Грин, 1980а, с. 158]. І далі: «Я продовжував дивитися на корабель. Його коричневий корпус, біла палуба, високі щогли, загальна пропорційність усіх частин і витонченість основної лінії вселяли пошану. Це було судно-джентльмен. Світло дугового ліхтаря молу поставило його чіткі обриси на межі сутінків, вдалині яких виднілися чорні корпуси і труби пароплавів. Корма корабля видавалася над низькою в цьому місці набережною, утворюючи між двома канатами і водою внизу навісний кут» [Грин, 1980а, с. 158–159]. Ретельність речової деталізації та об'ємність в описі корабля, виразно зацентровані пошана і захоплення в оцінці героя-оповідача, подальше розгортання сюжету навколо долі судна і

сюжетний зв'язок персонажних ліній з лінією «Тієї, що біжить по хвилях» – все це вказує на вагомість аксіології речі.

Водночас в образі корабля «Та, що біжить по хвилях» пунктирно окреслено і мотив оманливої речі, що оприявнюється через образ речі, зануреної у сон (згадаймо, судно у першому описі «було занурене в сон»), підкреслене перебування бригантини «на межі сутінків», поєднання світла та темряви у предметній репрезентації назви корабля. З одного боку, маємо суто гринівську деталізацію речі – з характерною грою світлотіней, з іншого – естетичне втілення цілого комплексу філософських проблем про «забрудненість» речі матерією, взаємодію у речі світла (ідеї) та темряви (матерії) і перебування речі на межі між світлом творчого Духу та тінню тварного. Порівняймо: «Напис перебував від мене на відстані шести-семи футів. Прекрасно був осяяний він ковзким променем. Слово “Та, що біжить” лежало в тіні, “по” було на межі темряви і світла, – і заключне – “хвилям” сяяло так яскраво, що помітні були тріщини в позолоті» [Грин, 1980а, с. 159]. Таке підкреслене перебування «на межі темряви і світла» дозволяє говорити про поєднання в одному образі мотивів істинної та оманливої речі – речі, що створена Богом чи за Божим задумом (ідеї біблійного креаціонізму), і речі, що «відпала» від Бога і «загрузла» у бруді низької матерії (ідеї гностичних теорій еманациї), – така дуальність потрактування речі загалом характерна для європейської традиції, що яскраво відображається у поезиці речі як російського, так і українського неоромантизму.

Мотив оманливої речі у Гріна сюжетно виявляється у спробі капітана Геза змінити сутність корабля, переоблаштувавши естетичну і меморіальну річ (вишукану бригантину для прогулянок, створену на честь легендарної Фрезі Грант, покровительки моряків та роду засновників Гель-

Г'ю – тієї, що біжить по хвилях) – у практичну: у вантажне судно для перевезення контрабандних вантажів. Така невідповідна функціональність речі, її практичні функції незмінно нівелюють естетичну і меморіальну сутність, закладені майстром-будівником, старим Сеніелем: проблема небезпеки «загрузаня» речі у низькій матеріальності, віддаленій від сфери духу та відокремленій від Бога, – ця суперечність двосвіття гостро переживалася романтиками та неоромантиками, тому оповідача так тривожить зміна сутності корабля, як і поява бруду та недоїдків на високохудожніх речах та «предметах справжньої розкоші», що свідчить про «осквернення» високої речі побутовим брудом, проблему невідповідності сутності і призначенні речі та її взаємодії з людиною як порушення порядку і гармонії усіх речей, руйнацію тотожності «Я» та «не-Я» (за Фіхте) у сфері Абсолюту.

На наше глибоке переконання, філософія речі роману Гріна визначає і тематику, і проблематику твору, оскільки ключова проблема твору – не у протистоянні добра і зла, шляхетності і ницості, персоніфікованих Гарвеєм та Гезом, чи зіткненні мрії з дійсністю (як традиційно вважається), а з'ясування сутності речі і людини та їх співвідношення, тим-то на уважного читача значно більше враження справляють не вчинки Геза щодо Гарвея, а ставлення Біче Сеніель до належної їй бригантини, що у межах запропонованої Гріном художньої парадигми незмінно потрактовується як зрада речі людиною.

Як втілення ідеї оманливої речі, що покликана заплутувати і героя-оповідача, і реципієнта твору, постає опис речового наповнення каюти капітана Геза: «Це була велика каюта, обтягнута візерунчастим китайським шовком. В кутку стояв мармуровий умивальник зі срібним дзеркалом і туалетним приладдям. На столі чорного дерева, чудової роботи,

були бронзові вироби, морські карти, бінокль, годинник в кришталевому стовпі; на стінах – атмосферні прилади. Хороший килим і ліжко з тонкою білизною, з шовковою ковдрою, – все свідчило про любов до гарних речей, а також про розуміння їхньої витонченої дії» [Грин, 1980а, с. 178]. Краса, вишуканість та «любов до гарних речей» характеризують високий смак та естетичне чуття речі попереднього власника і творця бригантини, а неспівмірність речей та їхнього теперішнього володаря, яку гостро відчуває герой-оповідач, на момент оповіді має характер романтичної таємниці, на «розгвинчуванні» якої і ґрунтується розвиток сюжету (згадаймо у цьому контексті облудні твердження одного з другорядних персонажів про приналежність усіх речей на кораблі Гезові та його розуміння на вишуканих речах).

У творі фігурують і інші речі-таємниці чи, точніше, речі – докази таємниці: наприклад, таємниче перебування фотокартки Біче на столі капітана Геза – це ще одна речова складова сюжетної «пружини» твору та рефлексій неоромантичного героя, або гвинт, висвердлений зсередини, з начинкою опію та його роль у загибелі Геза – класичний речовий доказ детективного жанру, що лише посилює авантюрну складову роману Гріна.

Аксіологія речі романтиків і неоромантиків визначається мірою інтенсивності її у сфері духовного, у житті духу (згадаймо, за Фіхте, «Я» та «не-Я» взаємодіють у сфері абсолютного «Я»). Так, у романі Гріна знову й знову постає мотив нефункціональної речі, непотрібної у практичному плані, але незмірно важливої в особистісному, емоційному чи меморіальному аспектах. Зокрема, образ зменшеної моделі корабля, побаченої Гарвеєм на вітрині крамниці в епізоді, що передуює зустрічі героя-оповідача з Дезі, уособлює мотив непрактичної речі – нефункціональної, але цікавої і



захоплюючої для Гарвея, що розбурхує його уяву і спонукає до рефлексії щодо потрібних і непотрібних речей (маємо, таким чином, художню версію теоретизування Гріна з приводу сутності та призначення речі): «...я зупинився перед крамницею, на вікні якої була виставлена модель вітрильного судна, – великий, правильно оснащений виріб, що зображав каравелу часів Васко да Гама. Це була одна з тих речей, цікавих і практично непотрібних, які роками чекають покупця, поки не перетворяться на невід’ємний інвентар самого приміщення, де спочатку їх задумано було продати. Я розглянув її докладно, як розглядаю все, що торкнулося самого коріння моїх симпатій. Ми рідко можемо сказати в таких випадках, що власне привернуло нас, чому таке розглядання уподібнюється до розмови, – справжнього, захоплюючого спілкування. // Я не поспішав заходити до крамниці. Оглянувши маленькі вітрила, поважну нежиттєздатність палуби, люків, ввібравши всю приреченість цього карлика-корабля, який, при повній відповідності частин, здатності прийняти фунтів п’ять вантажу і навіть триматися на воді і плисти, все-таки не міг нічим відповісти прямому своєму призначенню, крім як в уяві людській, – я вирішив, що каравела буде моєю» [Грин, 1980а, с. 294]. Отже, справжність у сфері духу, естетична довершеність та здатність оживлювати фантазію є визначальними ціннісними характеристиками речі у Гріна. Розглядання каравели Гарвеєм потрактоване у тексті як захоплююче спілкування з річчю, цікава бесіда двох співрозмовників, що у філософській думці буде осмислено дещо пізніше, за чверть століття, і оформиться у вигляді славетного закликів Мартіна Хайдеггера «надати речам слова». Згадаймо ще одну промовисту грінівську деталь: облаштування свого майбутнього будинку Гарвей доручає приятелеві, який має «вміння змусити речі говорити».

Рішення Гарвея придбати модель старовинної каравели, призначення якої реалізовується лише «в уяві людській», сюжетно контрастує з рішенням Біче виставити справжній корабель – з власною історією, дотичною до легенди, – на аукціон. Таким чином, ставлення до речей визначає сутність героїв. Зокрема, вміння бачити справжню красу і вишуканість речі (тобто її істинність та «богоприсутність») властиве Гарвею, який одразу помічає і витонченість оздоб корабля «Та, що біжить по хвилях», і високохудожність шахових фігур, і красу натюрморту на крапі гральних карт. З іншого боку, приховану сутність Біче Сеніель виявляє її ставлення до бригантини, яка не лише становить фамільну цінність її родини, але й виступає матеріальним утіленням мрії її батька, пам'яттю про покійну матір, реальним уособленням давньої легенди та увічненням духу пращурів, засновників Гель-Г'ю. Вчинок Біче, котра продає бригантину, яку їй належало охороняти, як нібито осквернену і заплямовану річ, дорівнює її невірі у слова Гарвея про зустріч із легендарною Фрезі Грант. Саме її невіра у велич духу, життєздатність фантазії та істинність легенди і призводить до спустошення та загибелі судна, залишеного напризволяще і приреченого на повільне вмирання.

Проблема удаваності та істинності речі – оманливих, несправжніх речей, що відпали від Бога, та справжніх «богоприсутніх» речей – художньо втілюється через категорію одягу.

Одяг у Гріна – це насамперед емотивна речова категорія, що не лише характеризує образи персонажів, а й створює емоційну настроєвість, особливий ліризм, налаштовуючи на сприйняття, задаючи відповідний тон, а часом – і вводячи в оману заданою невідповідністю очікувань. Яскравим прикладом останнього аспекту функціонування речі видаються

сукні героїні роману «Блискучий світ» («Блистающий мир», 1923) Руни Бегуем, яка першого разу постає «в сукні з білих шовкових струменів» [Грин, 1980б, с. 23], а вдруге – одягнена у мереживну «блискучу відкриту сукню, що нагадувала літню квітку» [Грин, 1980б, с. 35]. Краса, одухотвореність і піднесеність, повсякчас підкреслювані фактурою та кольором шовку і мережива суконь, на перший погляд, утілюють ідеальність героїні, її прагнення піднятися над буденністю світу, відповідність зовнішньої краси дівчини її духовним запитам і потребам, але насправді виявляються зверхністю Руни, яка цілком належна матеріальному світу, а таке панування у матеріальному світі речей завжди потрактовувалося романтиками як вияв духовного рабства.

Особливо значущою категорія одягу постає у романі «Та, що біжить по хвилях». Казковий образ дівчини з легенди – Тієї, що біжить по хвилях, – створений, у першу чергу, речовою деталізацією. Так, саме одяг створює піднесену таємничість містичного образу Фрезі Грант: темний довгий плащ, що приховує постать, мереживо темної накидки на обличчі – неоромантична версія міфообразу покривала Ізиди, що приховує обличчя істини; перлинки гребінців (натяк на корону), мереживна сукня, золоті черевички – традиційні складові одягу казкової принцеси (втілення Аніми, Світової Душі, Вічної Жіночості), на пошуки якої вирушає герой чарівної казки.

Вбрання героїв – багатофункціональний речовий образ, що відіграє не лише характерологічну та настроєву роль, але й сюжетну: мотив маски та подвійність карнавальних суконь героїнь роману створює неоромантичну ситуацію двійництва – містичної таємниці, що покликана вводити в оману, заплутувати реципієнта. Так, одяг карнавальних двійників – Біче та Дезі – окреслює міфопоетичну парадигму чарівної казки

з опозицією принцеси та босоніжки – Афродіти Уранії (Небесної) та Афродіти Земної (перша, за Плотіном, уособлює божественну Душу, вищу любов, друга – тілесну, земну любов [Плотин]). Одяг Дезі – дівчини-кухарки вантажного судна – покликаний усіляко підкреслювати звичайність і непримітність героїні, що автоматично мало б відводити їй роль босоніжки: вперше перед героєм-оповідачем Дезі постає босоніж, під час чергової її появи автор навіть зацентровує на цьому увагу характерним діалогом, вкладаючи у вуста одного з героїв питання, чому вона босоніж, та подаючи її відповідь: «Мені подобається ходити босоніж». Навіть взута і з прикрасою, постаючи в іншому епізоді, героїня виглядає доволі буденно: «Вона була в черевиках, з брошкою на сірій блузі і в чорній спідниці» [Грин, 1980а, с. 207]. Отже, розглянуті нами деталі одягу Дезі незмінно відсилають читача до казкового архетипу босоніжки. Але поєднання мотивів істинної та оманливої речі спрацьовує на усіх рівнях речовизму твору – і особливо в одязі, що лише увиразнюється і посилюється мотивом карнавального переодягання.

Одяг Біче Сеніель так само подається очима Гарвея і детально описується в епізоді першої появи героїні, акцентуючи на переважанні особистісної оцінки героя-оповідача та суб'єктивізмі його сприйняття: «Навколо дівчини поступово стих шум; стало так поштиво і пристойно, ніби на берег зійшла дочка якогось фантастичного очільника всіх гаваней світу. Тим часом на ній були (думка мимоволі з'єднує владу зі пишнотою) простий батистовий капелюх, така сама блузка з матроських коміром і шовкова синя спідниця. Її потерті валізи здавалися блискучими тому, що вона сиділа на них» [Грин, 1980а, с. 149]. Як бачимо, обидві героїні одягнуті досить просто, і лише силою уяви романтичний герой-оповідач наділяє одну з них роллю загадкової, піднесеної і чарівної

незнайомки, казкової принцеси, що кличе його у далеку путь, а іншу ледь не втрачає, не розгледівши вчасно свою долю за приземленою роллю куховарки-босоніжки.

Ідея оманливої речі у романтичному двосвітті твору реалізується через мотив двох однакових суконь: у тексті фігурує таємниче повідомлення про жовту сукню з коричневою оторочкою, за якою герой мусить знайти розшукувану особу, зустріч із якою призначена в театрі, що подвоює і без цього феєричний хронотоп карнавалу, посилюючи його містичність і чарівність. Перше жовте шовкове плаття: «Її вбрання було чимось середнім між матіне і маскарадною фантазією. Його контури, широкі рукави і низ короткої спідниці були оздоблені довгою коричневою оторочкою» [Грин, 1980а, с. 241] – належить Дезі, що сприймається героєм-оповідачем з неприхованим розчаруванням через очікування зустрічі з Біче. Маємо мотив несподіваного переодягання «за кадром», бо уважний читач пам'ятає, що Дезі вирушала на карнавал у зовсім іншому вбранні – серпанковому платті із золотистою мереживною хусткою. Друге жовте плаття, за казковою логікою твору, належить Біче: «Сумніву не було: маскарадний двійник Дезі була Біче Сеніель» [Грин, 1980а, с. 243]. Походження суконь у творі набуває відтінку чарівної випадковості: два однакові плаття, виконані на замовлення невідомої пані, яка не прийшла за ними, ніби випадково куплені Дезі і Біче в одному місці. Автор підкреслено не відповідає на питання, хто та дивна незнайомка, яка замовила дві однакові сукні і не прийшла за ними; цим замовчуванням він ніби лишає за собою право на романтичну таємницю.

Саме річ – вбрання – домінує у художній репрезентації двійництва в романі Гріна: на перший погляд, сукні однакові – як праве і ліве, як предмет та його дзеркальне відображення. Але ж відомо, що ні у Платона, ні у гностиків, ні в

середньовічній містиці, ні навіть у Лейбніца, не кажучи вже про німецьких ідеалістів, немає однакових речей (у давніх міфах та містичних вченнях навіть народження близнюків трактувалося як втручання лихоносних сил у божий задум). Тож слід з'ясувати, де оригінал, а де невдала копія, де істинна річ, а де – підробка, що вводить в оману, і хто з героїнь справжня принцеса, а хто – босоніжка. Мотив переодягання та двох суконь потрібен авторові, щоб майстерно ввести в оману і героя-оповідача, який шукає одну дівчину, але знаходить іншу, і читача, який орієнтується на висновки героя-оповідача про те, що карнавальним двійником справжньої Біче є Дезі. І лише уважний реципієнт здатен сприйняти ряд речових «підказок», розсипаних у тексті. Так, репліки героїв у епізоді розмови Біче та Гарвея на карнавалі містять численні речення-перебивки із вказівками на маніпуляції героїні з її маскою та внутрішні реакції на це героя: Біче то постійно поправляє її, то знімає, то знову вдягає, то крутить на пальці, то тримає на колінах, раз по раз торкаючись її. Автор постійно акцентує на цьому увагу, актуалізуючи мотив маски, несправжнього обличчя, подвійної сутності, омани. Як уже відзначалося нами, ставлення до речей у Гріна виявляє справжню сутність героїв, тож сприйняття Біче власної бригантини, невміння розгледіти за нанесеним брудом красу і шляхетність, виражає і її душевну нечутливість щодо давньої легенди, що нівелює образ Біче як архетип принцеси-Аніми, божественної Душі, Афродіти Уранії.

За сюжетом, доля сукні Біче лишається «за кадром»: навряд чи можна припустити якусь важливість цього вбрання для героїні, котра не переймається родовою пам'яттю і пам'яттю духу, не помічає естетичної цінності бригантини, збудованої власним батьком, і вірить лише в очевидні речі, не прагнучи бодай наблизитися до розуміння «речей у собі». Водночас у тексті підкреслено, що свою карнавальну сукню

Дезі лишила собі на згадку про легендарну Фрезі Грант – ту, що біжить по хвилях. Саме ця пам'ятна річ створює у героїв піднесений настрій колись пережитих подій – дотику до давньої легенди. Тож саме ця сукня виявляється справжньою, а Дезі – розшукуваною казковою принцесою, Анімою, Афродітою Небесною. Саме цій героїні відкривається розуміння сутності речей, потрактоване цілком у дусі німецьких романтиків – як сутнісне переживання речі суб'єктом. Саме у вуста цієї героїні вкладено слова про важливість «не розхлюпати» знання про «речі в собі» і саме на її поклик відгукується чарівна Фрезі Грант.

Таким чином, ключову проблему роману Гріна можна окреслити як становлення людської душі через взаємодію зі світом речей, зростання «Я» у відносинах з «не-Я» через пізнавальну та моральну детермінацію (за Фіхте), з'ясування істинності справжніх речей та подолання оманливості удаваних, у чому й полягає реалізація свободи людини у сфері духу та сутність філософії німецьких ідеалістів доби романтизму.

Одяг в окресленні жіночих образів (як головних, так і другорядних) роману Юрія Яновського «Майстер корабля» постає символом театральної удаваності, а точніше – удаваної відсутності, еротичним маркером оголеної тілесності. Згадаймо у цьому аспекті одяг Тайах на сцені балету «Йосиф Прекрасний», що «лише підкреслює довершеність жіночих форм», символізуючи у танці чуттєву оголеність та буяння плоті. Загалом же у тексті неодноразово підкреслюється процес переодягання героїні-балерини, що ніби створює уявну межу між існуванням у просторі культури (на сцені) та сфері побуту, і водночас демонструє її хиткість, оскільки вбрання Тайах поза сценою виконує у тексті ті ж самі функції, що й на сцені. Наприклад, в епізоді зустрічі героїв біля моря роздмухане

вітром вбрання дівчини, з одного боку, утілює її легкість, ефемерність, з іншого – оголену тілесність та сексуальність, незмінно притаманну цій героїні: «Вона тримала капелюх у руках, і її золоте волосся куйовдив вітер. Одежі на ній наче зовсім не було – так вітер дмухав на легку тканину» [Яновський, 2002, с. 63]. Чи, скажімо, зацентрована автором біла смужка шовкових панталон героїні в епізоді її балансування на дошці недобудованого корабля, що викликає еротичний шал і захват будівників корабля. Подібні функції виконує у романі і рожеве трико циркової гімнастки в епізоді відвідин героями (Севом та Тайах) цирку, що так вражає глядачів, утілюючи оголеність та пасивну сексуальність (дівчину, наче ляльку, вихоплюють із рук один в одного у карколомних стрибках перевдягнуті моряками гімнасти): «На дівчині рожеве трико. Поміж моряків дівчина здавалася зовсім без одежі» [Яновський, 2002, с. 149]. Подібні функції одягу головної та другорядної героїнь уособлюють сутнісну спорідненість персонажів (згадаймо: «Тайах важко дихала. Вона стежила за дівчиною, ніби за сестрою» [Яновський, 2002, с. 149]).

На відміну від прози Гріна, у романі Яновського «Майстер корабля» річ постає із дещо вищим рівнем семіотичності, фігуруючи як «річ у квадраті», що зумовлено значним впливом формалізму та підкресленою метатекстуальністю твору, при якій річ первинно виступає не просто річчю, а «річчю у мистецтві», тож проблему треба ставити як річ у «тексті про текст» / «тексті про фільм» і ширше – як проблему істинної та оманної речі у мистецтві.

Вже сам фільм – як витвір мистецтва – фігурує у тексті насамперед як річ, артефакт культури. На це звертала увагу В. Агеева, зазначаючи: «“Майстер корабля” у певному сенсі винятковий в українській літературі твір, де утверджуються й



підносяться рукотворні цінності й рукотворна краса» [Агеєва, 2002, с. 305]; і далі: «Микола Бажан у спогадах про Яновського особливо наголошував його вміння цінувати “досконалість рукотворної речі”» [Агеєва, 2002, с. 305]. Яновський усіяко підкреслює «зробленість» мистецької речі: у тексті представлено не лише ідею фільму чи його окремі зображення, але й зацентровано увагу на довжині плівки, її чутливості, кількості висушених, порізаних та заново склеєних ацетоном кадрів, на особливостях знімального об’єктива та проєктора, через який вона демонструється.

Філософська проблема справжньої та удаваної речі художньо втілена у творі в образі декорацій, підготовлених для зйомок, – основної речової складової творчого процесу на кіностудії і водночас речі-імітації, несправжньої речі. Від опису декорацій у знімальних павільйонах автор переходить до філософського екскурсу у природу речевості, при якій ілюзія удаваності загрожує перетворитися на філософію життя, а порівняння декорацій із людськими долями, одухотвореною та мертвою речами ставить проблему відповідності сутності людини та її речового оточенні, адекватності взаємин «Я» та «не-Я»: «Декорації в павільйонах – мов людські фортуни. Коли зайти до них і пройнятися їхнім диханням, завмирає серце від дотику чужого нутра, стаєш частиною чужої квартири. Вийшовши з декорації одної, потрапляєш до іншої, і перша виглядатиме тоді обідраною нікчемністю. Стіни, що здавалися товстими, міцними й теплими, – одразу побачиш, які вони насправді – з фанери, тонких брусків і шпалери або вапна. Не декорація, а наочна філософія життя. Дивлячись, як обставляють та прикрашають різні декорації, я багато дечого передумав. Я навчився відрізняти людей від тих речей, серед яких вони живуть. Я знав, що можна вийняти людину з декорації, яку вона собі сама або інші їй збудували, і

порозмовляти з такою людиною, позбавленою оточення. Це дуже цікаво й може дечому навчити» [Яновський, 2002, с. 37]. Гостре відчуття оманливості речі змушує Сева ініціювати пошук, а потім і будівництва справжнього корабля для реалізації задуму його нового фільму, центральний образ якого, на думку митця-режисера, має втілювати концепцію істинної речі.

Отже, будівництва корабля художньо потрактовується Яновським як створення справжньої речі – не удаваності, не декорації чи картонних стін, а речі, що матиме життя, звідси – рішення після зйомок передати корабель матроській школі для навчання майбутніх моряків. У романі не конкретизовано ні ідейний задум фільму, ні сюжет, ні перелік виконавців (можна лише припустити, що авантюрні «вставні» оповіді – про воєнні дії на флоті, подорож Богдана та пригоди хазяїна трамбака – це елементи сюжетної канви майбутнього фільму), не відомо також (за винятком окремих кадрів, відзнятих на прибутті крейсера «Ісмет»), чи реалізовано намір зняти його, чи вийшов збудований корабель у море. Але сам корабель детально описано з безліччю найдрібніших подробиць на усіх етапах його існування: до перебудування – в іпостасі дубка «Тамара»; на етапі вивіряння ідеї – у процесі пізнання сутності речі (про дубок, який після перебудування має стати справжнім кораблем, утіленням краси і динаміки, неоромантичним ідеалом речі: «Від корми, де байдуже поверталось у воді кермо, голих щогол, клівера на бугшприті, цього слухняного клівера, що любить надиматися від низового вітру, – до лінії якірного каната, який натягся і йшов похило під воду – **все являло собою прекрасний образ напруженої рівноваги** [виділення моє – Н.Г.]» [Яновський, 2002, с. 68]); на початку реконструкції – у вигляді оголеного каркасу судна; під час будівництва – у вигляді ще недобудованого, але вже справжнього брига.

Потребою істинної речі продиктована необхідність у справжньому кораблі, звідси – дискусія про киль та його відповідність кораблеві – і ширше – про правдоподібність та пропорційність, видиму та невидиму красу в мистецтві: «Дубок видно весь – від вершка щогли до найнижчого краю кіля. Але на таку високу парусність киль ніби малий. Режисер нічого не розуміє на кілях, але йому не подобається така непропорційність.

– Хазяїне, – каже він і позіхає, – у тебе киль не з твого посуду.

– Який там киль? – бурмотить хазяїн. – Киль у порядку. Море спокійне. За такий вантаж ще й киль їм справляй. Киль акуратний.

Адміністратор знімальної групи підтримує рибалку. <...>

– Не розумію, – каже він, – нащо вам тут краса? Адже киль цей у воді однаково? І його ви не зніматимете» [Яновський, 2002, с. 69].

Невидимі, але наявні складові речі однаково, а може, і ще більш важливі, ніж видимі, оскільки безпосередньо співвіднесені з неявленою сутністю її (божественною ідеєю). Таким чином, мотив істинної речі в Яновського, як і в Гріна, вирішується через естетичність та гармонію речі, тобто її красу та пропорційність, причому справжність і правдоподібність розглядаються нами як категорії німецького класичного ідеалізму, а не літературного реалізму чи тим більше соцреалізму, – як синоніми істинності, тобто відповідності Божому задуму, Абсолюту, а кожен майстер у даному контексті (від режисера до теслі) виступає Креатором речі, уподібнюючись до Першотворця.

У цьому аспекті – співвідношення істинної речі та речі-імітації – цікавий образ Професора, прототипом якого вважається відомий художник-архітектор Василь Кричевський,

що позиціонується у романі як майстер речі, який до створення будь-якого виробу підходить як до справжньої речі: «Розповідали, що він показував теслі, як тримати сокиру, а маляреві – пензель. Як зробити краще форму для пап'є-маше й як швидше вийняти звідти масу застиглого картону. Як обробляти вогнем дерево, щоб воно виглядало старим і красивим, як з мішків швидко мати гобелени. Його майстерно оброблені стільці для історичних картин давали заробіток майстрам фабрики, коли вони виходили за ворота. Такі узорі і подібні візерунки з'явилися швидко в меблі на ринках Міста – і мали добрий попит» [Яновський, 2002, с. 38]. Наближенням до істинності речі, до пізнання Божого задуму є занурення Професора в історію кожної речі, тим-то у тексті фігурують численні назви книжок із різних галузей корабельної справи: навігації, космографії, кораблебудування, вітрильного господарства, історії мореплавства тощо. На його переконання, професіоналізм та одухотвореність праці визначає кожну справжню річ: «Відбудовуючи вам парусника, я не можу бути профаном у цій справі» [Яновський, 2002, с. 133]. Прагненням героя наблизитися до досконалості в ідейному задумі та матеріальному втіленні речі обумовлено введення у текст роману розлогого та надмірно деталізованого екскурсу в теорію і практику кораблебудування та в тонкощі специфіки вибору дерева для різних частин корабля – «вставного» тексту, приписуваного Професору, що охоплює увесь чотирнадцятий розділ твору.

Озвучене Професором бажання майстрів кіностудії взяти участь у побудові корабля також постає у творі втіленням прагнення до справжньої речі, яка матиме майбутнє і «залишиться жити», тобто живої одухотвореної речі, що протиставляється тлінності скороминущої імітації, а також – прагненням через створення такої речі уподібнитися до

Першого Креатора усього сушого: «На кінофабриці вони [теслярі – *Н.Г.*] роблять речі, що через день самі ж вони й розламують. А людина – натура творча. Людині треба, щоб її робота залишалася після неї самої жити. Тоді людина працюватиме так, як співає» [Яновський, 2002, с. 133].

Автентичні речі характеризують і повсякденність Професора, яка з побутового виміру переходить у буттєвий. Згадаймо китайські крісла в помешканні героя, його екзотичні подарунки та частування, серед яких – пригощання оповідача справжнім китайським чаєм: «Я зараз нагрію вам на машинці чаю. В одного шахрая в лавці знайшов справжній чай. Китайський чай. Ви понюхайте, як пахне. Знаючи, що ви прийдете, я дістав варення з помаранчів. Можете і його понюхати» [Яновський, 2002, с. 131]. Висока якість напою, його справжність, засвідчує прихильність героя до автентичних речей. Водночас у тексті виразно підкреслюється не лише пієтет Професора до автентичних старовинних речей, але й особлива залюбленість у речі «не звідси». Саме такими речами-екзотизмами постають давній «східний божок» із слонової кістки, подарований для Тайах, старовинний китайський рукопис із корабельної справи, бронзова статуетка Будди XV століття. У романі усіяко акцентується справжність цих речей, отриманих героєм-оповідачем від Професора. Усі ці речі фігурують у тексті як вагомі образи-символи, артефакти високої культури, але, з іншого боку, автором підкреслено їх речевість та рукотворність – колір, форму, матеріал, фактуру.

Таким чином, інтерес до Сходу, орієнтальної автентики, характерний загалом для європейського романтизму, з новою силою заявляє про себе в модернізмі і, відповідно, у неоромантизмі. Речове середовище героя з виразно акцентованою «китайщиною», східними речами-екзотизмами, втілює орієнтальну екзотику – один із потужних естетичних

струменів неоромантичного дискурсу. Але якщо, приміром, у романі В. Гжицького «Чорне озеро» (особливо у другому, соцреалістичному варіанті) орієнтальна екзотика набуває колоніального звучання – встановлення радянської влади на Алтаї, що позиціонується як «місія нести прогрес братнім народам», то екзотизми Яновського – це образи «прекрасної речі» (за Л. Гінзбург), втілення «високого» мистецтва, покликане відображати захоплення героїв-митців здобутками стародавньої культури та цивілізації, де розвиток мистецтва уособлюють статуетки, а піднесення науки та ремесел – рукопис із кресленнями.

Аналізуючи предметну сферу високого мистецтва роману, не можна оминати вже згаданого нами образу – бронзової статуетки Будди XV століття з «найціннішими речами усього життя» усередині. Цій речі відведено значне місце у тексті: вона набуває рис наскрізного образу-символу. Автором уводиться авантюрно-таємнича історія здобуття статуетки: вбивство через неї, викрадення та статус трофея. «Вирішення» символічної загадки вмісту статуетки цілком перенесено у сферу речевості, але речевості з високим ступенем семіотичності: «В Будді мусить бути щось найдорожче для людини <...> Давайте хоч подивимось, що цінувати велить мудра давність. // Я відломив бога від його трону. На стіл випало кілька речей: папір із значками, троє трісочок і зернятка рису. Жодного камінчика. Ми уважно розглянули все, що знайшли.

– Рис – праця, їжа і продовження життя. Трісочки – вогонь, якого можна здобути тертям дерева об дерево, це те, з чого треба починати, виходячи в путь. Папір – молитва» [Яновський, 2002, с. 172].

Отже, з одного боку, можемо говорити про алегоричність речей, а з іншого – про підкреслену уречевленість

філософських понять східного вчення у ретрансляції Яновського, що незмінно актуалізує проблему алхімічної субстанціальності речі митця.

### **3.1.2. Речевість та субстанціальність в аспекті алхімічної символіки**

Фактурність речей у Яновського, їх підкреслена матеріальність та речовинність, ставить питання про символіку субстанціальності речей, що окреслюється у романі за традиційними алхімічними опозиціями: дерево – метал і дерево – вогонь. Дерево як алхімічна субстанція фігурує у творі як в аспекті створення (корабель), так і в аспекті розпаду та перетворення енергії (дрова в каміні), відповідно породжуючи семантично-структурні пари речових образів: корабель (дерево) – крейсер «Ісмет» (метал) та деревина – камін (вогонь).

Кана (камін) ніби центрує замкнутий часопростір наратора – сімдесятирічного То-Ма-Кі (тексту-обрамлення), так само, як корабель центрує розімкнений хронотоп оповіді (тексту, що створюється на очах читача). Обидва речові образи – камін і корабель – становлять смислову опозицію у контексті символіки алхімічної субстанції: корабель створений з дерева, важливість цього факту підкреслюється екскурсом у вибір дерева для кораблебудування та тонкощі його обробки, а також протиставленням із крейсером «Ісмет», який утілює протилежну субстанцію – метал; камін репрезентує ще одну протилежну до дерева субстанцію – вогонь, що поглинає дерево, яке не пішло на будівництво. Видається не випадковим звертання Яновського до алхімічної семантики та актуалізація її в тексті через підкреслену речовинність окреслених речей і ширше – у контексті філософії речі письменника, адже

алхімія – це езотерична наука, що навчає, як «досягти центру всіх речей» [Алхимия, 2004, с. 35]. Завдання її – пошуки першоматерії всього суцього. Гермес Трисмегіст у своїй праці «Смарагдова скрижаль», що являє собою синтез єгипетської та елліністичної традицій алхімії, зауважує: «Як усі речі вийшли з Одного, внаслідок роздумів Одного, так усе було народжено з цієї єдиної речі» [Цит. за: Алхимия, 2004, с. 36–37]. Причому західна традиція налічувала чотири елементи першоматерії – це субстанції античної натурфілософії: вогонь, вода, повітря, земля; східна традиція налічувала п'ять першоелементів: вогонь, вода, земля, метал і дерево. Яновський, очевидно, йде саме за східною традицією, по-перше, обираючи за матеріал для справжньої, богоприсутньої речі (корабля) дерево; по-друге, приписуючи своєму герою-креатору Професору яскраво виражену симпатію до автентики східних речей, залюбленість у китайщину (прихильність до відповідного умеблювання (китайські стільці), сакральних предметів, рукописів і навіть традиційного китайського напою – справжнього чаю). У своєму прагненні наблизитися до сутності всіх речей герой постає архетипом Мага, Алхіміка – повелителем речей і субстанцій.

У романі Яновського дерево постає не у традиційному міфопоетичному значенні Світового дерева, а в його речовинній алхімічній сутності. Дерево – важливий символ алхімії, субстанціальний елемент і одна з ключових ланок як у колі створення (дерево породжує вогонь, вогонь, відповідно, породжує метал), так і в колі руйнування (метал та вогонь нищать дерево). Важливість цього символу усіляко підкреслюється у тексті Яновського як у креативній функції – ретельно деталізованим описом роботи над опредмечуванням дерева у побудові корабля, так і у функції розпаду – через наскрізний образ палаючого дерева у каміні як символ перетворення енергії: «я наказую розтопити кану, кладу на



підставку ноги і стежу вогники над деревом. Це такий архаїзм тепер – топити дровами, але не нарікайте на мене – я згадую свою давню юність. // Дивлюся, як перебігає прекрасний вогник, символ вічного переходу енергії й розкладу матерії, простягаю до нього руки, і він гріє мої долоні...» [Яновський, 2002, с. 17].

Автором підкреслено фактурність деревини, з якої будується корабель, її призначення та властивості. Згадаймо, у народів Сходу, зокрема в Індії та на Середньому Сході, дерево репрезентується як *prima materia* – первинна основа, із якої створені всі речі [Дерево, 2004, с. 152].

Утворення цілого (речі) постає у Яновського як оформлення матерії, перетворення речовинності (Хаосу) на окремі речі, а потім із цих одиничних природних речей утворюється гармонійна цілісність, корабель, Космос. В цьому аспекті важлива ідея корабля як оформлення духовної субстанції, звідси традиційне потрактування цього образу як символу культури нації, держави, високості людських стосунків (згадаймо слова Тайах: «...ви підняли мене з того місця, де я лежала при дорозі, загубивши людське обличчя, ви посадили мене на корабель – дайте ж мені попливти, наставивши вітрила» [Яновський, 2002, с. 148]).

Опис обробітку деревини набуває рис ритуального дійства – з одухотворенням знарядь праці як сакральних предметів і характерними для замовлянь звертаннями та примовляннями, а також – з актуалізацією звуконаслідувань як сакральною мовою предметів: «Там починає шаршати шершебок по дошці. Хтось бере до рук рубанка і, повозивши ним по дубовій планці, кидає його й лагодить фуганок. По дереві фуганок майже співає. <...> Заглибляйся, коловороте, як у масло! Струг заходився вистругувати потрібну кривину в буковій глиці. Працюй, струже, на совість! Це не

декорація, яка вмере завтра – хай тільки її використає кіноапарат. Ця робота виходить у море. <...> Сокиро, теши й теши. Ти найталановитіша з усього струменту. Ти дзвениш у твердій руці. Тріски летять набік. <...> Куди це поспішає пилка? Пилко, рівніше ріж. Сонце, май совість, ми ж працюємо. Ш-шак-дзнь! Сокиро, ти ще гостра? Ш-шак-дзнь! Ш-шак-дзнь!» [Яновський, 2002, с. 150–151]. Звукове наповнення існування предметів у їхній функціональності, маніфестоване цим уривком, у поєднанні з мотивом створення справжньої, істинної речі («не декорації, яка вмере завтра»), суголосне ідеї «надати речам слова», висловленій дещо пізніше Мартіном Хайдеггером. Але перетворення речовинності саме по собі, у вигляді одиничних предметів, без встановлення осмислених та одухотворених зв'язків між ними, ще не є гарантією Цілого, порівняймо: «Все пахне живим деревом і ліською нудьгою. Кожне дерево не втратило ще індивідуальності. Дуб кричить, що він дуб, сосна стогне, що вона сосна, негній-дерево крекче й собі своє ім'я. Ще немає одностайності. Кожну дошку, кожну планку защемлено між чужими: аж смола від цього виступає, мов піт. Дубовий брус придавлено тисом та буком. Усім від цього нелегко...» [Яновський, 2002, с. 167]. Створення Цілої речі визначається випробуванням корабля на міцність, своєрідним іспитом речі на відповідність Ідеї (згадаймо, у давніх міфах та чарівних казках герой, ідучи на подвиг, обов'язково випробовував меч, булаву чи палицю на міцність та відповідність призначенню). Тож діалог між реями, мачтами, шпантами та сволоками набуває забарвлення давнього язичницького замовляння – задля встановлення (чи відновлення) цілісності, відведення лиха, протистояння стихії та укріплення у душі: «Але перше ж горе – об'єднає всі дерева. У вільному морі заскиглить, засвистить у вантах вітер. Забілють на хвилях баранці.

“Держись! – гукне бом-брам-рея до брам-стеньги. – Бачиш, як багато вітру налетіло в мій парус?!” – “І до мене теж!” – крикне брам-рея. “Держись! – гукне брам-стеньга до марс-стеньги. – Бачиш, як тяжко тримати бом-брам-парус та брам-парус?!” – “Держись і ти, – попросить марс-стеньга спідню мачту, – на мені брам-стеньга з парусами, і мій марс-парус – он як надувся!” Спідня мачта міцніше упреться в кіль-свинку і кіль: “Братики, виручайте! На вас надія, ласкаві дубе й буче!” Не витримають і шпанги – корабельні ребра: хвиля на них тиснутиме з обох боків. Звернуться шпанги до сволоків із негній-дерева, що йдуть упоперек корабля, розпирають ребра і тримають на собі палуби: “Не гніться, хлопці! Бо загинемо всі разом, як погнетесь. Одне за всіх, і всі за одного”. А сволоки з негній-дерева і собі мусять когось просити, вони озвуться до соснових дощок на палубі: “Дощки-сестрички, тісніше ляжте! Хай хвиля по вас слизне і в море полетить. Не пускайте води до нас!” Забудуть тоді дерева своє листя і свою хвою, вони зробляться однокровними частками великого корабля» [Яновський, 2002, с. 168]. Таким чином, вибір природного матеріалу – дерева, що зростає з води та землі, – визначає прагнення митців-креаторів до створення живої, одухотвореної речі і суголосне ідеї одухотворення природи романтиками та переконанню, що «матерія – це застиглий дух» (за Шеллінгом). Тим-то матеріалом для створення корабля Сева стає саме дерево, а не метал. Метал, натомість, виступає субстанціальною сутністю крейсера «Ісмет», смертоносної машини часів військових дій, описаних у творі, тому привітальний постріл із документальної хроніки Редактора «перекочовує» у фільм Сева з іншим значенням – як постріл у парусник.

Таким чином, дерево у Яновського постає як первинна субстанція (а створення корабля позиціонується як опредмечення матерії) і як завершальна ланка перетворення

енергії (горіння – перетворення дерева на тепло, енергію, чистий дух, якими підтримує своє існування старий То-Ма-Кі, і ширше – енергія творчого горіння), тим-то образ розпаленого каміна семантично співвідноситься із творчим процесом писання героя-оповідача, а завершення роботи над рукописом – із образом погаслого, вигорілого каміну в останньому розділі твору: «Кана моя чорніє без вогню, її паща, де звично підстрибували, гойдалися, перебігали і гомоніли вогники, виглядає, як беззубий рот. У ній перегоріло все значне та мізерне, смолисте і виснажене. Дерево горіло те, що не йде на будову. Сучкуваті віти, поламани бурею стовбури, покалічені негодою й звіром інваліди – обростали в моїй кані вогнем і розповідали безліч історій, помалу зотліваючи й розсипаючись на попіл» [Яновський, 2002, с. 175]. Згадаймо також, що однією із «найцінніших речей усього життя», котрі містилися у статуєтці Будди, були дерев'яні трісочки для здобуття вогню – «те, з чого треба починати, виходячи в путь» [Яновський, 2002, с. 172], що у контексті семантики усього твору постає метафорою життєвого і творчого горіння. Водночас відзначимо амбівалентність субстанціальної символіки речовизму, при якій вогонь постає як загроза дереву (епізод пожежі, загашеної героями на кораблі).

### **3.1.3. Семіотична значущість «речі культури» у Ю. Яновського**

Високий семіотичний статус речі у Яновського зумовлюється її функціонуванням як «речі культури». Так, роль речі як атрибута культури ідейно визначальна у тексті. Через характерну і впізнавану речову деталь відтворено у романі образ Михайля Семенка – лідера футуристів, який «викурював незмінну люльку, ішов подивитись на море і зникав,

залишаючи пах “kapsten’a” з люльки» [Яновський, 2002, с. 27]. Ця «незмінна люлька» і запах kapsten’a – атрибутивні риси іміджу головного футуриста, складова його життєтворчості, тож побутова річ, співвідносячись із «людиною культури», стає буттєвою, автоматично набуваючи онтологічних характеристик у сфері культури. У зв’язку з цим образом та його речовою реалізацією, а також в аспекті відмінних установок в естетиці речі авангарду та модернізму, не можемо оминати цікавий момент – дві стратегії потрактування речі у культурі, персоніфіковані образами синів То-Ма-Кі, як утілення двох різних орієнтацій культури, протилежних стратегій культуротворення.

Так, син Майк – футболіст і пілот – іронічно і навіть зневажливо-брутально оцінює речове оточення свого старого батька-митця, а це, як відомо з тексту, старовинні речі, сакральні предмети, історичні реліквії: розпалюючи батьків камін, він з дитячою наївністю спалив старовинну китайську книгу з кораблебудування із давніми кресленнями, з юначою безпосередністю бешкетуючи у кімнаті, розтрощив стільця («Але він старий був і чудний – увесь струхнявілий, мабуть, теж китайський» [Яновський, 2002, с. 73]), а також кинув у океан статуетку Будди, бо той йому «завше псував жіночі справи» [Яновський, 2002, с. 75]. Зневажливе ставлення героя до мініатюрного Будди поєднується з його юначим нігілізмом щодо сакральних споруд яванців і давньої цивілізації загалом: «Статуя Будди під обвившою її травою виглядає кумедно. Вона як жива. Є ще купи каміння, що от-от розваляться, подібні до пірамід. До них я бачив цілі екскурсії вчених. Ніяк не розумію, що вони знаходять у тому камені цікавого. Іноді дійсно можна знайти вибиті на стінах малюнки. Та вони часто непристойні. Видно – яванці недалеко пішли від індусів» [Яновський, 2002, с. 76]. Натомість герой захоплюється облаштуванням

аеродрому. Таким чином, син іронізує з усього, що є сталим для батька-митця: він дошкульно критикує рукопис, з дитячим захватом не затьмареної культурою свідомості методично руйнує його речі, вносячи деструкцію в онтологію культури (адже побут митця незмінно актуалізує його буття). Маємо виразний натяк на футуризм із його запереченням традиції і сталих цінностей та оспівуванням космічних швидкостей. Характерна аксіологія футуристів проглядає і в оцінці «кумедності» вигляду давньої статуї («як жива»!), і в замилюванні технічними надможливостями та силовими видами спорту. Цей натяк на світоглядно-естетичні та формальні домінанти футуризму яскраво увиразнюється іншим «вставним» текстом – листом від сина-письменника Генрі, який, у свою чергу, персоніфікує протилежну стратегію культуротворення – лінію неокласиків: він ідентифікує себе з батьком (орієнтація на здобутки попередньої культури); утілює лінію професійного письменництва, хоч і обстоює модернізацію в ідейному наповненні (згадаймо його зауваження до батькового тексту) та засобах (порівняймо: «Я звик до машинки і почуваю незручність, беручи до рук перо» [Яновський, 2002, с. 153]). Уособлювана ним орієнтація культури якнайкраще може бути схарактеризована рядками, приписаними герою:

Ми любимо з тобою – Повний Корабель,  
Що звать його фрегатом мореплавці.  
На палубі п'ємо ми слів пахучий ель,  
Настояний у антикварній лавці [Яновський, 2002, с. 154].

Промовистою також є оцінка героєм дій Майка – як заперечення деструкції речі та руйнації традицій у культурі: «Нехай ти футболіст і пілот, але нащо ж стільці трощити? Вдерся до кімнати, як тать, і почав кружляти, як петарда. За

одне знищення книжки тебе варто ізолювати, а стілець, а потоплений Будда? Ти, Майку, як народився футболістом, так ним і вмреш» [Яновський, 2002, с. 155]. І далі: «Ти маєш слово тільки для описування аеродрому, а піраміди залиш для інших, – вони теж потрібні. Твої очі – для аеродромів...» [Яновський, 2002, с. 157].

У зв'язку з образом сина-письменника у тексті актуалізовано мотив речі-екфрасису, вагомий для модернізму: Генрі подає власну інтерпретацію моря, спираючись при цьому на картину Ван-Гога «Кущі», детально описуючи її і при цьому дуже оригінально тлумачачи – ніби змінюючи ракурс бачення, при якому головне і другорядне міняються місцями, а другий план виходить на перший: «Картина “Кущі” висить у музеї на боковій стіні, її освітлено збоку. На все майже полотно розрісся зелений кущ, під кущем – трохи трави, за ним – синє спокійне море. Коли стоїш за п'ять кроків – тебе охоплює надзвичайна сила, з якою художник передає тремтіння куща і мерехтіння моря. Це листя коливається, росте, купається в своїх же зеленавих відблисках. За кущем тільки вгадати можна море, що непомітно посинює зелені фарби. А праворуч куща – око бачить синій парус моря. Передано безліч відтінків синього й зеленого. В захопленні підходиш ближче, щоб переконатися і побачити матеріал фарб, і раму, і підпис художника. Ніби в казці, зникає зелений колір. Бачиш виразно море, і кущ зникає, ніби встромила людина в нього голову, і близьке зелене листя куща забивав далека синь моря» [Яновський, 2002, с. 156]. Отже, апеляція Генрі до твору Ван-Гога постає своєрідним соціокультурним алібі героя, свідченням його буття у культурі. Водночас, крім виразної зміни акцентів героя-інтерпретатора, екфрасис у тексті набуває власне речового звучання: актуалізовано розташування картини в музеї, бокове

освітлення, матеріал фарб, рама, підпис художника, тобто її сутність як мистецької речі.

Таким чином, через зіткнення у вставних текстах різних стратегій культуротворення, двох протилежних установок в естетиці речі виявляються не лише неоромантична іронія та підкреслена метатекстуальність твору, а і філософсько-естетична рефлексія речі, репрезентована в оцінці онтології й аксіології речі в авангарді та високому модернізмі.

Речовий світ мистецтва повсякчас актуалізується у творі. Зокрема, в романі детально окреслюється велична речевість оперного театру: «Зала першого в Республіці оперового театру вся в червоному оксамиті. М'які крісла стоять трохи на підвищенні, між ними проходи, встелені килимами. Ложі бенуара, бельєтажа й ярусів червоніють оксамитом і сяють електрикою»; «Завіса блищить пишним золотом розшивки, її освітлюють прожектори з бокових лож і рампа» [Яновський, 2002, с. 28]. Речовий антураж Одеси окреслюється в екстер'єрі явленого у творі Міста: крім речового наповнення кіностудії та оперного театру, представлено цілком впізнавані будівлі бульвару, порт, широкі сходи і пам'ятник французькому герцогові. Причому такий речовизм має виразно мистецьку або історичну семантику. Так, причетність до історії усвідомлюється героєм-оповідачем через пізнання сутності речі, розкриття її значення. Порівняймо, як змінюється його сприйняття тротуарів Міста, коли він дізнається історію каменю, з якого їх зроблено: «Тротуари – з квадратних плит чорного каменю. По ньому ковзко ходити. Я з півроку зневажливо топтав тротуари, поки взнав від Професора, що цей камінь привезено з Італії і що це – закам'яніла лава Везувію» [Яновський, 2002, с. 24].

Дзеркало – це семіотично значущий і функціональний об'єкт у романі Яновського. Так, виголошені перед дзеркалом



репліки Сева про сутність моря і корабля та традиційне зображення і потрактування цих феноменів у культурі постають не лише рефлексіями героя-митця, а й насамперед самооцінкою культурної ситуації, авторефлексією мистецтва: «Коли б тільки його не змальовували синьою фарбою і красивими епітетами. Обов'язково над ним мусить літати чайка, що квилить-проквіляє, буревісники, що чують бурю, і кораблі з білими лоскутами парусів. Ідуть вони обов'язково вперед, море тоді уявляєш калюжею, яка гордиться з того, що по ній плаває білогрудий корабель» [Яновський, 2002, с. 51]. І далі: «Море зовсім не синє, і чайка квилить над ним тому, що хоче їсти, а не тужить за кимось. На кораблях брудні, сірі, обвітрені паруси, і саме цей факт мені хвилює кров» [Яновський, 2002, с. 51]. Окреслені тези про особливості художньої інтерпретації моря і корабля у мистецтві (а саме: значущість вибору фарби, доречність чи недоречність «красивих епітетів» та традиційних прийомів), як недвозначно підкреслюється в тексті, виголошено героєм саме перед дзеркалом: «Сев одходить від трюмо. Виявляється, що він одягав там комірця й поправляв на собі краватку. Це мене зацікавлює, бо в нас ніколи не було люстерка, і ми все робили помацки. Мушу признатися, що це був перший і останній раз, коли Сев користався трюмо для таких дрібниць, як комірець і краватка» [Яновський, 2002, с. 52]. Якщо комірець і краватка видаються оповідачеві «дрібницями», приводом для розмови перед дзеркалом про бачення та художню інтерпретацію у мистецтві, то самовизначення митця та його міркування про підходи до репрезентації «вічних тем», а саме такою є зображення моря, постають надзвичайно важливими у контексті проблематики роману, тобто особливостей представлення речі в мистецтві.

Отже, високий семіотичний статус речі у Яновського зумовлюється її функціонуванням як «речі культури», що виражається у підкресленій деталізації речового світу мистецтва та мистецької речі (речі-екфрасису), репрезентації у вставних текстах твору речовизму та філософії речі двох протилежних орієнтацій культури – футуризму та неокласиків, а також – посиленій авторефлексійності та метатекстуальності речі митця.

### **3.1.4. Речі-екзотизми як знак «неоромантичного тексту»**

#### **Ю. Яновського та О. Гріна**

Значною за обсягом та смисловим навантаженням у творчості неоромантиків постає семантична група речей-екзотизмів. Крім морської чи гірської екзотики чужих країв та далеких мандрів (як-от: у Гжицького – це речі національного побуту алтайців, у Гріна – це речове наповнення чарівної країни «Грінландія»), у Яновського семантична група екзотизмів постає найбільш різноманітною, оскільки в тексті представлено всі можливі підвиди екзотичних речей: і національна екзотика індонезійського світу; й екзотична термінологія кораблебудування; і терміни та професіоналізми кінематографічної справи – ультрасучасної та водночас екзотичної для літератури 1920-х років.

Часом екзотизми у творі Яновського постають знаком «неоромантичного тексту», необхідною складовою такого типу літератури, виконуючи інтертекстуальну функцію обігрування інших текстів чи, точніше, прийомів їх конструювання: така роль екзотизмів пригодницького дискурсу твору – оповіді Богдана про далекі мандри Індонезією, з необхідною романтичною атрибутикою – коханням героя до туземки: «Баджін трохи запізналася, прибираючися для зустрічі зі мною.

“Тудун” – капелюшок із пальмового листя лежав на її “конде” – вузлі волосся на голові. Легенький “сарон” покривав її стегна, на яких була ще “кахін” – спідниця, що дуже подібна до шароварів. У руці вона тримала “рампе” – квіти магнолії і тримала їх так, ніби не квіти то були, а золотий “пайон” (парасоля) – найвища ознака благородства» [Яновський, 2002, с. 163]. Підкреслене нагромадження екзотизмів одного типу у невеликому за обсягом уривку постає реалізацією типового романтичного кліше, а отже, і втіленням метатекстуальної рефлексії речі, адже реципієнт, відстежуючи перебіги авантюрного сюжету історії Богдана, не випускає з уваги, що це «вставний текст у вставному тексті», тобто оповідь героя з рукопису героя-оповідача. Таким чином, способи репрезентації речі у даному контексті постають знаком відповідного дискурсу, відсилаючи читача до певних естетичних кліше.

Метатекстуальна рефлексія речі менш виразно, але постає і в репрезентації європейської екзотики старовини Генуї та Мілану із чергового вставного тексту – листів Тайах. Речове наповнення хронотопу подорожі героїні – білий мармур старовинного кладовища, білі пахучі лілеї у руках Тайах, гра сонячних променів на хресті собору Дуомо – все це ретельно описано у тексті. Водночас маємо вказівку на постійну рефлексія героїні щодо репрезентації речі та всього суцього у процесі писання: «Коли б я була письменниця, я могла б написати, що в нього був – ясний костюм, ясне волосся, ясно-сині очі й красивий, горбуватий трохи ніс. Але тому, що я не письменниця, – мені незручно писати про це» [Яновський, 2002, с. 99].

Ще одну вагому групу екзотизмів Яновського становить специфічна термінологія кораблебудування, що набуває у тексті ознак езотеричної мови, відкритої лише для митців-креаторів і таємної для непосвяченого читача: клівер-шкот,

шкот, фок-мачта, грот-мачта, крайц-мачта, реї, гафелі – все це є складовими речового наповнення морської екзотики твору. Водночас подібна лексика у романі містить елемент утаємничення: читач далеко не завжди співвідносить вказані назви речей із побаченим чи знаним раніше, тобто ці речі здебільшого так і залишаються для нього таємничими, невідомими речами. Часом автор привідкриває завісу таємничості, конкретизуючи в розмовах «посвячених» значення тих чи інших термінів, але читачеві здебільшого відводить роль профана. Згадаймо, наприклад, дискусію між героями – чи підходить дубок на роль корабля для зйомок: «Дубок менший і на ньому зовсім інший такелаж. Коли дубка можна порівняти до шхуни, де на обох мачтах гафельний такелаж, цебто немає рей, то бриг з рейним такелажем на фок- і на грот-мачті нічим не може нагадати дубка» [Яновський, 2002, с. 89]. У цьому аспекті показовий екскурс-роз'яснення основної корабельної термінології для «непосвячених», вкладений у вуста одного з героїв-фахівців: «Не тікеляжь, а такелаж, – заговорив хазяїн трамбака, – це слово означає всі як єсть на кораблі приладдя для керування парусами, самі паруси і все, на чому вони тримаються: мачти, реї, гафелі, усі блоки, ванти, фали та багато іншого. Повний корабель, або фрегат, має трое мачт: попереду фок-мачту, посередині грот-мачту й позаду крайц-мачту. Барка – теж із трьома мачтами, тільки крайц-мачта в неї називається бізань-мачтою й на ній одній гафельний такелаж. Шхуна – барка з трьох мачт має тільки одну фок-мачту з рейним такелажем, а інших дві мачти – з гафельним. Велика шхуна – три мачти – усі з гафельним такелажем. Бриг має тільки дві мачти: фок- і грот-мачту...» [Яновський, 2002, с. 89–90].

Водночас автор ніколи не залишає поза увагою мистецько-естетичний бік корабельної справи, а саме: як

виглядатиме у кадрі майбутній корабель, що саме надасть йому більшої краси і переконливості (згадаймо у цьому аспекті слова хазяїна трамбака про корабель): «Корабля, звичайно, треба брати – не брига, а є такий шхуна-бриг. Він відрізняється тим, що у брига обидві щогли з реями, а у цього фок-мачта з реями, а грот-мачта з гафелем. Це дасть більшу красу кораблеві й навчить юнаків мати справу з реями і гафелем. На мою думку, найкраще виглядає в морі тримачтовий шхуна-барк або двомачтовий шхуна-бриг. Коли в мене був трамбак і двомачтова шхуна, то я обов'язково хотів переробити останню на шхуну-бриг, цебто на фок-мачту поставити реї» [Яновський, 2002, с. 117].

Грін також незмінно наділяє своїх героїв-оповідачів знанням корабельної справи, морської техніки і загалом глибинним розумінням сутності речей (Гарвей у романі «Та, що біжить по хвилях», Сандерс Пруель у «Золотому ланцюгу» та інші). Але екзотика специфічної термінології дещо відходить у нього на задній план, а замість спеціальних знань наперед виступає безпосередній захват профана, який, будучи не обтяженим особливим розумінням чи навичками, здатен внутрішнім духовним баченням розгледіти справжню красу і досконалість судна. Так, Гарвей скромно зізнається у своєму незнанні специфіки вітрильної техніки (зумисно дещо перебільшеному, про що свідчить майже професіональна деталізація описів суден героєм-оповідачем у попередніх епізодах), але акцентує на незмінному захваті і замилюванні естетичним виглядом та довершеністю форм корабля, обстоюючи вищість краси над практичним боком корабельної справи: «Я був завжди поганим знавцем вітрильної техніки як рухомого, так і нерухомого такелажу, але видовище розгорнутих вітрил над закинутим, якщо дивитися вгору,

обличчям таке, що бачити їх, рухаючись з ними, – одне з найбезкорисливіших задоволень, які не потребують спеціального знання. Прозорі, стягнуті до кінців рей гострими кутами, чудові вітрильні вигини нагромаджені вгорі і навколо. Їхній політ пролягає серед різко нерухомих снастей. Вітрила мчать повільно пірнаючий корпус, а в них, давлячи вперед, нагнітаючи і випинаючись, заплутався вітер» [Грин, 1980а, с. 182–183].

Таким чином, попри дещо різні функції специфічної корабельної термінології у Гріна та Яновського, в обох авторів на перший план незмінно виступає естетика речі, краса та мистецька довершеність корабельної справи. Додамо, що у романі Яновського не лише особливості перебудування основного корабля, який, за режисерським задумом героїв, постає у центрі майбутнього фільма, але й другорядні плавзасоби, ніби випадкові і необов'язкові, незмінно привертають увагу оповідача, ретельно деталізовані у тексті з великою кількістю візуальних, звукових, сенсорних подробиць, постаючи джерелом його життєвих роздумів та філософських узагальнень. Це і старий військовий моторний човен, і турецький крейсер «Ісмет», і старезний пароплав-гробовище, на якому матроси ставили плавучі міни, і прибережні дубки та шаланди рибалок.

Яскравими речами-екзотизмами у Яновського також постають рясно вживані в романі терміни кіноіндустрії: непоодинокі згадки про «примітивний стробоскоп», різні модифікації знімального апарату та новітній стереоекран. Загалом же стереоекран та кана – два речові образи, що втілюють діаметрально протилежні явища: речовий світ старовини та новітні технічні досягнення майбутнього, зображеного автором як сьогодення (згадаймо, дія перенесена у

майбутнє – 70-і роки ХХ ст.), тож уречевлено представлена автоматизація майбутнього також покликана відігравати роль екзотики для тогочасного читача.

Відзначимо також екскурс у винайдення плівки. Плівка в Яновського постає втіленням опредмеченої речевості знімального процесу, «матеріальності» кіномистецтва і водночас метафізичних устремлінь режисера, про що свідчить спершу нагнітання специфічної «речевості» в описі проявляння, промивання і висушування плівки та роботи численних приладів, а потім несподіваний перехід до зображення на плівці, представленого як «знайомі подихи життя», «шматки людського існування», що знову набувають предметності через прагнення оповідача «помацати пальцями, вдихаючи їхній запах»: «Запах хімікалій та грушевої есенції виповнив усе повітря кімнат та коридорів. Скрізь, куди не глянеш, – вилискує плівка. Вона сушиться на барабанах – негативна й позитивна, переноситься з проявочної та фіксажної кімнати до промивочних баків на рамах, іде рулонами негативів до друкувальної машини, яка працює з червоним світлом. Плівка лежить по столах і шухлядах, на моталках монтажних столів, у металевих круглих коробках. Безупинне торохтіння моталок, великих барабанів до сушки плівки, безперервний плеск води в промивочній – все це утворює спеціальну атмосферу в людській праці, їдкий і приємний запах поєднується з великою кількістю різної сили звуків, мертві малюнки на плівці оживають, і їх фіксує око, як знайомі подихи життя. // Я став перебирати руками плівку у великій корзині, доки мені виявляли плівку, зняту на вокзалі. Я любив ці шматки людського існування помацати пальцями, вдихаючи їхній запах» [Яновський, 2002, с. 109].

Проблема нормативної та позанормативної речі у мистецтві художньо осмислюється Яновським в епізоді зустрічі турецького міністра на крейсері «Ісмет» комісаром закордонних справ: «Комісар закордонних справ стояв на березі й дивився в синю морську далечінь. Він був одягнутий у сіру армійську шинель, на якій вилискували ознаки командарма» [Яновський, 2002, с. 118]. І далі: «Комісар почав ходити вздовж естакади, струнко ступаючи ногами в чоботях і дзвонячи острогами. Почет мовчки захвилювався. *Кіноапарат знімав далечінь і знімав комісара. Під берегом у воді плавали різні покидьки* [виділення моє – Н.Г.]» [Яновський, 2002, с. 118]. Ця виразна речова деталь, з одного боку, свідчить про неоромантичну іронію (іронізування з абсолютизації окремих романтичних кліше, як-от: нескінченне устремління у синю далечінь), з іншого – про подвійність речі, побаченої героєм-оповідачем, але такої, що старанно оминається кінооб'єктивом, а отже, речі, що визнається певним жанром чи каноном, і невизнаної речі. Так, жанр документально-історичної кінохроніки передбачає фіксацію глибокодумного погляду посадової особи у морську далечінь, «опереточні еполети» ад'ютанта турецького міністра, блиск відзнак та дзвін острогів командарма, але рештки сміття незмінно потрапляють до естетичної категорії огидного і лишаються поза кадром. Водночас пильне око оповідача-мемуариста, а саме таку роль відводить своєму героєві письменник, фіксує подібні «сирі» (за О. Чудаковим) або «потворні» речі (за Л. Гінзбург) і вводить їх у канон власного текстотворення, тим самим надаючи їм нового естетичного статусу. Саме цим, певно, можна пояснити деякі елементи натуралізму у речовому дискурсі Яновського: згадаймо, наприклад, опис ідальні кінофабрики із заплелими жиром стінами та незліченними полчищами мух або



натуралістичні подробиці з переліком продуктів доволі живописного блювання героя-оповідача на борту рибальської шаланди (епізод походу за скумбрією).

Отже, на відміну від прози Гріна, в романі Яновського «Майстер корабля» річ набуває значно вищого ступеню семіотичності, постаючи як «річ у квадраті», що зумовлюється підкресленою метатекстуальністю твору та формалістичною установкою на демонстрацію «зробленості» тексту, при якій він сам фігурує передусім як річ. Такої ж підкресленої речевості набувають і внутрішні «вставні» тексти: фільм, який актуалізується не лише через опис задуму, але й через формально-речовий бік – довжину та чутливість плівки, кількість висушених і склеєних кадрів, об'єktiv, стробоскоп, проектор тощо; листи та рукописи, з обов'язковою деталізацією кольору, фактури, запаху, якості і давності паперу. Річ у метатексті Яновського первинно постає не просто річчю, а рефлексією речі, «річчю у мистецтві», репрезентацією речі у «тексті про текст», що художньо оформлює філософську проблему істинної та оманної речі у мистецтві, втілюючи світоглядні та естетичні критерії такої істинності та оманливості.

Якщо в романі О. Гріна корабель постає як матеріалізована легенда і втілена у життя мрія, а герой-оповідач постійно переконується в цьому через детальне розглядування корабля та дотики, то кораблі Яновського – це речове втілення саморефлексії культури, тобто речі мистецтва, подані оком режисера чи через об'єktiv кінокамери. Натомість атрибутивними рисами романів обох авторів-неоромантиків є втілення мотиву істинної/оманливої речі та речі-екзотизми, що й визначають сутність неоромантичної свідомості.

### **3.2. Екзистенціалістський дискурс речовизму (за романами В. Домонтовича, Є. Плужника, В. Набокова, Г. Газданова)**

Екзистенціалістський дискурс речовизму яскраво представлений романами В. Домонтовича, В. Підмогильного, Є. Плужника, Г. Газданова, В. Набокова. Українські митці доби Розстріляного Відродження (В. Підмогильний, Є. Плужник) та російські письменники-младоемігранти (В. Набоков, Г. Газданов) – це ерудити й інтелектуали, що у власній творчості втілили екзистенціальне світовідчуття, художньо передбачивши екзистенціалізм до його теоретичного оформлення у філософії та до появи основоположних творів Ж.-П. Сартра й А. Камю. Речевість цих авторів неоднорідна: романи «Без ґрунту» (написаний в 1942–1943 рр., виданий в 1948 р.), «Доктор Серафікус» (написаний в 1928–1929 рр., виданий в 1947 р.) В. Домонтовича, «Дар» (1938) В. Набокова, «Вечір у Клер» (1930) Г. Газданова характеризуються домінуванням категорії речі та більшою густиною речевості, роман Є. Плужника «Недуга» (1928) визначається дещо меншою мірою речовизму та меншою самостійністю речі. Спостерігаються також семантичні і функціональні відмінності. Водночас виразно окреслюється спільна філософія речі та ідейно-стильові особливості речовизму.

Річ у філософії екзистенціалізму має виразні особливості. Якщо в інших філософських системах річ постає або первинною даністю, або даною у відчуттях чи уявленнях, то в екзистенціалізмі річ дана у «переживанні» (поняття екзистенціальної філософії, що включає і відчуття, і мисленнєве зусилля, і афект, тобто осягнення власної екзистенції кожною конкретною особистістю). Отже, з одного боку, річ в екзистенціалізмі постає як «річ у переживанні»,

пропущена через екзистенцію особистості, з іншого – як втілення позбавленого розумного порядку світу, як ворожа, «хижа» річ, як уособлення неавтентичності життя, скам'янілі зовнішні форми існування.

Компаративні пари персоналій і творів зумовлені типологічною схожістю поетики речі, подібною функціональністю речей та спільністю їхнього семіотичного статусу в тексті, тематичними перегуками на рівні тезаурусу речей. Так, у творчості В. Домонтовича і В. Набокова категорія речі є виразною стилетворчою домінантою. Романи Є. Плужника «Недуга» та Г. Газданова «Вечір у Клер» демонструють спорідненість філософії речі, постаючи ідейно-естетичним утіленням феноменології речі та виявляючи суголосність із ключовими ідеями концепції Е. Гуссерля.

### **3.2.1. Категорія речі у романах В. Домонтовича і В. Набокова**

Між постаттями Володимира Сиріна-Набокова (1899–1977) та Віктора Петрова-Домонтовича (1894–1969) існує багато спільного. Такі різні і водночас близькі долі. Обидва видатні інтелектуали свого часу: професор-гуманітарій В. Петров – історик, антрополог, археолог, етнограф, фольклорист, літературознавець та культуролог, автор фундаментальних праць «Скіфи. Мова і етнос» та «Етногенез слов'ян»; В. Набоков – перекладач і викладач російської та світової літератури, відомий ентомолог і куратор колекції метеликів у Музеї порівняльної зоології Гарвардського університету, автор кросвордів та шахових задач.

По-перше, відзначимо схожість екзистенціального світовідчуття обох митців (звідси й відтворення межової ситуації, самотності та відстороненості героїв в абсурдному

світі); відхід від соціальності у бік метафізики та онтології культури; увага до проблем творчості та творчої особистості. Обом властива іронія щодо будь-яких панівних ідей суспільного перетворення (марксизму й комунізму) чи певних колективних шляхів загального порятунку. Зауважимо також інтелектуалізм та виразний урбанізм прози обох авторів.

По-друге, впадають в око дотичні риси стратегії текстотворення письменників: підкреслене естетство прози, поглиблена інтертекстуальність та алюзивність тексту; гра знаками, текстами, підтекстами та фрагментами естетичних концепцій, виразна метатекстуальність. Концепт гри постає визначальним для творчості обох митців. Так, принцип ігрового конструювання, для якого характерне багатосарове кодування тексту, вибудовування його як складної інтертекстуальної шаради, зашированої головоломки із ланцюжками алюзій та асоціацій, основоположний для романів як Набокова, так і Домонтовича. Насамкінець відзначимо, що кожен з них по-своєму вивів літературу, до якої належав, на новий рівень, але зі схожих причин визнання на батьківщині обоє отримали вже після смерті. Та якщо Набоков, перейшовши у творчості на англійську мову, стає класиком американської літератури, то Домонтович, повернувшись у Радянський Союз, взагалі припинив писати художні твори: ігри з режимом замінили йому ігри в літературу.

Але найважливішим для нас постає вагомість категорії речі у художній манері обох митців та типологічна схожість поетики речі, а саме: пильна увага до речі та ретельність речової репрезентації, висока густина речовизму та близькість його якісних характеристик у прозі, а також безперечний вплив того факту, що обидва захоплювалися Миколою Гоголем і його поетикою речі.

Напружені і недоладні стосунки з речами характерні для більшості героїв Набокова: для юного провінціала й героя-

коханця Франца («Король, дама, валет»), для геніального і водночас божевільного шахіста Лужина («Захист Лужина»), для талановитого поета і письменника Федора Годунова-Чердинцева та його героя М. Чернишевського («Дар»), для дивакуватого професора-емігранта Пніна (з однойменного роману «Пнін») та багатьох інших. Так само недоладність у речовому оточенні властива і героям Домонтовича: професору Комасі («Доктор Серафікус»), божевільному генію Степану Линнику («Без ґрунту»), інтелектуалу-романтику Миколі Костомарову («Аліна і Костомаров»).

У вітчизняному літературознавстві, на жаль, відсутнє системне і комплексне компаративне порівняння творчості Домонтовича й Набокова в окреслених нами параметрах. Наявні лише поодинокі спроби зіставлення на рівні концепції героя окремих творів\*.

Насамкінець – кілька суттєвих зауваг до понять, винесених у назви структурних підпунктів, присвячених висвітленню філософії речі митців (3.2.1.1. Онтологія речі В. Домонтовича; 3.2.1.2. «Метафізика речі» В. Набокова). Щодо розмежування онтології та метафізики дотримуємося традиційних уявлень, за якими онтологія – це вчення про буття та глибинні основи сущого, а метафізика – це наука про надчуттєві принципи буття. Оминаючи глибоко дискусійне філософське питання про родо-видовий зв'язок цих понять (їх часом ототожнюють, але частіше вважають одне частиною іншого), зазначимо таке. Традиційно щодо творчої манери Набокова використовують метафоричний терміноід дослідника В. Александрова «потойбічність», який семантично пов'язаний

---

\* Ткаченко Р. Постать вченого у романах В. Домонтовича «Доктор Серафікус» і В. Набокова «Пнін»: спільне і відмінне [Текст] / Р. Ткаченко // Українська література в загальноосвітній школі: Науково-методичний журнал. – 2012. – № 3. – С. 10–12; Соловій Х. Психотип німфетки у творчості Віктора Петрова та Володимира Набокова [Текст] / Х. Соловій // Слово і час. – 2015. – № 4. – С. 70–76.

із «метафізикою»\*. У назві підпункту про Набокова визначення «метафізика речі» беремо в лапки, прагнучи підкреслити запозичення, оскільки це поняття щодо творчості митця введено і частково розглянуто Світланою Кековою\*\*. Щодо романістики Домонтовича вживаємо термін «онтологія», оскільки річ у його романістиці постає категорією буття, позначаючи усе суще (річ як ознака і запорука існування світу), а головну творчу настанову митця вбачаємо у репрезентації прагнення з'ясувати внутрішні властивості предметів «людиною культури» (а це, по суті, основне завдання онтології як розділу філософії).

### 3.2.1.1. Онтологія речі В. Домонтовича

Речі є доконечна приналежність життя.

Жити – це вважати на речі і зживатися з речами.

Людина повинна опанувати речі,

перемогти косну нерухомість речей,

втілити в речі частину свого життя.

В. Домонтович.

*Доктор Серафікус*

У центрі мистецьких і філософських дискусій роману В. Домонтовича «Без ґрунту» незмінно постає питання онтології та аксіології речі: герої прагнуть осягнути спосіб буття і репрезентації речі в реальності та мистецтві, в історії та

---

\* Див.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева; Под ред. Б.В. Аверина и Т.Ю. Смирновой. – СПб.: Алетейя, 1999.

\*\* Кекова С.В. Метафизика вещи в художественном мире В. Набокова / Светлана Васильевна Кекова [Электронный ресурс] // Русская литературная классика XX века: сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во СГУ, 2000. – С. 37–44. Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/t-2/Thing-4.html#nabokov>

археології. Такі ніби побіжні і не завжди безпосередньо пов'язані з центральною магістраллю сюжету, а швидше опосередковані й асоціативні міркування про статус речі з неухильною повторюваністю постають у тексті. Герої у центральній дискусії про долю церкви визначаються і групуються саме за своїм ставленням до речі: екскурсовод Гуля, що сприймає світ як каталогізований музей речей; директор і хранитель художнього музею Витвицький, що поруч із безцінними речами зберігає безнадійний мотлох; архітектор-конструктивіст Бирський, що прагне раціональним шляхом деформувати призначення речей; «старі діди» Криницький та Півень, що обстоюють аксіологію речей козацької старовини (лойового каганця і хати-мазанки); герой-оповідач – професор-мистецтвознавець, естет-цинік та релятивіст, консультант Комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва Ростислав Михайлович, який розуміється на особливих речах, але з легкістю неважить ними, урівнюючи натомість ціннісний статус витвору мистецтва та кулінарії; а також напівбожевільний митець Линник, що заповнював свій життєвий простір безладним мотлохом, одягався у випадкові та непоєднані між собою речі і намагався через мистецтво пізнати зв'язок речей та ствердити причетність кожної речі до абсолютного.

Схожу увагу до речі демонструє і творчість В. Набокова. Навіть структурно його роман «Дар» обумовлений ідеєю речі і ширше – творчості як вищої здатності репрезентувати речі. Отже, у романах обох митців проблема речі у мистецтві та мистецької речі, спогаду про речі та речової стратегії людини культури окреслюється особливо виразно. Йдеться про спільне для В. Домонтовича і В. Набокова прагнення заглибитись у сприйняття речі людиною культури: не просто відтворити відчуття та переживання речі як такої (у побутовому вимірі чи

розрізі), а репрезентувати саме художню рефлексію над річчю героя-митця, що набуває в обох текстах стрункості мистецької програми щодо рецепції речі. Зокрема, у романі «Дар» така мистецька програма задекларована творчістю героя-письменника Годунова-Чердинцева, «антипрограма» – ставленням до речей у житті і творчості його персонажа Чернишевського, у романі «Без ґрунту» – філософією речі мистецтвознавця Ростислава Михайловича та художника й архітектора Степана Линника).

Герой-оповідач – «респектабельний і певний себе» професор-мистецтвознавець Ростислав Михайлович – обсерватор, що споглядає речі, людей та «взаємини» між ними: він професійно займається речами як об'єктами культури, визначаючи їх цінність, призначення та місце серед інших, є автором «Каталогу барокових пам'яток на Україні XVII – XVIII ст.», про нього казали: «Мандрував по Вірменії. Вивчав тамошню старовинну архітектуру. Глибокий знавець тубільчого вина, шашликів і старовинних храмів» [Домонтович, 2000а, с. 309]. Добра їжа, гарне питво та пам'ятки мистецтва рівноправні в його аксіології, оскільки постають рівноцінними ознаками розвиненої культури. Він цінує комфорт, оточує себе речами, що підкреслюють його статус, і, знаючи собі ціну, вимагає «належних» речей: комфортабельний номер у найкращому готелі, якісну і найсмачнішу їжу у найпристойнішому закладі.

Автор наділяє героя здатністю помічати дрібниці, фіксує їх зором, через відчуття, тактильно, на запах чи смак. У такий спосіб у тексті виразно окреслюється ряд зорових мікродеталей речового характеру: герой «помічає» «довгі промені шовкових панчіх» друкарок, «чорний блиск лякованих черевиків», «єгипетську екзотику малюнка на цигарковій коробці» [Домонтович, 2000а, с. 283], «червоний блиск лаку на



шліфованій поверхні стола» [Домонтович, 2000а, с. 408]. Не менш виразні і тактильні деталі, що супроводжують більшість дій героя: «Моя рука торкнулась кошлатої м'якості оксамиту на поруччях сходів» [Домонтович, 2000а, с. 408].

Художня манера В. Домонтовича – це зображення дрібних деталей через розгортання мікроскопічних речових подробиць як засіб репрезентації буття людини культури. Так, порожня запальничка, вигляд сірникової коробки чи запалена цигарка стають приводом для філософських узагальнень про стиль і спосіб життя, ілюзії людства та ставлення до дійсності: «Я дістаю цигарку, але даремно я натискаю на кришку запальнички. Кришка підстрибує, коліщатко зачеплює за камінець, але гніт не запалюється. Певне, бракує бензину! Та добре, що в мене є сірники. Зеленою голівкою червоного сірника я чиркаю по чорному шаршавому боку коробки, на жовтому папірці якого намальований літак з дулею замість пропелера і з двома проречистими написами: “Ультиматум” та “Відповідь Чемберлену”. / Цигарку запалено. Тоненький струм сивого диму, здіймаючись угору, непомітно тане в повітрі. Колись людство, тішило себе, розповідаючи казок, тепер воно воліє палити цигарки. Ілюзорне джерело несталих химер! Умовна спроба зробити дійсність необов'язковою!» [Домонтович, 2000а, с. 320].

Саме річ, речові образи відіграють найголовнішу роль у внутрішніх монологів героя, втілюючи його постійне прагнення до осмислення сутності світу через речі, що репрезентують його: пригадаймо роздуми героя про роль обміну речами в історичних процесах людства, коли відкриття незнаних земель або захоплення нових територій відбувалося через грабунок чи торгівлю. У розлоговому позафабульному описі обміну речами між Візантією та варязько-слов'янським світом актуалізовано речовий дискурс історичного роману:

ретельний перелік товарів (хутра, тканина, мед, воск, риба, вино, коштовності та ін.) з деталізованими кольоровими, тактильними, одоричними подробицями.

Інший позафабульний епізод, що реалізує історичний та археологічний дискурси твору і постає описом симпосіональної бесіди на урочистому прийомі у Витвицького, також актуалізує дискурс речовизму, оскільки прогрес людства, перетворення скіфа-варвара на «цивілізовану людину» та зміну самого способу життя репрезентовано через речі: «Войовничий скит скинув з себе варварське вбрання скотаря-вершника і одягнувся коректно й пристойно, як і годиться кожній людині цивілізованого античного Середземномор'я. Тепер він убирався не як вершник в шкіри тварини, натягнені на голе тіло без сорочки, допасовуючи свій одяг до своєї професії скотаря, а в полотно й шерсть, виткані в хаті руками працюючих жінок. Замість шкіряних штанів він носив білий льняний плащ і застібкував його на плечі бронзовою або золотою фібулою» [Домонтович, 2000а, с. 414]. Річ та набуття нових звичок, пов'язаних з нею, стає тим знаком, що відрізняє варвара від культурної людини.

Роздуми героя про недобудовані споруди Дніпропетровська та незавершені чи нездійснені речі героїв «Мертвих душ» М. Гоголя випадають із загальної канви твору, оскільки подаються у третій особі з підзаголовком «Ремарка Автора»: зміна нарації поєднується у тексті із нагромадженням цитат із Гоголя. Недобудоване приміщення музею, нездійснений проект найбільшого собору в світі – незавершеність цих речей є атрибутивною ознакою їх соціокультурного статусу у тексті Домонтовича, що увиразнюється паралеллю з речами у Гоголя: недосконалість, незавершеність та нефункціональність речі гоголівських героїв Ноздрьова та Манілова через брак якоїсь дрібної деталі

підкреслено відповідними цитатами. Цитати з Гоголя про річ є яскравою підказкою, ключем до речовизму самого Домонтовича: він «помітив» у Гоголя те, що хотів, аби помітили у нього самого. Таким подвоєнням семіотичного коду речі письменник підкреслює важливість дискурсу речовизму, а вводячи до тексту код для його прочитання і репрезентуючи річ через зіставлення її з «художньою» річчю видатного попередника, відтворює особливості сприйняття речі героєм як людиною культури через упізнавання, згадування та перепрочитання: «Для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі: незакінчений будинок Музею, нездійснений проєкт 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» [Домонтович, 2000а, с. 316–317]. Таким чином, в аксіології митця річ постає знаком культури, семіотичним ярликом, вказівкою на інші тексти і водночас – кодом до їх прочитання, джерелом розгалуженого ланцюжка соціокультурних значень.

Річ відіграє важливу роль у розгортанні археологічного дискурсу твору, постаючи артефактом культури і давньої цивілізації. Митцем згадується речове наповнення буття давньої людини: стоянки, могильники та скіфські кургани, пам'ятки античної культури. Окреме місце займає у романі екскурс в історію кераміки в епізоді бесіди у Витвицького – з детальним окресленням генези кольорової гами посуду античної України. Причому у виробництві речей давніми майстрами автором підкреслюється, з одного боку, досвід і професіоналізм, а з іншого – креативність і новаторство у

застосуванні вироблених прийомів: «Майстер-ганчар в своїх пошукуваннях кольорової гами мав сміливість зректися напружених яскравих барв. Він прагнув декольоризувати кольор, досягнути ефекта від полутонів, міці від полутіней, прищепити загаломі любов до матової безкольоровости. Він спромігся довести, що сійво сірого розсіяного світла може бути не менше інтенсивним, як і кожен чистий кольор, зелений, синій або червоний» [Домонтович, 2000а, с. 415].

Таким чином, в археологічному дискурсі річ постає як репрезентанта культури, знак, семіотичний уламок, за яким фахівцями реконструюється семантика і цілісне тіло тексту культури: «З уламків, з дрібниць, з нічого, поєднуючи факти й припущення, зводячи ізольовану річ на ступінь загально-обов'язкового образу, збираючи крихту до крихти, ми, в розшуках шляхів з минулого в майбутнє, визначаємо обрії й межі високих і досконалих культур, що творились на терені України і, проіснувавши 6–8 століть, протягом кількох років раптом і несподівано зникали» [Домонтович, 2000а, с. 416]. Причому археологія, занурення у стародавні речі, постає у Домонтовича як втеча в минуле «від страху перед майбутнім», як спосіб дистанціюватися від загрозованої сучасності. Отже, для Домонтовича, як і для Набокова, проблема сприйняття речі людиною культури, «стосунки» між людиною і річчю – доміантна проблема, що врешті визначає пізнання і моделювання людиною світу та її взаємини з іншими людьми.

У філософії речі В. Домонтовича виразно окреслюється ще один аспект – співвідношення речового і природного, речі та природи.

Проблема уречевлення природи, перетворення природи на річ, пристосовану до потреб людини та для загального користування, постає через сприйняття природи головним героєм. З одного боку, герой декларує свою нелюбов до

природи, «якою вона є», стверджуючи: «Природа повинна бути комфортабельною» [Домонтович, 2000а, с. 385]. «Асфальтовані пішоходи в цілинному лісі» та поруччя над безоднею – ось парадоксальна формула його ідеалу природи. Уречевлення хаосу, окультурення природи, комфорт та блага цивілізації – такі пріоритети Ростислава Михайловича. З іншого боку, природа, сприйнята героєм як витвір авангардного мистецтва, прикро розчаровує і пригнічує його, що засвідчує епізод на залізничному переїзді через Самару та несправджене сподівання побачити великі зелені верби: «серед порожніх берегів тече оголена ріка. Пласка й безбарвна, вона здається нудною й вимученою вигадкою дадаїстичного поета. Абстрактною формулою механістичної теорії. Жадна ріка! Не ріка, лише труп ріки. Мертвотний плин нерухомої рідини. Схематизований кресленик з підручника гідрографії» [Домонтович, 2000а, с. 287].

Ще виразніше окреслена проблема уречевлення природи, природи як витвору людських рук і як твору мистецтва, постає через мотив саду, реалізований у зіставленні образів старого Потьомкінського саду та нового радянського «Парку культури й відпочинку». Образ саду первинно розгортає семантику окультуреної природи (невипадково Бог – як творець світу – вважається першим садівником), протиставляючись дикій природі лісу як праформі та хаосу [Про це детальніше: Лихачев, 1998, с. 11; Сазонова, 1991, с. 165; Цивьян, 1983, с. 146]. Проте саме «окультуреність» цього простору, тобто наявність «культурних благ», ставиться героєм під сумнів: «На жаль, я не найшов у саду жадної кав'ярні або навіть буфету з парою бляшаних стільців і столиків під деревом, щоб мати змогу замовити собі стопку на сто грам і порцію краківської ковбаси на двісті грам» [Домонтович, 2000а, с. 385]. Водночас відзначимо виразну авторську іронію в окресленні підходів до

речі нової, радянської культури з її регламентованістю, ранжованістю та «уніфікованими стандартами», безпосереднім утіленням чого постає образ нового саду: «Новий сад мав зовсім інший вигляд. Молоді дерева підпорядковані були регламенту піском посипаних доріжок. Газони й клумби були спеціальними написами заборонені для дітей, псів і п'яних. Усталений ранжир бордюрів замикав їх простір. Уніфікований стандарт квітів прикрашав кола й зірки клумб» [Домонтович, 2000а, с. 384].

Старий Потьомкінський сад – «ідилічний, зарослий і занедбаний» – вирубано у роки безвладдя, на його місці постає «витвір» радянського садово-паркового господарства: «З дикту, піску, коксу, крейди, битої цегли, рахітичних дерев і реєстрованих квітів на березі Дніпра був споруджений “Парк культури й відпочинку”, плід бухгалтерської ретельности, трестівських директив і обіжникового формалізму» [Домонтович, 2000а, с. 385].

Первинно природні об'єкти неречового характеру (квіти, дерева) у садово-парковому дискурсі набувають речового статусу рукотворного предмета і водночас яскраво виявляють свій семіотичний статус, постаючи витвором відповідного мистецтва, втіленням культурної традиції, знаком певної моделі світу. У Домонтовича зображення садової атрибутики у даному контексті носить виразно викривально-пародійний характер: «Квіти перестали бути тим, чим вони були досі: квітами. На них складали акти. Їх реєстрували, заносили в бухгалтерські книги Тресту зелених насаджень, проводили по вхідних і вихідних книгах, акти підшивали до справ. Справи стояли на полицях шаф в канцеляріях установ» [Домонтович, 2000а, с. 385].

Якщо первинно символіці саду відводилися позитивні частини антиномій: добро – зло, рай – пекло, Бог – диявол,

творіння – хаос [Сазонова, 1991, с. 165], то у В. Домонтовича переважає убивча іронія у зображенні наслідків радянської «садотворчості»: «На клямбах квіти справляли враження помальованих на дикті. Кепка Ілліча й біблійна борода Маркса, викладені з битої цегли, перепаленого вугілля й повапнених кам'янів, повторювалися з убивчою одноманітністю. Од входу до берега я нарахував п'ять кепок і вісім борід. Розміри свідчили про прагнення до грандіозности, матеріял, використаний для цих садових декоративних мотивів, про режим суворої ошадности. Варіювався матеріял, приміром, тло було біле, кепка викладена була з цегли, або ж навпаки, при білій кепці було червоноцегельне тло» [Домонтович, 2000а, с. 384–385]. Неприродна штучність та заідеологізованість, дешева профанність використаних матеріялів та невідповідність у прагненні до величі – ознаки профанного саду.

Відзначимо нерозривність дискурсів речовизму та урбанізму у творчості В. Домонтовича. Митцем детально виписано речовий світ міста, сам топос міста постає через речі. Власне, специфіка урбанізму Домонтовича досі традиційно визначалася глибиною осягнення психології міської людини, але дослідниками недостатньо уваги приділено деталізації предметного світу міста, уречевленню міського простору, репрезентації його онтології та аксіології.

Місто дитинства героя постає у творі як втрачений рай – з ідилією вишневих садків, вечірнім чаєм, смачними поживними стравами, милими та втішними для нього речами, що не підлягають осміщенню. У вигляді сучасного для Ростислава Михайловича Дніпропетровська око героя фіксує «уламки колишнього побуту»: «Малі цегляні будинки ще зберігають сліди космічних бур, які пронеслися над містом в перші роки Революції. Іржавіють нефарбовані дахи. Висять напівзірвані

ринви. Парадні двері забито навхрест дошками. Ганки занедбано, ними не користуються, вони поросли травою й бур'яном, і цегла, що випала з східців, валяється довкола. Колючий дрiт заступив попалені в холодні зими паркани. І крізь дрiт я бачу занедбані дерева колишніх яблуневих садків» [Домонтович, 2000а, с. 317].

Руїна, передчуття несталості та нового побуту, сприйняті героєм, несуть загроження речі, а отже, і людині. З іншого боку, гостро усвідомлена Ростиславом Михайловичем неспівмірність прогресу та нестача комфорту («Трамвай уже бігав по проспекту, але воду ще возили з Дніпра в діжках» [Домонтович, 2000а, с. 318]) – відсутність у місті водогону та двічі згадуваний «далекий присмеречний блиск мідного кухлика» на діжці для води – втілюють двоїсте ставлення автора до проблеми змінності та незмінності речі.

Місто у творі постає через змінні і незмінні речі: герой «упізнає» незмінні речі та фіксує зором нові деталі. Причому речове наповнення «знайомих місць» оповідача змінилося несуттєво, натомість змінилися ідеологічні акценти означування та називання речей: Трудова школа замість Маріїнської жіночої гімназії, «золотолітерний напис: “імені тов. Артема”» замість «бронзового постамента Катерини». Водночас незмінними є речові знаки занепаду та руйнації міста: постарілі акації, купи сміття та вищерблена цегла хідників. Отже, попри зникнення знаків власне імперії та появу пролетарської символіки, речове оформлення міського простору (знайомі оповідачеві кам'яниці та цегляні пішоходи) та його топографія (Проспект, Музей, Інститут) лишаються незмінними.

Так само, як і у внутрішніх монологів героя, річ відіграє домінуючу роль у діалогах: так, дискусія про долю церкви зводиться до діалогу про сутність речей та різні світоглядні



стратегії у ставленні до речі героїв-опонентів. В окремих ситуаціях, як, скажімо, розмова з Гулею про малюнки на стінах шашличної та дискусія на тему: що таке реалізм? – висловлювання героя про річ – це засіб побавитись, перейшовши від речі та способів її зображення у різних стилях живопису до умоглядних абстракцій про сутність мистецтва взагалі. У цьому випадку річ – витвір народного примітивізму – стає темою симпосіону, приводом для інтелектуальної гри героя та своєрідного самолюбубання, втілюючи прагнення дистанціюватись від співрозмовника і водночас не виявити цього.

Настінні малюнки у творі подано очима героя-мистецтвознавця, причому маємо своєрідне втілення тексту в тексті – «річ у речі»: річ (малюнки) репрезентує зображення інших речей, тим самим подвоюючи їх семіотичний код та надаючи статусу «речей культури». Ретельно деталізовано кольорову гаму речей-зображень, що додатково підсилюється використанням професійної термінології у назвах кольорів та відтінків: «На оранжевому тлі базарного майдану під широким гіллям великого платана, стовбур якого виписано гарячим цитриновожовтим хромом, стоїть невеличкий з фіолетового каменя складений духан. / На суриковому вогні очага ультрамариновий кухар смажить кармінний шашлик. / Селяни, що приїхали побазарювати до міста, сидять в духані за довгими кольору золотавої охри столами й п'ють вино й каву. Червоне вино й брунатночорну каву» [Домонтович, 2000а, с. 306]. Розлогі міркування героя-оповідача про різні підходи до репрезентації речі в мистецтві в подальшому ніби ставляться під сумнів його самоіронією та підкресленим наміром бавитися у словесну еквілібристику і водночас покликані постійно нагадувати читачеві про перманентність рефлексій людини культури щодо речі загалом та речі в мистецтві зокрема. До

таких методологічних «підказок» реципієнтові належить і згадка про Босвела, концепцію якого Ростислав Михайлович тлумачить Ларисі: «Англійський літературний критик з 18 століття. Це саме він зауважив, що одірваний гудзик на сурдуті поета скаже далеко більше про його творчість, ніж читання всіх його поем» [Домонтович, 2000а, с. 392]. Отже, така посилена увага до речі в мистецтві та гуманітаристиці героя-оповідача недвозначно вказує на вагомість категорії речі в естетиці самого Домонтовича.

Серед героїв, життєва стратегія яких визначається онтологією та аксіологією речі, найколеритнішим є екскурсовод Гуля – колишній студент Ростислава Михайловича, палкий поборник збереження церкви та перетворення її на філію музею. Образ Гулі уособлює філософію речі як абсолютної і доконечної цінності. Причому річ постає не як утилітарно-практична чи матеріальна цінність, а в першу чергу – як пам'ятка культури, старовини чи мистецтва – в її відсторонено-умоглядному, музейно-експозиційному аспекті, тобто витягнута зі звичного контексту та позбавлена властивих їй зв'язків. Абсолютизм та ультимативність ідеї каталогізації речей та музеєфікації світу, утілювані цим персонажем, суголосні мотиву тотального колекціонування та безладного накопичення речей, що уособлюється соціокультурними стратегіями потрактування речі директора музею Витвицького та художника Линника (обидві позиції щодо речі отримують критичну оцінку в оповіді головного героя, у той час як позиція Гулі послідовно доводиться до абсурду і відверто осмішується Ростиславом Михайловичем). З одного боку, таке ставлення до речі значно підвищує її семіотичний статус, абсолютизуючи знаковість речі, з іншого – заперечує власне речевість та первинну

функціональність, а отже, саму ідею і призначення речі. Такий онтологічний конфлікт у потрактуванні речі і визначає загострення філософсько-світоглядної конфронтації між Гулею та Ростиславом Михайловичем наприкінці твору: абсолютизація художньо-естетичної цінності церкви всупереч її первинно закладеним ритуально-культовим функціям, на думку героя-релятивіста, є таким же порушенням сутності речі, як і абсолютизація Бирським її ужитково-утилітарного аспекту. Таким чином, витончене знуцання героя-оповідача з фанатичних переконань Гулі – це інтелектуальна гра, що ґрунтується на різних підходах до онтології та аксіології речі: «Немає естетичних вартостей самих по собі. Линник будував церкву, а не експозиційні залі для виставки. Ізольоване естетичне ставлення до релігійних справ це блюзнірське заперечення їх метафізичної суті!» [Домонтович, 2000а, с. 429].

Крім Гулі, ревними захисниками церкви постають «старі діди» – директор історичного музею Криницький та його заступник Півень. Безнадійно застарілі погляди, обстоювані героями, підкреслено старомодним і недоладним одягом. Так, Криницький зображений у старомодному сурдугі, що неодноразово згадується у тексті: «Данило Йванович – худорлявий дідусь, в золотих окулярах у чорному сурдугі, білій пожевклій краватці та в такому ж пожевклому прямому стоячому комірці, що їх носили років 40-50 тому. Він має вигляд старого пасічника...» [Домонтович, 2000а, с. 298]. Його однодумець Півень постає «в вишиваній сорочці й церабкопівських штанах, вправлених у низькі халяви поруділих стоптаних чобіт» [Домонтович, 2000а, с. 298]. Така несучасність (у першому випадку) і недоладність (у другому) одягу героїв репрезентує їхнє ставлення до речей: обидва заперечують будь-які досягнення технічного прогресу,

обстоюючи ідеологію народництва, старовини, лойового каганця і вкритих очеретом чи соломою українських хатмазанок: «Жили без Дніпрельстану, проживемо без нього й далі. Світили лойовим каганцем наші батьки, світитимемо ним і ми. А як жити без порогів, без степу, без хати й без паляниці на столі, на покуті?..» [Домонтович, 2000а, с. 303].

Протилежне ставлення до речі уособлює інженер Бирський: як конструктивіст, він визнає лише її функціональне, утилітарно-прагматичне призначення – інші аспекти (духовний, естетичний, меморіальний, ліричний тощо) для нього не суттєві, тож, за його концепцією, церква – це лише недоцільно і нераціонально використаний простір, який треба відповідно забудувати. Герой обстоює усупільнення й уніфікацію всього: людини, її побуту і житла. Проектом житлового комбінату він прагне змістити межі особистого і колективного. Отже, фактично йдеться про відчуження речі і трансформацію її призначення, що властиво більшості авангардних течій. Одяг Бирського підкреслює несумісність фактури і фасону: «На ньому одягнений був синій піджак, пошитий з того дешевого синього краму, що йде на прозодяг робітників, але крайний у найдорожчого столичного кравця» [Домонтович, 2000а, с. 297]. Ймовірно, це символізує необґрунтованість претензій героя – функціональну несумісність його проекту та природи людини. Навіть у характеристиці зовнішності героя визначальним постає яскраве речове порівняння: він «сухорлявий і вузький, тонкий, відточений, як лезо ножа гільйотини» [Домонтович, 2000а, с. 295].

Річ у мистецтві, її онтологія та аксіологія – це питання у різних ракурсах постає об'єктом художньої рефлексії В. Домонтовича. Серед світоглядних варіантів філософії речі особливе місце у романі відведено мистецькій позиції

художника та архітектора Степана Линника, уся творчість якого спрямована на осягнення і репрезентацію глибинної сутності речі у її зв'язку з абсолютном.

Історію Линника, його мистецьку програму, ставлення до речі у творчості та специфічні стосунки з речами у побуті вичерпно й об'ємно представлено через спогади героя-оповідача, що охоплюють 8 (!) розділів – з XIII по XXI. Філософським підґрунтям художньої творчості, що визначає особливості речовизму героя-митця, можна умовно назвати холізм – учення про цілісність як вищий принцип світу. Художник не визнавав у мистецтві зображення поодиноких, відокремлених, ізольованих чи випадкових речей. Ця специфічна риса картин Линника розгортається і розростається до художнього принципу, мистецького постулату: «Митці Нового часу, починаючи від Ренесансу, – казав Линник, – пропагували реальність зовнішнього просторового світу, сприймаючи його як сукупність випадкових і порізаних, епізодичних речей: людина, корова, граки прилетіли, парубок у смушковій шапці, ілюстрована “Енеїда”... Нам, – кричав Линник, – не потрібний цей мотлох відокремлених зображень ізольованих речей» [Домонтович, 2000а, с. 340].

Творче кредо митця – зобразити внутрішній зв'язок усіх речей у їх підпорядкованості абсолюту. Цю ідею Линник втілював практично і проголошував теоретично: «Наше завдання ствердити причетність кожної речі до абсолютного, підпорядкованість кожної окремої речі абсолютному. Створити систему мистецьких образів, таку ж суцільну й необхідну, як і за Середньовіччя, щоб у ній не було нічого випадкового, але кожен образ опосідав своє, задалегідь призначене й визначене місце. Щоб усе в цій системі образів виходило з однієї центральної точки й до неї поверталось» [Домонтович, 2000а, с. 344]. Але на противагу холістам, які вважали, що еволюція

світу визначається і спрямовується «нематеріальною цілісністю», Линник уперто шукав абсолютну сутність речей. Заперечуючи імпресіоністичні витoki суб'єктивізму у мистецтві Линника, герой-оповідач виводить генезу його мистецького світогляду із прагнення пізнати абсолютну сутність речей: «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» [Домонтович, 2000а, с. 341].

Усіляко підкреслюючи окремішність Линника у мистецькій традиції, герой-оповідач заперечує також твердження критиків, які зараховували митця до символістів: «Він шукав загально обов'язкового, зв'язку речей, ієрархічної співпідпорядкованості речей в їх приналежності до абсолютного. Шукав суворо й самовіддано, з фанатичною наполегливістю.

– Велич середньовічного мистецтва, – проклямував Линник, – полягала в тому, що воно цінило абсолютність реального й реальність абсолютного» [Домонтович, 2000а, с. 344].

І попри зорове сприйняття речі у живописі та ряді інших візуальних мистецтв художник обстоює внутрішнє споглядання речі, викреслюючи світло з мистецької аксіології: «Для мистців Нового часу мало вагу показати, як світло виявляє форму предмету й змінює його кольор. Для Линника важило інше: показати, як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу» [Домонтович, 2000а, с. 345].

Щоб пізнати сутність речі, її ув'язаність у бутті, митець звертається до першопочатків, витоків суцього у момент

оформлення, перетворення хаосу на космос («Неоформлене, початки, хаос!.. Хаос побуту, особи, мистецтва, – такий був Линник. Такою ж була й його мистецька творчість» [Домонтович, 2000а, с. 339]) – звідси його інтерес до варязько-візантійської теми в історії оформлення державності Київської Русі. Згадаймо, момент оформлення, набуття форми є ключовим в онтології речі. Наслідком такого оформлення (уречевлення ідеї першотворення) є спорудження на березі Дніпра Варязької церкви: зводячи свою Софію на шляху «з варяг у греки», Линник «центрує» простір, оречевлює камінь як першосубстанцію, втілюючи тим самим державотворчі потуги Святослава та побіжно заперечуючи провінційність і хуторянство своїх опонентів. Згадаймо також, що пошуки першосубстанції та першопричини суцього є наріжним каменем онтології як теорії буття. Отже, камінь у митця-архітектора постає першосубстанцією мистецької речі, уречевленим першотворенням: «Замість Гетевої формули “На початку було діло!” він пропонував свою: “На початку був камінь!” Він звів реальний світ до реальности, репрезентованої існуванням каменя» [Домонтович, 2000а, с. 344]. Як бачимо, Линник зводить існування реального світу до онтології мистецтва, буття мистецької речі.

Крім специфічного розуміння мистецької речі та призначення мистецтва в цілому, життєтворчість героя як людини культури визначається його ставленням до речей, зокрема до одягу та їжі. Його одяг – це «лахи, ненароком придбані в крамниці випадкових речей» [Домонтович, 2000а, с. 327]. Якщо Ростислав Михайлович усіляко підкреслював свій статус відповідним одягом та аксесуарами, то його колишній вчитель і найменше не дбав про свій вигляд: «Він мав звання академіка й вигляд майстрового. Пані казали йому “ти” і,

бачачи на ньому вбрання, вимазане фарбами, приймали його за маляра, якого можна покликати пофарбувати в мешканні підлогу» [Домонтович, 2000а, с. 322]. Водночас при окресленні тотальної байдужості Линника до свого вигляду і вбрання автор ретельно конкретизує колір, якість, фасон і стан усіх деталей одягу свого героя: «За традицією, поширеною серед митців, він носив тютюнового кольору крилатку й великий ширококрисий, вигорілий на сонці капелюх. Його просторий піджак скидався на балахон, і обвислі в колінах штани були знизу обдерті й з бахромою. Стоптани, 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» [Домонтович, 2000а, с. 322]. «Позачасовість» героя, насиченість його внутрішнього життя при тотальній байдужості до зовнішнього підкреслюється у першу чергу невідповідністю одягу Линника етикету та будь-яким узвичаєним нормам: перед непроханими відвідувачами поставав «в робочій блюзі з палітрою й пензлями в руці, або ж в кальсонах, нічній сорочці й пантофлях на босу ногу, – якщо перед тим спав» [Домонтович, 2000а, с. 323].

В окресленні предметного світу Линника вбачаємо якщо не виразні алюзії на гасла маніфестів теоретиків авангардизму, то принаймні обігрування їх ключових принципів: у доборі, накопиченні та доцільності поєднання героєм речей впізнаємо слова А. Бретона про «зустріч парасольки і швейної машинки на операційному столі», а в колекціонуванні годинників та запереченні їхнього функціонального призначення – обігрування ключової тези Ф.Т. Марінетті про те, що «час і простір померли вчора»: «Безладний хаос речей заповнював великі кімнати його мешкання. У нього була не знати чим



породжена пристрасть скупувати по антикварних крамницях і на тандиті всілякий мотлох: порцеляну, ганчір'я, стародавні жіночі роби, стару зброю, меблі, давні рукописи й книжки в тяжких шкіратяних оправах. Разом з порожньою кліткою для папуги, колекцією писанок, сільською полив'яною мискою, кавалерійським сідлом, у нього були й коштовні антикварні дзигарі, рідкі “цибулини”, різні годинники, але всі вони не ходили. Він ніколи не заводив їх» [Домонтович, 2000а, с. 324]. Специфічне сприйняття (точніше, несприйняття) героєм часу підкреслюється його ставленням до годинників, що постають для нього як «річ чистої ідеологічної умоглядности, абстракція, продукт теоретичних розумувань. Він [годинник – *Н.Г.*] не більше як ідеологічна категорія, безпосередньо пов'язана зі схемою механістичного мислення XVII століття» [Домонтович, 2000а, с. 324]. Порівняймо: «Немає сумніву, – казав він, – годинники можуть бути якнайбільшими шедеврами мистецтва. Як такі, я їх ціную й купую, але при тому я не шукаю з того жадної практичної користі, бо яка може бути користь з мистецького твору?» [Домонтович, 2000а, с. 324].

Линник змагався проти традиційного світу речей, прагнучи переформатувати його. Намагаючись змінити сутність речей, митець починав у першу чергу з себе, сприймаючи людину (а конкретніше – себе) як рукотворне суще, витвір власних рук, механізм, що ще вимагав удосконалення: «Він бунтував проти себе, як проти біологічної істоти. Він творив себе з середини себе самого, фантаст, містагог і руїнник. Витвір власної, назовні виявленої уяви й волі, розумова конструкція, ідея, проєктована в світ речей, проти якого він змагався» [Домонтович, 2000а, с. 327]. Митець і в побуті постає зітканим із речових контрастів, найяскравішим увиразненням чого є поєднання елегантного

циліндра із подертими старими чоботами: «Щоб закінчити опис Линника, мушу додати, що він одягався цілком випадково, як трапиться. Він не зважав на свою зовнішність і найменше. Він міг носити однаково: старий ширококрилий капелюх, сільський, дядьківський бриль, англійський, найкращої марки циліндер, найдорожчі, наймодернішого фасону черевики, куплені під час закордонної подорожі де-небудь в Парижі, Стокгольмі або Царгороді, або ж звичайні змазані чоботи, що він їх купив десь на ярмарку в Златополі або Конотопі. Усе залежало виключно від нагоди. Ярмаркові чоботи могли сполучуватися з циліндром, ляковані черевики з обдертими штанцями» [Домонтович, 2000а, с. 334–335]. До речових контрастів героя належить також його ставлення до їжі: він однаково байдуже харчувався як у найдорожчому ресторані, так і в огидному брудному трактирі для візників. Отже, прагнення пізнати першопричину суцього і художньо втілити сутність речей митця Линника обертається колекціонуванням мотлоху та тотальною деструкцією щодо речей навколишнього світу. Таке колекціонування ставить героя-митця в один ряд з «музейниками» Гулею та Витвицьким, а недоладне поєднання елементів одягу в образі героя накреслює паралелі зі «старими дідами», зокрема Півнем (з його комічно недоречним поєднанням вишиванки і «церабкопівських штанів»), з одного боку, та руйнівником традицій Бирським, з іншого, костюм якого так само зіткнення протилежностей, що автоматично урівнює ідейно-естетичні позиції героїв та їхню аксіологію речі у тексті Домонтовича, тим-то герой-оповідач зі значною часткою іронії ретранслює їхні переконання та світогляди, що, у свою чергу, покликано відобразити аксіологічний релятивізм модернізму, відносність будь-якого остаточного судження про річ та світ.

### 3.2.1.2. «Метафізика речі» В. Набокова

Набоковський стиль – м'яка гумка,  
що стирає обриси предметів,  
щоб виразніше виступила фактура  
відсутньої реальності або чистого паперу,  
на якому працює автор. Я б сказав, що це  
стиль в і д с т е ж е н н я, низка танучих  
слідів-відображень, і чим далі рухається  
фраза у своїй логіці самостирання,  
тим повніше обсяг зникаючої речі,  
покинутий і відстежений нею простір.

М. Епштейн.

*Прощання з предметами,  
чи Набоковське в Набокові*

Поетика речі є невід'ємною ознакою метафізики Набокова, атрибутивною рисою його так званої «потойбічності», визначальною особливістю стилю. Звідси – твердження про перебування набоковської речі «на межі присутності» (М. Епштейн), метафізику речі Набокова (С. Кекова) та річ як «особистий метафізичний код» письменника (В. Поліщук).

Категорія речі демонструє у творчості Набокова особливу смислову, естетичну, емотивну, інтертекстуальну та текстогенерувальну «напруженість» (згадаймо, епітет «напружений» щодо речі у Набокова неодноразово вживається С. Кековою<sup>\*</sup>). Особливу уважність до речі Набокова відзначали усі дослідники його творчості. Так, Світлана Семенова головною художньою рисою Набокова, яка одразу вражає читача, називає «нескінченно в'їдливу увагу до предметів і

---

<sup>\*</sup> Світлана Кекова наголошує на властивій Набокову «напруженій увазі до життя речей», які «провадять своє власне, здебільшого приховане від людини напружене існування» [Кекова, 2000, с. 37].

створінь світу в незліченних подробицях і мікродеталях» [Семенова, 1999]. Зокрема, дослідниця зауважує: «Світ у письменника вщерть наповнений речами, напханий миттєвостями, мерехтіннями, поворотами і зіставленнями явищ, чуттєвими подразненнями. Автор стежить за найменшими складочками речей, за промайнулими відображеннями, за “всім чарівно тремтячим”, за “летючим, звабливим, різнокольоровим”, “за всякою дрібницею життя”, навіть за невдалими спробами буття якогось відсвіту або тіні, за втраченими шансами виникнути, проблиснути, відобразитися, за ілюзіями і маревами...» [Семенова, 1999]. І ще: «жодна пташинка чи травинка (як і у Пришвіна) не йде у нього під узагальненим видовим найменуванням, а подається з точним іменем і виглядом» [Семенова, 1999]. А Віра Поліщук цілком слушно розглядає речевість як сутнісну властивість набоковського метатексту, пов'язуючи поетику речі Набокова з комплексом його метафізичних інтуїцій, зокрема зазначаючи: «Ми <...> доводимо “теорему потойбічності” Набокова, оперуючи символічними значеннями реалій речового світу в його творах, що являють собою його особистий метафізичний код» [Полищук, 2000, с. 7].

Михайло Епштейн – з властивою йому метафоричною буквальністю – так окреслює взаємозалежність стилю та категорії речі письменника: «Стиль Набокова весь час тримає річ на межі наявності – кудись вона хилиться, зсувається, майже зникаючи і посилаючи наостанок якийсь розмитий відблиск. Здається, що саме прізвище Набокова містить формулу його стилю, передає магію цього схиленого, скошеного руху всіх речей: не прямо, а н а б о к, як промені на заході сонця» [Епштейн, 1998]. І далі: «Далеко не завжди цей нахил саме просторовий, він може бути світловим, слуховим, психологічним, ситуативним, та й взагалі становити окремий

випадок такого зміщення, коли річ виводиться в бічну площину – в чомусь відбивається, кудись падає або відкидає свій відблиск – і непомітно вислизає, залишаючи відчуття примари, що прослизнула повз. Набоков віртуозний і послідовний саме в такому перетині різних проекцій предмета, які поступово перетасовують і зводять нанівець обсяг його існування» [Эпштейн, 1998]. Такий «нахил» предмета М. Епштейн вбачає у «синтаксичних зчепленнях, лексичних ланках», що репрезентують річ через «злами», «напливи», «розмиви», призначення яких, на думку дослідника, «ірреалізувати» реальність: «Кожна річ словесним напливом кудись відсувається вбік, згладжується в іншій речі, і світ, залишаючись детально описаним, магічно зникає у процесі свого опису» [Эпштейн, 1998]. Дослідник цілком слушно звертає увагу на те, що річ Набокова «мерехтить», «пульсує», «вислизає», «розпливається», «відсвічує», «розмивається» тощо, а митець прагне «опрозорити фразу і звести її предметність до мінімуму, до сукупності удаваностей. Кожна річ являє себе у міру зникнення, ніби наостанок, на межі зникнення або загибелі» [Эпштейн, 1998]. Таким чином, річ у Набокова, за М. Епштейном, попри всю її «реальність», «випуклість», «об'ємність», постає ілюзією речі, «ірреалією», що у свою чергу є способом «позначити розпливання і стирання самої речевості» [Эпштейн, 1998].

У доповіді «Людина і речі» (1928), виголошеній у Берліні на засіданні «Клубу письменників», молодий Набоков уперше окреслив і теоретично обґрунтував свою концепцію речі. Основні її принципи можна сформулювати так: по-перше, річ – рукотворна: «під словом “річ” я розумію не тільки зубочистку, але й паровоз. Все, що зроблено людськими руками, – річ» [Набоков, 1999б]. Річ за своєю суттю, на думку Набокова, антропоцентрична (висловлюючись термінологією

В. Топорова), тобто не існує без людини і поза нею: «Річ, зроблена кимось річ, сама по собі не існує. Портсигара, забутого на пляжі, чайка, що пролітає, не відрізняє від каменя, від піску, від клаптя водорості, оскільки річ за відсутності людини повертається негайно в лоно природи» [Набоков, 1999б]. По-друге, річ, за Набоковим, антропоморфна: «Людина – подоба Божа, річ – подоба людська. Людина, яка робить річ своїм Богом, уподібнюється до неї. Тоді виходить повне коло: річ, Бог, людина, річ, – а для розуму приємне повне коло. Автомат певною мірою найбільш схожий на людину. Його штовхнеш – він відповідає. Йому лапку підмастить, він приносить тобі приємність. Даш йому плату, він видає тобі товар. Але й у всякій іншій речі – я відчуваю відому схожість з людиною» [Набоков, 1999б].

По-третє, річ Набокова – категорія емотивна: річ незмінно викликає асоціативний потік свідомості, занурює у глибини пам'яті, актуалізуючи пережите та виявляючи життєвий досвід. «Ми боїмося, ми ні за що не хочемо відпускати наші речі назад у природу, звідки вийшли вони. Мені майже фізично боляче розлучитися зі старими штаньми. Я зберігаю листи, котрі не перечитаю ніколи. Річ – подоба людська, і, відчуваючи цю подібність, нам нестерпні її смерть, її знищення» [Набоков, 1999б]. Цілком погоджуємося з О. Долиніним, який, аналізуючи текст цієї доповіді Набокова, пов'язує його теоретизування навколо речі із задумом роману «Король, дама, валет», в якому «провідну роль відіграє тема людиноподібних автоматів і автоматоподібних людей» [Долинин, 1999, с. 9–10]. Водночас слід додати, що протягом усієї творчості митець повертався до цієї проблематики, щоразу поглиблюючи її (про реалізацію мотиву уречевленої людини детальніше: 3.2.1.3.) і трансформуючи власну філософію речі. Ми розглянемо специфіку речовизму письменника та особливості його

філософії речі на прикладі роману «Дар», у якому річ постає на перетині метафізичних та метатекстуальних інтенцій, ніби у дзеркалі, відображаючи стильову своєрідність митця.

Набокову, як і Домонтовичу, властива ретельність у деталізації відтінків кольору, нюансів форми і розміру речі із подальшим виходом у філософію речовизму. Але така конкретика у російського митця незмінно поєднується зі створенням візуальної (рідше слухової чи одоричної) ілюзії чи низки удаваностей, що підважують реальність як таку – у фізично-речовому прояві, а отже, задаючи вихід на метафізичну проблематику, безпосередньо окреслюють метафізичний вимір буття: «біля будинку номер сім по Танненберзькій вулиці, в західній частині Берліна, зупинився меблевий фургон, дуже довгий і дуже жовтий, запряжений жовтим трактором з гіпертрофією задніх коліс і більш ніж відвертою анатомією. На лобі у фургона виднілася зірка вентилятора, а по всьому його боці йшла назва перевізницької фірми синіми аршинними літерами, кожна з яких (включаючи і квадратну крапку) була зліва відтінена чорною фарбою: недобросовісна спроба проникнути в наступний за класом вимір» [Набоков, 1989а, с. 265]. Підкреслена надмірність речовизму увиразнюється не лише оригінальністю нетрадиційного використання лексичних засобів («дуже жовтий» фургон) та специфікою метафоричного перенесення назв за принципом «живе/неживе», «трактор/кінь» («фургон, запряжений жовтим трактором», «гіпертрофія задніх коліс», «відверта анатомія» трактора, лоб фургона, бік фургона), а й візуальним уречевленням букв назви фірми-перевізника – зображенням тіні, як від предмету: згадка про відтінок чорної фарби з лівого боку літер служить для підкреслення об'ємності напису. А остання репліка про «недобросовісну спробу проникнути в наступний за класом вимір» актуалізує важливу

для Набокова проблему речових та неречових вимірів і класів усього суцього, їхню взаємопроникність і химерність, відсутність чітких кордонів і меж, а також перебування речі на межі – між світлом і темрявою, буттям і небуттям, пам'яттю і забуттям. Згадаймо в цьому контексті міркування М. Епштейна про «нахил» предмета у Набокова, його репрезентацію через смислові «злами», «напливи» та «розмиви», що роблять ірреальним світ набоковської прози. Отже, речова деталізація у творах митця, попри візуальну, одоричну, дотикову конкретику, через оприявлення гри світлотіней та створення глядацької (чи будь-якої іншої) ілюзії, незмінно відсилає до метафізичного виміру буття.

Героям Набокова властиве інтенсивне внутрішнє переживання речей, відчуття взаємодії з ними, що здатне розмикати межі видимого світу і розкривати його справжню сутність, або ж тотальна байдужість і сліпота до навколишніх речей, а отже, і до метафізичного виміру буття.

Для героя-митця роману «Дар» Годунова-Чердинцева одним із найвищих проявів мистецького дару постає синестезія та емпатія у відчутті речей. Так, колір будинків для нього залишає свій присмак у роті, а запах здатен «повідомляти спомин». У героя інтимне ставлення до речей, він гостро сприймає свій вимушений переїзд, довго при звичаючись до нових предметів: йому видається неможливим «жити на очах в абсолютно чужих речей» чи поруч з «недоброзичливою шафою», тож силою творчої уяви герой-митець прагне «освоїти» їх, надаючи їм сенсу чи вигляду милих його серцю реалій і наближаючи до своєї аксіології. Після чергової зміни помешкання героєві доводиться налагоджувати стосунки з чужими речами, довго шукаючи контакту і часто не знаходячи: «Вішаючи слухавку, він ледь не збив зі столика сталевий джгут з олівцем на прив'язі; хотів його утримати, але відразу і



змахнув; потім в'їхав стегном у кут буфета; потім упустив цигарку, яку на ходу тягнув з пачки; і нарешті, задзвенів дверима, не розрахувавши розмаху, так що фрау Стобой, яка проходила по коридору з блюдцем молока, холодно промовила: упс!» [Набоков, 1989а, с. 270].

Структурно роман «Дар» обумовлено ідеєю речі та творчості як здатності репрезентувати речі. Так, перший розділ – це оповідь про вірші оповідача, присвячені речам його дитинства; другий розділ – це презентація не здійсненого до кінця задуму книги оповідача про життя батька – вченого-натураліста, для якого найважливішою особистою місією було давати наймення речам світу, описувати їх; четвертий розділ становить «текст у тексті» – нищівний біографічний роман героя-оповідача про М. Чернишевського та його недоладні стосунки з речами.

Перший розділ роману репрезентує річ у поетичній творчості Годунова-Чердинцева. Поезії героя-митця, введені в текст, присвячені речам світу дитинства: це м'яч, що закотився спершу під комод, а звідти – під «непрístupну тахту», перший велосипед, улюблені іграшки тощо. Здебільшого такі поетичні вставки реалізують мотиви втраченого раю, але зрідка вплітається мотив небезпечної, загрозливої речі: «Ось ще дванадцятивірш про те, що мучило хлопчика, <...> коли панчохи шерстять у жижки, або коли на руку, покладену на плаху прилавка, прикажчиця натягує тобі нестерпно пласку рукавичку...» [Набоков, 1989а, с. 278].

З-поміж речей, любих серцю поета й оспіваних ним, окремо виділяються дві механічні іграшки – малайський соловей і клоун, детальному опису яких присвячено значний за обсягом та семіотичною вагомістю уривок, що увиразнює набоковську концепцію механічної ляльки, додаючи нових семантичних нюансів. Якщо образ малайського солов'я утілює

семантику механічного «як живого», що підкреслюється описом опудала тропічного птаха як біологічного виду представника класу пернатих (чорне пір'я, аметистові груди тощо), а також фактом збою при заведенні механізму, коли іграшка не працювала безпосередньо після заведення, але несподівано «оживала» при випадковому поруху, то образ клоуна навпаки – при схожій функціональності іграшки актуалізує «блазенську тінь наслідування», що супроводжує справжнє мистецтво.

Опоетизовані героєм-митцем предмети навіюють йому спогад про речі, що залишилися поза його художньою увагою, але міцно засіли у пам'яті. Наприклад, величезний фаберівський рекламний олівець, який мати в дитинстві купує героєві під час тяжкої хвороби: «фаберівський олівець півтора аршини завдовжки і відповідно товстий: рекламний гігант, що горизонтально висів у вітрині і викликав якимось моєю навіженою жадобу» [Набоков, 1989а, с. 282]. Симптоматично, що цей речовий образ із незначними відмінностями спливає в інших текстах Набокова: в англійській книзі мемуарів «Пам'ять, говори» («Speak, Memory», 1967) та в її більш ранньому варіанті – автобіографічному російськомовному романі «Інші береги» («Другие берега», 1954). Так, у романі «Інші береги» в аналогічному випадку – під час тяжкої хвороби – мати купує малому героєві-оповідачу фаберівський олівець «близько двох аршинів завдовжки».

Образ гігантського олівця не лишився не поміченим літературознавцями. Дослідниця Т. Белова згадує його з-поміж інших у контексті набоковського «мотиву льюїс-керроллівського зменшення та збільшення звичних речей до гігантських розмірів» [Белова, 2012, с. 80] та потрактовує як «провідника в інші світи» у концепції «потойбічності» і «задзеркалля» письменника. Нам же видається, що генеза цього

та інших подібних образів полягає у гофманівському мотиві трансформації речей, що, у свою чергу, покликано підкреслювати увагу реципієнта до проблем письма, стилю, письменницької праці та написання тексту, тож гігантський олівець і справді постає «провідником в інші виміри» – виміри тексту (текст у тексті), а отже, є річчю-вказівкою, що актуалізує автотематичний та метатекстуальний виміри творчості Набокова.

Якщо у романі «Інші береги» маємо лише автотематичну ремарку для «майбутнього вузького спеціаліста-словесника» із вказівкою на особливості трансформації випадку з олівцем та видінням, що передувало йому («Майбутньому вузькому спеціалісту-словеснику буде цікаво простежити, як саме змінився, при передачі літературному герою (в моєму романі “Дар”), випадок, що стався і з автором в дитинстві» [Набоков, 1989б, с. 29]), то у творі «Пам’ять, говори» маємо поглиблення автотематизму та водночас іронію щодо нього за рахунок таких визначень, як «самоплагіат» та «сумовита літературна галузь»: «Майбутньому спеціалісту в такій сумовитій літературній галузі як самоплагіат цікаво буде порівняти досвід героя мого роману “Дар” із початковою подією» [Набоков, 1999а, с. 178].

Нас цікавить, у першу чергу, не специфіка опису видіння героя, на що вже звертали увагу науковці, а саме трансформація вигляду фаберівського олівця, а також – за рахунок чого цей речовий образ обростає додатковими смислами і відтінками.

Олівець у романі «Інші береги»: «...олівець дійсно виявився жовто-дерев’яним гігантом, близько двох аршинів завдовжки і відповідно товстим. Це рекламне чудовисько висіло у вікні в Треймана як дирижабль, і мати знала, що я давно мрію про нього, як мріяв про все, що не можна було, чи

не зовсім можна було, за гроші купити (прикажчику довелося спершу зв'язатися з таким собі доктором Лібнером, ніби справа була і справді лікувальна). Пам'ятаю секунду жахливого сумніву: чи з графіту вістря, чи це підробка? Ні, справжній графіт. Мало того, коли кілька років тому я просвердлив в боці гіганта дірку, то з радістю переконався, що становий графіт йде по всій довжині: треба віддати належне Фаберу і Лібнеру, з їхнього боку це було справжнє “мистецтво для мистецтва”» [Набоков, 1989б, с. 29–30].

Олівець у мемуарах «Пам'ять, говори»: «...цей предмет дійсно виявився гігантським, багатокутним фаберівським олівцем, у чотири фути завдовжки і відповідно товстим. Він висів рекламою у вікні магазину, і мати знала, що я давно мрію про нього, як мріяв про все, що не зовсім можна було за гроші купити. Прикажчику довелося потелефонувати агенту Фабера, “доктору” Лібнеру (ніби продаж і справді містила в собі щось хворобливе). Пам'ятаю секунду жахливого сумніву: чи з графіту вістря, чи це підробка? Кілька років по тому я переконався, просвердливши в боці гіганта дірку, що становий графіт йде по всій довжині – збоку Фабера і Лібнера це було справжнє “мистецтво для мистецтва”, оскільки олівець був надто великим, щоб ним користуватися, та й призначався зовсім не для того» [Набоков, 1999а, с. 179].

Визначення спільного та відмінного обох уривків дозволяє окреслити ряд цікавих смислових нюансів образу гігантського олівця. По-перше, купівля олівця, який для продажу не надається, у романі «Інші береги» потрактовується як справа «лікувальна» (через співвіднесеність із лексемою «доктор»), а в романі «Пам'ять, говори» постає вже як «щось хворобливе» (знову-таки, через вказану співвіднесеність). Оскільки олівець у Набокова постає знаком письменницької праці, письма, стилю і ширше – самої літератури, то виразно

окреслюється й амбівалентність літературної творчості, її хворобливість і водночас терапевтичність для героя-митця і для самого автора. По-друге, малого героя-оповідача, гостро хвилює питання: чи справжній цей олівець, чи не підробка? Причому ця цікавість не полишає майбутнього літератора впродовж кількох років, змушуючи «дістатися до суті»: висвердливати дірку, щоб переконатися, що графіт таки справжній по всій довжині олівця. При абсолютній непрактичності цієї речі, її тотальній нефункціональності і непридатності для письма, можна було б списати дії малого на звичайну дитячу допитливість, але авторська вказівка на «мистецтво для мистецтва» вкотре актуалізує переконання Набокова, приписані і героєві-митцю роману «Дар» Годунову-Чердинцеву, про справжність чистого мистецтва та первинний естетизм літературної творчості.

Другий розділ також становить «текст у тексті», оскільки містить переказ планованої, але ненаписаної книги оповідача про батька-натураліста, завдання якого – вивчати світ і давати назви досі невідомим речам. В описі експедицій батька маємо недвозначне зіставлення вченого-натураліста з біблійним Адамом: «просто він був щасливим серед ще недоназваного світу, в якому він на кожному кроці безіменне іменував» [Набоков, 1989а, с. 369]. Така місія батька виразно корелює з усвідомленим призначенням самого героя-оповідача, який своє завдання літератора вбачає у сутнісному високохудожньому називанні вже давно відомих речей. Набоков неодноразово деталізує у тексті акти творчості свого героя, який у прагненні висловити речі ретельно і наполегливо працює над вибором слова, добором рими та співвіднесеністю між словами і речами. В аксіології самого Набокова здатність відчувати, запам'ятовувати і художньо репрезентувати речі, засвоївши естетичний досвід усього попереднього письменства, є

найвищим знаком митця, невід’ємною складовою художньої творчості, ознакою справжньої літератури, письменницьким даром (звідси і символіка назви роману). Таким даром бачити наскрізь речі та людей автор і наділяє свого героя-митця: Годунов-Чердинцев здатен відчувати «пронизливу жалість – до бляшанки на пустирищі, до затоптаної у бруд цигаркової картинки із серії “національні костюми”, <...> – до всього життєвого сміття, котре шляхом миттєвої алхімічної перегонки, королівського досвіду, стає чимось дорогоцінним і вічним» [Набоков, 1989а, с. 408]. Таким чином, художній досвід культури у Набокова є тією «алхімічною перегонкою», у процесі якої річ у безпосередній рецепції чи у спогаді постає раптом мистецькою річчю – «дорогоцінною і вічною».

У розділі про батька також яскраво накреслюється мотив екзотичної речі, втілений у розлогіму описі речей, привезених із далеких подорожей. У детальній репрезентації такого «каталогу речей» (із зазначенням матеріалу, форми, фактури, кольору, походження, призначення тощо) в тексті героя Набоков утілює не лише меморіальну цінність речі як такої, але насамперед цінність художньо представленої героєм-митцем речі, а отже, увічненої у корпусі літератури. Таким сприйняттям наділено і самого героя, тим-то він бідкається, вишукуючи в пам’яті напівзабуті речі: «Боже мій, я вже насилу збираю частини минулого, вже забуваю співвідношення і зв’язок ще в пам’яті живих предметів, які внаслідок цього і прирікаю на відмирання» [Набоков, 1989а, с. 278]. Для Набокова, як і для його героя, нестерпна думка про смерть речей (згадаймо його доповідь «Людина і речі»), тож завдання кожного митця, за Набоковим, – зберегти і втілити у слові «співвідношення і зв’язок речей».

Асоціативно-алюзивний потенціал з виразною метатекстуальною проекцією у романі «Дар» яскраво виявляє концепт їжі. Такий смисловий вектор задано вже образом пиріжків, які купує Годунов-Чердинцев у російській кухмістерській Берліна: «Він купив пиріжків (один з м'ясом, інший з капустою, третій із сагою, четвертий з рисом, п'ятий... на п'ятий не вистачило) в російській кухмістерській, що являла собою ніби кунсткамеру відчизняної гастрономії, і швидко впорався з ними...» [Набоков, 1989а, с. 288]. Цілком погоджуємося з думкою французької славістки Нори Букс про гоголівські витoki цього харчового образу, а саме – листковий пиріжок із гоголівського трактиру з «Мертвих душ» [Букс, 1990, р. 610]. Додамо лише, що опосередкована алюзія на М. Гоголя окреслюється не тільки ретельною деталізацією начинки куплених героєм-письменником пиріжків (а це – характерна риса харчових образів самого М. Гоголя), але й не випадковою вказівкою на «російську кухмістерську», де підхарчовується відірваний від дому письменник-емігрант, яка являє собою «ніби кунсткамеру вітчизняної гастрономії», а такою «кунсткамерою вітчизняної гастрономії» у літературі, без перебільшення, постає творчість Гоголя, якого сам Набоков високо цінував (не в останню чергу, саме завдяки речовій деталізації), присвятив йому працю «Микола Гоголь» («Nikolay Gogol», 1944), есей «Гоголь» та лекцію «Микола Гоголь».

Категорія речі є визначальною у четвертому розділі роману, який також постає вставним текстом, оскільки репрезентує твір Годунова-Чердинцева про життя та речі відомого російського шістдесятника М.Г. Чернишевського, і водночас – метатекстуальні рефлексії героя-митця з приводу власного роману. Категорія речі видається нам надзвичайно важливою у даному контексті, адже виявляє основоположні

філософсько-світоглядні та художньо-естетичні аспекти речовизму, якими герой-митець Набокова наділяє буття та творчість свого героя-митця і за допомогою яких прагне усвідомити сутнісні риси останнього. Таким чином, митець (Набоков) наділяє свого героя-письменника (Годунова-Чердинцева) не лише чутливістю до речей у побуті та здатністю перевести у поетичну площину спогади про ті чи інші речі з дитинства, але і глибоким підходом до філософії речі у біографічному нарисі про іншого – реального – митця (Чернишевського), а отже, тим самим ніби пропонує ключ до власної творчості, задаючи уявні параметри прочитання.

Проблему співвіднесеності слова і речі, що перманентно тривожить автора життєпису (як і самого Набокова), він (Годунов-Чердинцев) переносить на свого героя: «Завжди відчуваючи потяг до точного визначення відношень між предметами, він [Чернишевський – *Н.Г.*] любив плани, стовпчики цифр, наочне зображення речей, тим більше, що недосягну для нього літературну зображальність ніяк не могла замінити болісна ґрунтовність його стилю» [Набоков, 1989а, с. 456].

Зображення у Набокова недоладних стосунків Чернишевського з речами символізує його невігластво у мистецтві, наївні роздуми про художність, сутність мистецтва та співвідношення мистецтва і дійсності, «стихійний матеріалізм», безапеляційність і поверховість суджень про літературу, школярський підхід до складних філософських проблем: «Як і слова, речі мають свої відмінки. Чернишевський все бачив у називному. Тим часом всяке справді нове віяння це хід конем, зміна тіней, зсув, зміщення дзеркала» [Набоков, 1989а, с. 474].



Образ чорнила, як утілення акту писання і літератури загалом, поєднуючись із зображенням неоковирності та руйнівництва у ставленні до речі, акцентує на неправомірному використанні засобів письма (а отже, й письменницькій неспроможності Чернишевського!) та деструктивному речовизму героя вставного тексту: «Чорнилом же (чорнило по суті було природною стихією Чернишевського, котрий буквально, буквально купався в них) він мастив тріщини на взутті, коли не вистачало вакси; чи ж, щоб замаскувати дірку в чоботі, загортав стопу в чорну краватку. Бив склянки, все бруднив, все псував: любов до речовинності без взаємності» [Набоков, 1989а, с. 462]. Нерозуміння речей – ось головний закид героєві-шістдесятнику від автора життєпису і, додамо, від самого Набокова, естетика і ставлення до речі якого цілком суголосна з оцінкою Годунова-Чердинцева.

Життєпис Чернишевського, приписуваний героєві, охоплює чотири тематичні поля речі, що, у свою чергу, є визначальними для всього роману Набокова: їжа, одяг, окуляри та книги, – і семантично переплітаються.

Семантично мотив їжі поєднується з актом читання героя – цей зв'язок практично одразу окреслюється у творі: так, Чернишевський «не терпів порожнього чаю, як не терпів порожнього читання, тобто за книгою неодмінно що-небудь гриз: з пряниками читав “Записки Піквікського Клубу”, з сухарями – “Журналь де деба”» [Набоков, 1989а, с. 456–457]. У цьому контексті згадується і його прізвисько бібліофага, де переносне значення «поглинач книг» (а книги тут постають духовною поживою) накладається на пряме – «пожирач», отже, прочитане семантично співвідноситься зі жратвою, неякісною їжею, розладами травлення, про що свідчить швидкий семантичний перехід до мотиву печії та відповідна цитата із

Некрасова («питаєсь чуть не жестию, я часто ощущал такую индижестию, что умереть желал...») [Набоков, 1989а, с. 463]), знову маємо взаємоперехідність тілесно-фізіологічних відчуттів (яскраво представлені з численними фізіологічними подробицями проблеми зі шлунком героя, що нерозривно пов'язано з їжею) та духовно-психологічних і психічних порухів, пов'язаних із лектурою Чернишевського. Невибагливе читиво героя виразно асоціюється з неякісною їжею: «А потім дошкуляла печія. Взагалі харчувався всякою поганню – був злидений і некмітливий» [Набоков, 1989а, с. 463]. Згадаймо також у цьому аспекті численні вислови з мовлення героя: «надіслав першу порцію роману», «очікував журнальної поживи» тощо.

Тема кондитерських (що осмислюється Годуновим-Чердинцевим саме як «тема»!) у вставному тексті про Чернишевського також нерозривно поєднана з мотивом літератури та актом читання як підживлення: «Вступає тема кондитерських. Чимало вони бачили. Там Пушкін залпом п'є лимонад перед дуеллю; там Перовська та її товариші беруть по порції (чого? історія не встигла... –) перед виходом на канал. Нашого ж героя юність була кондитерськими зачарована, <...> кондитерські приваблювали його зовсім не стравою, – не листовим пиріжком на гіркій олії, і навіть не пампушкою з вишневим варенням; журналами, панове, журналами, ось чим! Він пробував різні, – де газет побільше, де простіше, та вільніше. Так, у Вольфа “останні обидва рази замість булки його (читай: Вольфа) пив каву з п'ятикопійчаним калачем (читай: своїм), останнього разу не криючись” – тобто першого з цих двох останніх разів (педантична ґрунтовність його щоденника викликає в мозочку лоскіт) таївся, не знаючи, як приймуть захоже тісто» [Набоков, 1989а, с. 462–463]. Від

підкресленої літературності теми кондитерських, її особливої соціокультурної наснаженості у тексті митець перекидає місток до мотиву читання як живлення, де дозволена насолода читанням виразно корелює із забороненою – ласувати принесеним калачем, що, вигідно підсвічуючись всепроникаючою іронією Набокова, набуває додаткових смислів у контексті теми забороненого читання в сюжетній канві літературної долі Чернишевського.

Концепт їжі та мотив поглинання поєднується в образі Чернишевського у Набокова із мотивом страждань, згадаймо з'їдені папери у ситуації несподіваної загрози обшуку або трагікомічний епізод із недоладним оголошенням голодування в ув'язненні. Для останнього епізоду характерно поєднання у семантичному полі концепту «їжа» мотиву відмови від харчів, образу книги (хворобливо-збочена візуалізація персонажем метафори книги як їжі), образу їжі, що розкладається, та характерної одористики – мотиву смороду, пов'язаного із зіпсованою їжею: «28-го числа, через те, що керівництво, раздратоване його нападками, не дало йому побачення з дружиною, він почав голодування: голодування було ще тоді в Росії новинкою, а експонент трапився некмітливий. Вартові помітили, що він занепадає, але їжа ніби з'їдається... Коли ж дня через чотири, вражені затхлим запахом в камері, сторожі її обшукали, то з'ясувалося, що тверда їжа ховалася між книг, а борщ виливався в щілини» [Набоков, 1989а, с. 505]. Таким чином, сморід від їжі, що розкладається, порушує сам принцип агіографії «правовірного революціонера». Розв'язка ситуації знущальна: герой жалюгідно – як для образу правовірного революціонера – відмовляється продовжувати голодування «через недосвідченість у розрізненні симптомів страждання» [Набоков, 1989а, с. 505].

Насамкінець зауважимо, що мотив їжі, поглинання та вивергання у поєднанні з мотивом творчості характерний для прози Набокова і Домонтовича: безладне поглинання та вивергання неякісної їжі постає атрибутивною рисою митців – Степана Линника та Чернишевського, але по-різному трактується обома письменниками. Якщо у Набокова представлено взаємозалежність споживання неякісної їжі та низькопробної лектури, що символізує невідповідність мистецьких потуг героя, який слабо орієнтується як у світі побутових речей, так й у світі мистецьких цінностей та законів, то у Домонтовича задано протилежну семантику: справжній митець (а саме таким постає у романі «Без ґрунту» Линник) не завжди орієнтується в реальній дійсності, оскільки для нього єдиною реальністю виступає мистецтво.

Набоковим осмішується і система харчування ідеального героя-революціонера Рахметова із роману Чернишевського «Що робити?»: «Рахметов прийняв боксерську дієту – і діалектичну! “Тому, якщо подавалися фрукти, він абсолютно їв яблука, абсолютно не їв абрикосів; апельсини їв у Петербурзі, не їв у провінції, – бачте, у Петербурзі простий народ їсть їх, а в провінції не їсть”» [Набоков, 1989а, с. 513]. Таке осмішування від принципів їди героя плавно перетікає на весь твір Чернишевського і ширше – на тип і ґатунок такої літератури. Отже, семантика їжі у романі «Дар» через постійну співвіднесеність зі сферою літератури, актами читання та писання, віддзеркалює проблеми літературної творчості і творчої особистості, створення і сприйняття художнього тексту, постаючи набоковським маркером метатекстуальності, а категорія речі загалом – вагомим стилетворчим чинником, джерелом текстогенерування, містком до метафізики письменника.

### 3.2.1.3. Мотив уречевленої людини у романах «Доктор Серафікус» В. Домонтовича та «Захист Лужина» В. Набокова

Меня окружали привычные вещи,  
И все их значения были зловещи.

Николай Олейников.

*Перемена фамилии, 1934 г.*

Романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус» (написаний у 1928–1929 рр., виданий у 1947 р.) та В. Набокова «Захист Лужина» (1930) мають ідейно-естетичну та художньо-стильову спорідненість, обумовлену не лише спільним типом героя, схожістю проблематики чи жанрово-стильовими паралелями, але й надмірною «густиною» речовизму, нав'язливою увагою до речі, ретельністю речової деталізації, подібним механізмом маніфестації предметного світу та спільними художніми функціями речі. Разом із тим увага до речі в обох текстах поєднується з мотивом уречевленої людини, тобто людини-речі, людини-ляльки. Мотив механічної людини, ляльки-автомата, манекена утілюється в образах головних героїв обох творів – як шахіста Лужина, так і доктора Серафікуса. Але якщо у російському літературознавстві були принаймні спроби осягнути образ і мотив ляльки у творчості В. Набокова [про це див.: Полицук, 2000], то принципи речовизму та особливості конструювання образу уречевленої (механічної) людини у В. Домонтовича і досі лишаються поза увагою науковців. Ми ж переконані, що численні асоціації та аналогії головного героя з лялькою-пупсом, гомункулусом, людиною з колби, дерев'яним манекеном, маріонеткою, химерною конструкцією тощо свідчать про виразне оприявлення у тексті мотиву механічної людини, людини-ляльки. Водночас зауважимо, що

ідейно-художнє втілення цього мотиву у модернізмі кардинально відрізняється від подібного у романтизмі та в готичному романі, оскільки спрямоване не на втілення зовнішньо жахливого чи світового зла, а внутрішніх жахів особистості, і підпорядковане маніфестації психічних процесів, підсвідомого, хворобливих нав'язливих станів. Це виразно демонструють романи В. Домонтовича та В. Набокова, що й уможлиблює їх компаративне зіставлення в аспекті мотиву уречевленої людини.

У центрі творів обох митців постає зображення хворобливої психіки людини, що межує з геніальністю та божевільям. А саме зображення внутрішнього світу людини подається через її «стосунки» з речами та речовим середовищем, що так само репрезентативно, як і взаємини з людьми.

Мотив ляльки-автомата, неприродної, штучно сконструйованої людини найвиразніше репрезентує концепцію героя у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус»: «У нього було щось од гомункулюса, колби, лябораторії, од легенди про Фавста, од плянківських теорій, од химер, ілюзій, схем і формул» [Домонтович, 2000в, с. 178]. Серафікуса у тексті неодноразово названо лялькою-пупсом (Ірця), манекеном та «дерев'яною маріонеткою» (Тася). Так, образившись на негнучкість його мислення та нездатність підіграти їй, маленька Ірця із комашиного тата «розжалувала» Серафікуса у пупси: «Даремно дядя Корвин доводив Ірці, що дядя Комаха не лялька і не з пап'є-маше, а професор ІНО і викладає студентам НОП (наукова організація праці) та рефлексологію. Ірця не йняла йому віри. Те, що дядя Комаха – лялька-пупс, це було для Ірці реальніш, приступніш і зрозуміліш, як те, що він професор і викладає рефлексологію. До ляльки й Комахи Ірця

ставилась однаково, трохи зневажливо» [Домонтович, 2000в, с. 178–179].

Сусідка героя Тася, як і маленька Ірця, називає Комаху лялькою: «Незграбний маруда! Не людина, а дерево, манекен у капелюсі, дерев'яна маріонетка» [Домонтович, 2000в, с. 195]. Водночас дівчина відчуває жаль до Комахи, який живе «якось надто не по-людському», «ніби й не живе зовсім, ніби боїться жити, ніби боїться доторкнутися до життя» [Домонтович, 2000в, с. 196]. Так, розмовляючи з дівчиною під час її несподіваного вторгнення, він постійно тримає лівою рукою незастебнутий комір сорочки (цей захисний жест ще тричі підкреслюватиметься автором). Механічні рухи та «дерев'яна поза» героя – виразна асоціація з манекеном, дерев'яною лялькою: «Комаха сидів проти Тасі в напруженій, дерев'яній позі, тримаючи комір сорочки лівою рукою. Рука замліла...» [Домонтович, 2000в, с. 199].

Герой В. Набокова Лужин постає механічною лялькою чи дерев'яною шаховою фігурою як у сприйнятті оточуючих, так і у власних рефлексіях та мареннях. Голова сплячого Лужина видається нареченій механізмом, постаючи ніби відокремленою від тіла: «Голова, що лежала в неї на плечі, була велика, важка, – дорогоцінний апарат зі складним, таємничим механізмом» [Набоков, 1989в, с. 182]. Семантика живого (людського) та неживого (механічного) змінюється у даному контексті опозицією живе/мертве: на мить героїні він видається восковим манекеном, мертвим: «він тепер напівлежав на кушетці, незручно зігнувшись, і голова на подушці була, як воскова. На мить її охопив жах, чи не помер він раптово» [Набоков, 1989в, с. 182–183]. Опозиція «механічне (несправжнє) / живе (справжнє)», неодноразово окреслювана В. Набоковим, реалізується у зображенні одного з перших епізодів спілкування Лужина зі своєю майбутньою нареченою:

після кількох слів знайомства з нею герой «відчув заспокоєння і гордість, що ось, з ним говорить, займається ним, посміхається йому справжня, жива людина» [Набоков, 1989в, с. 161].

Опис фізичного самопочуття героя актуалізує опредмечену тілесність: «Йому стало зле вночі, в берлінському готелі, після поїздки на кладовище; серцебиття, і дивні думки, і *таке відчуття, ніби мозок задерев'янів і покритий лаком* [виділення моє – Н.Г.]» [Набоков, 1989в, с. 160]. Згодом хворий Лужин сам собі видається шаховою фігурою: «Ноги від п'ят до стегон були щільно налиті свинцем, як налито свинцем основу шахової фігури» [Набоков, 1989в, с. 191]. Загострення хвороби героя уособлює сон, де він оголений постає пішаком серед великих фігур. Автор неодноразово підкреслює «його дерев'яну веселість в перервах похмурості» [Набоков, 1989в, с. 236] і те, як він «механічно усміхається».

Безвільним неживим манекеном герой постає в епізоді примірки весільного костюма: «У зачатковому піджаку без одного рукава, стояв оновлюваний Лужин боком до трюмо, і лисий кравець то проводив крейдою по його плечах і спині, то встромляв в нього шпильки, з вражаючою спритністю виймаючи їх з рота, де, мабуть, вони природно росли» [Набоков, 1989в, с. 207]. І далі: «Мимохідь кравець різнув його крейдою по серцю, накреслюючи кишеньку, після чого безжально зірвав вже начебто готовий рукав і став швидко виймати шпильки з лужинського живота» [Набоков, 1989в, с. 208].

Мотив уречевлення людини в обох творах постає, у першу чергу, через опис механічних до автоматизму дій героїв. Механічне існування гросмейстра Лужина, усі дії якого ніби постають ходами чергової шахової партії, серією захистів: спершу його діями керують батьки, потім шаховий функціонер



Валентинов, а після весілля – дружина. Механічність та автоматизм дій героя композиційно увиразнюється через повтор і подвійність ситуацій, епізодів та речового ряду. Вперше образ механічного чоловічка, ляльки-маріонетки окреслюється в епізоді повернення сімейства Лужиних після літнього відпочинку до міста. Намагаючись відволікти малого Лужина під час від'їзду, батько пропонує йому «пустити маріонеток»: «Лужин пішов до скляного ящика, де п'ять лялечок з голими висячими ніжками чекали, щоб ожити і закрутитися, поштовху монети; але це очікування було сьогодні марним, бо автомат виявився зіпсованим» [Набоков, 1989в, с. 110]. Поглиблений символізм цього епізоду стає згодом зрозумілий читачеві: малому не вдається запустити маріонеток, оскільки у його природі – бути лялькою, а не ляльководом.

Мотив демонічного майстра-чарівника, що керує повністю підлеглими йому ляльками, реалізований Набоковим в образі Валентинова – демонічного вершителя долі Лужина, що дбав про нього як про шахіста, але занехаяв у ньому людину. Валентинов – майстер зі створення речі та керування нею, містичний маніпулятор речами і людьми. Так, уже живучи без опіки Валентинова, Лужин повсякчас відчуває його невидиме керування: «Взагалі ж таке каламутне було навколо нього життя, і так мало зусиль від нього вимагало, що йому здавалося іноді, що хтось, – таємничий, невидимий антрепренер, – продовжує його возити з турніру на турнір...» [Набоков, 1989в, с. 159]. У кінці твору Валентинов постає кінематографістом, з'являючись у чорно-білих шахових кольорах: на «дзеркально-чорному автомобілі» «ошатний, у пальті з котиковим коміром шаллю, у великому білому шовковому кашне» [Набоков, 1989в, с. 255]. Знову-таки маємо мотив демонічного режисера, що керує лялькою-актором, як шаховою фігурою: перехоплений

ним Лужин «сидів, як дбайливо притулена до чогось статуя, цілком заціпенілий...» [Набоков, 1989в, с. 255]. Валентинов повністю підкорив Лужина, магнетично впливаючи на нього і керуючи усіма його діями, що знову-таки виражається через речовий ряд (наприклад, «чіпкі крісла»), а мотив перетворення людини на ляльку-маріонетку пов'язується з мотивом небезпечної (зачарованої) речі: Лужин намагається піднятися з крісла і втекти, але «в'язке крісло не відпустило його» [Набоков, 1989в, с. 256].

Власне, самогубство героя Набокова екзистенційно прочитується у категоріях «людини – речі», «людини – маріонетки», «справжнього – несправжнього», «живого – неживого». Так, останній задум Валентинова – фільм із шаховим турніром: «Я хочу зняти ніби справжній турнір, щоб із моїм героєм грали справжні, живі шахісти» [Набоков, 1989в, с. 257]. Як бачимо, у репліці героя автором одночасно актуалізується опозиція «справжнє/несправжнє», «живе/мертве». Хвора психіка героя здатна сприймати лише пряме, буквальне значення слів свого співрозмовника, отже, щоб протистояти його натиску, вихід один: стати «несправжнім» шахістом, тобто мертвим.

Мотив механічної людини у романі В. Домонтовича виразно окреслюється через автоматизм дій головного героя («Як і більшість його сучасників, він не розумів свого часу. Він був певен, що кожний наступний день є тільки автоматичним відтворенням попереднього» [Домонтович, 2000в, с. 237]) та механічність наукової діяльності доктора Серафікуса, його безглузде накопичування приміток («Він писав, сортував виписки. В цьому було щось автоматичне» [Домонтович, 2000в, с. 237]). Існування героя наперед визначене, цілком передбачуване й автоматичне: лекції,

бібліотека, півгодинна прогулянка у сквері, складання приміток, холодна вечера. Герой Домонтовича уникає всього, що могло б порушити його механічний ритм життя: спілкування з людьми, зустрічей з жінками, відвідування громадських заходів, романтичних захоплень. Навіть зустріч з красунею Вер здатна лише частково змінити його розпорядок і порушити спокій, але не змінює його внутрішню сутність відірваного від життя робота-автомата від науки. Водночас В. Домонтович, на відміну від В. Набокова, витоки такого автоматизму та механічності існування вбачає не лише у психічних процесах окремої особистості, а й у психології часу та популярній тоді естетиці конструктивізму.

Висновок автора звучить своєрідним присудом механічній людині, що сама постає конструктивістською схемою та формулою диференційованості: «Диференційованість суспільних функцій, фахова відокремленість, спеціалізація праці, конваерна роздрібленість рухів, відокремленість автоматизованих жестів, розподіл роботи, доведений до останньої міри дрібности, ізольована пристосованість людини до одноманітних і безперервних рухів, – усе це перетворювало Серафікуса на ідеальну формулу цієї деталізованої диференційованості» [Домонтович, 2000в, с. 238].

Подвійність речових деталей та епізодів із лейтмотивом речі у романі Набокова підкреслює не лише важливість речового коду, а й увиразнює замкнуту циклічність та механічність існування героя. Так, в епізоді втечі від учителя на шляху до тітки, яка відкрила перед малим світ шахів, Лужин затаївся біля манекенів – воскових бюстів на вітрині перукарні: «Тільки, коли вчитель, як сліпий вітер, промчав повз, Лужин зауважив, що стоїть перед вітриною перукарні, і що завиті голови трьох воскових пані з рожевими ніздриями впритул дивляться на нього» [Набоков, 1989в, с. 130]. Акцентуючи

увагу на погляді воскових ляльок, автор ніби міняє місцями живе і неживе: героя, що застигає перед вітриною, та манекенів, що розглядають його. Повтор ситуації з точністю до найменших дрібниць окреслюється в епізоді втечі героя від дружини, де повторюється той самий речовий ряд: вітрина жіночої перукарні, восковий бюст – жіноча голова із застиглим поглядом та рожевими ніздрями. Така повторюваність речей та ситуацій увиразнює механічне існування Лужина, що перебуває у постійному пошуку маневру, обманного ходу для заплутування уявного суперника.

Невлаштованість речового світу героїв, безлад та недоладність речей у їхніх помешканнях представлено в обох творах очима інших персонажів. Так, речі у готельному номері Лужина подано очима нареченої: «оглянула номер, стіл, вкритий папірцями, зім'яту постіль, умивальник, де валялося іржаве лезо “жилет”, напіввідкриту шафу, звідки, як змія, виповзала зелена в червоних плямах краватка. І, серед цього холодного безладу, сиділа дивовижна людина, людина, що займалася примарним мистецтвом» [Набоков, 1989в, с. 169]. Згадаймо безлад у шафі Серафікуса («брудні рушники, кинені сорочки, зім'яті комірці, черевики, штани, все перемішане в одну неохайну купу й притрушене нафталіном» [Домонтович, 2000в, с. 200]) та враження Тасі від хаотичного нагромадження непотрібних речей у кімнаті професора: «Кімната Комахи справляла враження нежилої, а речі й меблі – сторонніх і випадкових, ніби випадкова людина оселилася в порожній засміченій кімнаті, номері третьосортного готелю. Речі з тандити, кімната тандитника» [Домонтович, 2000в, с. 198]. Так само «непотрібні, несподівані речі» Лужина гостро вражають наречену, яка збирає його пожитки у готелі після хвороби.

Стосунки з речами переживаються героєм В. Набокова набагато гостріше, ніж з людьми. Так, після переїзду Лужина з лікарні у зйомну кімнату він відчуває, що «у мороці, ледь полегшеному світлою рисою нещільно закритих дверей, вичікувально застигли предмети, ще не зовсім потеплілі, що не до кінця відновили знайомство після довгої річної перерви» [Набоков, 1989в, с. 209].

Герой роману «Доктор Серафікус» позбавлений глибинного зв'язку з речами, тож вони постають неодухотвореними, суто механічними матеріальними сутностями, що існують паралельно з героєм, анітрохи не шануються ним (згадаймо безлад і бруд серед його речей), але часом здатні втручатися у його життя і порушувати його спокій (речі, що вперто наскакували на Серафікуса під час його пішої прогулянки вулицею). Ворожість речей, що «вперто перешкоджали» героєві, подібна до стосунків з речами Лужина, який постійно вбачав загрозу від наявної комбінації речей. Загострене сприйняття речей героєм Набокова ілюструє також епізод з переховуванням шахів: «Лужин ходив по всіх трьох кімнатах, шукаючи місце, де б заховати кишенькові шахи. Усюди було небезпечно. У найнесподіваніші місця пхався вранці хобот хижого пилососа. Важко, важко заховати річ, – ревниві і непривітні інші речі, що міцно тримаються своїх місць, і не приймуть вони в жодну щілину безпритульного, що рятується від гонитви, предмета» [Набоков, 1989в, с. 240]. Слід також згадати епізод уявного поховання шахів з дитинства Лужина, коли після переможних партій з батьком, побоюючись забороненості речі, хлопчик зарив шахи у сад.

Мертвотність захоплення шахами у Набокова увиразнюється низкою деталей та означень інтер'єру дідового кабінету, у якому від сторонніх очей ховався малий шахіст:

«нежила кімната», «могильна сирість», «вікна, що виходили прямо на важку, темну хвою», «товсті томи вимерлого ілюстрованого журналу» [Набоков, 1989в, с. 132]. Подібна мертвотність існування Серафікуса – відірваність від реалій життя, інтерес до мертвих мов, актуалізований назвою дослідження героя, безплідне копіїювання приміток, кімната, що справляє враження нежилої, задушливе повітря. Згадаймо: «Кожен учений – труп. Оцей трупний сморід, затхле повітря, курява, безладдя в кімнаті вразили Тасю» [Домонтович, 2000в, с. 197].

Межі психічного напруження героя Набоков репрезентує через предмети інтер'єру. Так, просинаючись перед вирішальною партією з Тураті, Лужин не пізнає звичної обстановки та порожнього коридору – йому видається, що хтось невидимий пересунув меблі, і подолати цей незнайомий простір герой може лише з провідником. А після гри у героя виникає гостре відчуття небезпеки серед предметів інтер'єру шахової зали: «Ставало дедалі темніше в очах, і щодо кожного невиразного предмета в залі він стояв під шахом, – треба було рятуватися» [Набоков, 1989в, с. 188]. Опинившись у ресторанній залі, шахіст сам відчувається шаховою фігурою, що перебуває під постійною загрозою: «У кожному кутку назрівала атака, – і, штовхаючи столики, відро, звідки стирчав скляний пішак із золотим горлом, барабан, в який бив, зігнувшись, гривастий шаховий кінь...» [Набоков, 1989в, с. 190]. Через напружені стосунки з речами намагається уникати громадських місць і герой В. Домонтовича. Доктор Серафікус аргументує свою відмову йти до кав'ярні з Вер так: «Коли б я захтів випити кави, я міг би напитися вдома. Мені завжди аж надто неприємно бувати на людях. На стільці я сиджу, ніби на голках. Мені весь час здається, що всі

дивляться на мене. В каварні я боюсь поворухнутись, я не воруюсь, щоб не перекинути склянки або не розбити тарілки, 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. Хто-небудь із службовців, приховуючи посмішку, візьме мене під руку й проведе з залі до вихідних дверей, і, йдучи зі мною, питатиме мене, чи пам'ятаю я своє прізвище й свою адресу та чи уявляю собі, в який бік мені треба йти» [Домонтович, 2000в, с. 242].

Із напружених стосунків з речами як віддзеркалення психологічних та психічних зрушень органічно впливають проблеми героїв з орієнтацією у просторі, про що свідчать безплідні пошуки Лужиним дачного будиночка зі свого далекого дитинства, що завершуються тяжким психічним розладом, та невдала літня поїздка доктора Серафікуса, коли він заплутується у виборі міст (Могилів-Подільський чи Кам'янець-Подільський) через власну «безпредметність уявлень» про них і, безглуздо блукаючи «у реально-неіснуючому» місті у рипливому фаєтоні та не наважуючись спинити візника, страшенно страждає, заздрячи улаштованості світу людей, які не виходять за межі своїх домівок.

Стосунки героя Набокова з речами після хвороби найкраще окреслюють його «взаємини» з фарбами: по-перше, Лужину непідвладні кольори, а по-друге, він гостро сприймає ворожу предметність фарб: «Від вогкості акварелі неприємно жолобився папір, мокрі фарби зливалися; часом не можна було відчепитися від якоїсь надзвичайно живучої берлінської блакиті, – набереш її лише на самий кінчик пензлика, а вона вже розповзається по емалі, пожираючи підготовлений тон, і вода в скляночці отруйно-синя. Були щільні трубочки з

китайською тушшю і білилом, але незмінно губилися ковпачки, підсихала шийка, і при натисканні трубочка лопалася знизу, і звідти вилазив, звиваючись, товстий черв'ячок фарби» [Набоков, 1989в, с. 230–231]. Тотальність розладу Лужина у стосунках з речами уособлюють і недоладні малюнки героя, на яких речі постають «плямистими, хворобливими, жахливими».

Перед самогубством герой В. Набокова звільняється від усіх речей, що містилися у його кишнях, викладаючи на грамофонну шафку цілу «маленьку колекцію речей», обриваючи всі зв'язки зі світом, звільняючись від усього, що ніби в'язало його з реальністю. Натомість Серафікус у Домонтовича продовжує своє механічне існування серед «недоладних», чужих для нього речей, але онтологічно таке існування уподібнюється до небуття і синонімічно екзистенційному вибору героя Набокова.

Отже, для розглянутих романів В. Домонтовича та В. Набокова характерні спільні риси речовизму, схожі прийоми маніфестації речі, близька концепція героя, домінантний мотив уречевленої механічної людини. Як Лужин сприймає людей, предмети та навколишній світ складовими великої шахової комбінації, так і Серафікус, замикаючись у вузькому віртуальному світі своєї науки, не відокремлює теорії від реальності. Обидва герої відчувають панічний жах при необхідності спілкуватися з людьми, в обох – напружені «стосунки» з речами. Мотив механічної людини в обох романах виразно окреслюється через опредмечену тілесність та автоматизм дій головних героїв. Річ у творах обох авторів виявляє внутрішні зрушення персонажів та служить для зображення хворобливої психіки особистості, а в романі Домонтовича – ще й для репрезентації механічної людини в естетиці конструктивізму.



### 3.2.2. Феноменологія речі у романах

#### Є. Плужника «Недуга» та Г. Газданова «Вечір у Клер»

Романи українського митця доби Розстріляного Відродження Євгена Плужника «Недуга» (1928) та російського письменника-младоемігранта Гайто Газданова «Вечір у Клер» (1929, опублікований 1930), репрезентуючи світоглядну близькість до екзистенціалізму та психоаналізу, неодноразово відзначаювану дослідниками (про екзистенціалізм у Плужника писали Н. Гноєва, І. Куриленко, у Газданова – С. Кибальник, Т. Красавченко, С. Семенова), глибоко закорінені у феноменології, що яскраво демонструє їх філософія речі та дискурс речовизму. Власне, це й не заперечує загальноприйнятого твердження про близькість митців до екзистенціалізму, оскільки філософія екзистенціалізму виростає із феноменології Е. Гуссерля, фактично формуючись під її впливом, так само як і психоаналіз перегукується з окремими положеннями феноменології в аспекті властивостей свідомості у її спрямованості на речі.

Перш ніж розглянути специфіку феноменології речі у Є. Плужника та Г. Газданова, стисло окреслимо основні особливості потрактування категорії речі у філософії основоположника феноменології Едмунда Гуссерля (детальніше про це див. підрозділ 1.1.): 1) у феноменології річ постає феноменом, що включає у себе і сприйняття, і відчуття, й уявлення, й осмислення, тобто всю повноту переживання речі; 2) феномен трактується не лише як предмет чуттєвого досвіду, емпіричного споглядання, а, в першу чергу, як одиниця свідомості, цілісний і неподільний елемент роботи свідомості над «переживанням» речі; 3) гасло «Назад до самих речей» обстоює звернення до первинного досвіду пізнання

речей, не забрудненого теоретичними конструкціями чи суспільною думкою; 4) річ Гуссерля – це предмет в акті переживання його свідомістю людини, поза свідомістю речей не існує; 5) ідея інтенціональності свідомості, тобто спрямованість свідомості на предмет, – як характерна властивість самої свідомості, її здатність до переживання речі; 6) реактуалізація речі у свідомості – це здатність первинного враження (сприйняття) до відтворення через спогад як «відновлену присутність» речі; 7) поняття про феноменологічний час, який лише частково збігається з традиційним уявленням про минуле, теперішнє та майбутнє і визначається зв'язком переживань: «нині», «до», «після». Отже, річ у феноменології – це наше сприйняття речі, тож існує не річ сама по собі, а свідомість, що сприймає ту чи іншу річ, реалізуючи себе як свідомість – у взаємодії з речами реального світу.

Романи Плужника і Газданова ідейно суголосні феноменологічній доктрині Гуссерля, яка якнайкраще надається для аналізу філософського підґрунтя речового дискурсу обох творів, виявляючи їх спільні аспекти: 1) річ як феномен; 2) річ – лише як «річ в акті переживання» (відсутність у обох авторів речей, даних поза сприйняттям героїв); 3) інтенціональність свідомості, тобто її спрямованість на речі; 4) феноменологічний час і реактуалізація речі через спогад про акт сприйняття речі та відтворення його у «нині». В обох творах конфлікт розгортається навколо проблеми сприйняття та переживання речі, їх нетотожності і повністю перенесений всередину особистості: у Газданова – за допомогою потоку свідомості, у Плужника – через персоніфіковане двійництво.

### **3.2.2.1. Річ як об'єкт філософсько-естетичної рефлексії та текстогенерувальний чинник у Г. Газданова**

Категорія речі є домінантною у поетиці роману «Вечір у Клер» Газданова, визначаючи його конфлікт, проблематику, ідейно-естетичні особливості, специфіку текстотворення. Надзвичайно висока густина речовизму і почасти надмірна увага до забраження речей є своєрідним кодом до прочитання самого тексту, адже любовна лінія твору, події громадянської війни, буття в еміграції – все це виступає лише зовнішнім антуражем напруженого внутрішнього переживання речі, обрамленням внутрішнього, цілком перенесеного всередину особистості конфлікту нетотожності сприйняття і переживання речі. Філософські екскурси про природу сприйняття речей та особливості пам'яті про речі, численні описи речей, перевантажені великою кількістю подробиць, визначають естетичну якість тексту Газданова і, справляючи враження надмірності, розмивають сюжет твору, роблячи його по суті неважливим, а натомість висуваючи внутрішній сюжет – напружену роботу свідомості та підсвідомого над пізнанням сутності речей. Речові спогади та асоціації, запускаючи механізм потоку свідомості і суб'єктивуючи внутрішній світ особистості, виступають основним текстогенерувальним чинником роману, а специфічне сприйняття і переживання речі, що у феноменологічній свідомості героя не тотожні одне одному і не збігаються у часі, визначають філософський конфлікт твору Газданова.

Особливості сприйняття речей героєм-оповідачем постають основним об'єктом філософської та художньої рефлексії Газданова, виступаючи ключовим чинником репрезентації порухів і нюансів свідомості та підсвідомого особистості, джерелом формування картини світу та ставлення

до дійсності, причиною фрагментарності та розколотості індивідуального «Я». Так, невротичні напади героя-оповідача виявляються у неспроможності досягнути цілісності речей, при якій предмети втрачають точні фізичні обриси. При цьому втрачається і розуміння сутності подій, з ними (речами) пов'язаних: «Хвороба, що створювала мені неправдоподібне перебування між дійсним і уявним, полягала у невміння моєму відчувати відмінність зусиль моєї уяви від справжніх, безпосередніх почуттів, викликаних подіями, що сталися зі мною. Це було ніби відсутністю дару духовного досягнення. Усякий предмет був майже позбавлений у моїх очах точних фізичних обрисів; і через цю дивну ваду я ніколи не міг зробити навіть найгіршого малюнка; і пізніше, в гімназії, я при всьому зусиллі не уявляв собі складних ліній креслень, хоча розумів ясну мету їхніх сплетінь» [Газданов]. Внаслідок такого хворобливого сприйняття речей оповідач повсякчас відчуває себе «дивною істотою з непотрібними руками і ногами, з безліччю незручних і непотрібних речей, які я носив на собі» [Газданов].

Яскравий приклад феноменологічної редукції представлено в одному з роздумів героя-оповідача над природою свого сприйняття речей, зокрема, наявні всі її складові, як-от: сприйняття предмета чи явища та його осмислення розведені в часі; звільнення від емоційного нашарування безпосереднього впливу речі та вилущування її істинного значення; формування уявлення та існування речі у нижніх шарах свідомості; руйнування образу речі та відтворення її цілісності із уламків з глибини свідомості: «Крім того, моє внутрішнє життя я любив більше, ніж інші. Я помічав взагалі, що моя увага набагато частіше приверталася предметами, які не повинні були б мене зачіпати, і залишалося байдужою до того, що мене безпосередньо стосувалося. Перш

ніж я розумів сенс якоїсь події, проходило іноді багато часу, і лише втративши зовсім вплив на мою сприйнятливість, вона набувала того значення, яке повинна була б мати тоді, коли відбувалася. Вона переселялася спочатку в далеку і примарну сферу, куди лише зрідка спускалася моя уява і де я знаходив ніби геологічні нашарування моєї історії. Речі, що виникали переді мною, безмовно руйнувалися, і я знову все починав спочатку, і тільки зазнавши сильного потрясіння й опустившись на дно свідомості, я знаходив там ті уламки, в яких колись жив, руїни міст, які я залишив» [Газданов].

У романі відтворено інтенсивне переживання речі героєм-оповідачем, прагнення інстинктивно вхопити її сутність і водночас гостре відчуття неавтентичності світу речей через застиглість їх оманливої форми. Тож підхід Газданова до речі найяскравіше ілюструє дуальність речі в екзистенціалізмі: з одного боку, відтворено феноменологічну інтенціональність свідомості, тобто її реалізацію у спрямованості на речі, при якій оповідь вибудовується як пам'ять героя про речі; з іншого – маємо характерне для екзистенціалізму переживання абсурдності світу через скам'янілі форми видимого та неспроможність пізнати їх прихований зміст: «Дуже рідко, в найбільш напружені хвилини мого життя, я відчував якесь миттєве, майже фізичне переродження і тоді наближався до свого сліпого знання, до неможливого осягнення дивовижного. Але потім я приходив до тями: я сидів, блідий та знесилений, на тому ж місці, та як і раніше все, що оточувало мене, ховалося у свої кам'яні, нерухомі форми, і предмети знову набували того постійного і неправильного вигляду, до якого звик мій зір» [Газданов]. Показовим у даному контексті є вживання лексеми «предмети» замість частовживаної у Газданова «речі», що свідчить про семантичну наснаженість останньої порівняно зі зниженою семіотичністю «предмета».

Згадаймо, за якихось двадцять років після виходу роману Газданова буде сформульовано славетне хайдеггерівське «буття речі» та поняття про речевість, що не збігається з поняттям предметності, а за півстоліття буде висунута ключова теза М. Епштейна про річ як духовно осмислений предмет та предмет як не до кінця осмислену річ.

Пам'ять героя-оповідача про речі, а отже, і події, пов'язані з ними, постає ключовим сюжетогенерувальним чинником тексту Газданова. Так, зовнішня канва долі Ніколая Сосєдова невіддільна від речей, закарбованих у пам'яті героя: спогад про певну річ продукує оповідь про ті чи інші життєві перипетії. Речовий дискурс є домінантним не лише у репрезентації кохання оповідача до Клер, але й у його спогадах про навчання, мандри, участь у громадянській війні. Зокрема, речові асоціації одоричного та гастрономічного характеру (запах воску на паркеті і смак котлет із макаронами) визначають спогади героя про його перебування в кадетському корпусі. Географічні реалії у свідомості Сосєдова нерозривно пов'язані з гастрономічними, а харчовий код постає визначальним в оповіді героя про мандри: «У Кисловодську я пив нарзан, розведений сиропом...»; і далі: «Я любив червоні камені на горі, любив навіть “Замок підступності і кохання”, де був ресторан, а в ресторані прекрасні форелі» [Газданов].

Події громадянської війни, попри хронологічні прив'язки, позбавлені історичної об'єктивації і репрезентовані виразними харчовими асоціаціями: «навесні і влітку тисяча дев'ятсот двадцятого року я блукав по Севастополю, заходячи в кафе, і театри, і дивовижні “східні підвали”, де годували чебуреками і кисляком, де смагляві вірмени з олімпійським спокоєм дивилися на п'яні сльози офіцерів, що поглинали відчайдушні алкогольні суміші...» [Газданов]. Спогад про поразку і відступ білої армії сусідить у його свідомості зі згадкою про хліб з

варенням та гарячим молоком, яким його пригостили у сільській хаті неподалік Феодосії, а взяття Джанкоя червоними асоціюється у його пам'яті із гасовими ліхтарями на пероні та біфштексами із вокзального буфету.

Перед загрозою неминучої загибелі, перебуваючи в оточенні, герой Газданова мріє про милі для нього речі (тепле купе, електричну лампочку, книги, гарячий душ і чисті простирадла), рятуючись у такий спосіб від усвідомлення страшної дійсності.

У Газданова чітко вимальовані дрібні речові деталі при загальній схематизації зображення другорядних персонажів. Наприклад, ретельно виписаний малюнок – зображення худорлявого китаця – та особливості його художнього виконання на дерев'яному підносі у руках покоївки. Ретельність у представленні речових дрібниць Газданова немає нічого спільного з «об'єктивацією дійсності» у реалізмі, а є художньо-естетичним втіленням феноменології речі та феноменологічного часу (за Е. Гуссерлем), що типологічно споріднені з феноменом прустівської вибіркової пам'яті (згадаймо, дослідники творчості Газданова неодноразово наголошували на прустівському впливі у романі «Вечір у Клер»).

Опис чи/та оцінка речей виступає на передній план як засіб характеристики другорядних персонажів: репрезентація осіб у Газданова незмінно подається за допомогою називання чи деталізації належних їм речей. Наприклад, згадаймо унизані коштовностями руки матері Клер, що так неприємно вражають героя в епізоді знайомства, або шовкову рясу та лаковані черевики священика із гімназистських спогадів оповідача, а також вузькі чорні штанці зі штрипками під рясю, помічені героєм в епізоді з хабарем. В обох випадках – і з матір'ю Клер, і зі священиком – акцентуація героя на речах може

потрактуватися як вияв мікропсихотравми, завданої йому власниками цих речей. Так, мати Клер образила героя-оповідача, вразивши його юначу гідність при першому знайомстві тим, що звернулася до доньки французькою, яку він добре знав: «Я не знаю, чому ти завжди запрошуєш таких юнаків, як ось цей, у якого брудна, розстебнута сорочка і який навіть не вміє себе пристойно поводити» [Газданов]. Зовні позірنا неупередженість оповіді про цей прикрий для юнака випадок оманлива: акцент у спогадах героя зміщується у дусі психоаналізу – із травмуючого факту (власної сорочки) на надлишок коштовностей матері Клер, що так «неприємно вразив» його.

Звукова деталь речового характеру – дзвін металевієї пилки – постає найяскравішим спогадом дитинства героя-оповідача, виразно втілюючи феноменологію речі Газданова. Очуднене сприйняття дитячої свідомості та акцентуація речового наповнення світу малого: годування морквою іграшкового зайця, деталізація звукового нюансування виску пилки, маніпуляції з кріслом на шляху до підвіконня, вигляд робітників, що працювали пилкою, холодне відчинене вікно, закочені рукавички та скрижанілі рученята, – все це ніби виносить за межі оповіді увесь жах наближення трагічної незворотності, що загрожує життю малюка, зачарованого дивним металевим дзвоном, але таке «ніби винесення» лише посилює напруженість сприйняття тексту. Цей дзвін пилки із далекого дитинства, що ледь не став фатальним для героя, набуває лейтмотивного звучання у Газданова, втілюючи семантику церковного дзвону як сигналу тривоги, перестороги та поминального дзвону. Так, подзвін пилки з дитинства повсякчас вчувається вже дорослому героєві у музиці індонезійського архіпелагу. Відлуння поминального дзвону у музиці чужинців символізує у романі Газданова подзвін по



душі емігранта, що увиразнюється семантикою останнього епізоду твору: періодично лунає корабельний дзвін пароплава, що везе героя в еміграцію.

Отже, у романі Газданова засобами феноменологічної редукації відтворено інтенсивне переживання речі героєм-оповідачем, прагнення інстинктивно захопити її сутність і водночас гостре відчуття неавтентичності світу речей через застиглість їх оманливої форми.

### **3.2.2.2. «Переживання речі» як психологічний маркер персоніфікованого двійництва у Є. Плужника**

У романі Є. Плужника «Недуга» категорія речі виразно маркована: переважна більшість представлених речових образів – це ті, що постають визначальними у переживанні особистістю своєї екзистенції, як-от: мереживо, рип черевиків, бекеша, предмети інтер'єру та аксесуари – усі вони подані очима головного героя Івана Орловця і виступають пусковим механізмом посиленого рефлексування, інтенсивної роботи свідомості та підсвідомого. У тексті практично відсутні речі, не пропущені через внутрішній світ особистості.

Річ у Плужника постає не лише характерологічною повторюваною деталлю, що «об'єктивує» та індивідуалізує героїв і дійсність (як, наприклад, це відбувається у реалізмі), але, у першу чергу, вагомою психічно-емотивною категорією у реалізації двійництва твору: подані через сприйняття головного героя, речові подробиці викликають у нього широкий спектр психічних порухів, емоцій та вражень, активізацію підсвідомого чи, навпаки, повернення самоконтролю. Зокрема, такі промовисті речові деталі характерологічного типу, як широка обручка на пухкій руці Звірятина, незмінний запах дорогих цигарок, що супроводжує його, коштовний з

ініціалами портсигар, не тільки виразно окреслюють соціокультурний типаж колишнього непмана і «буржуазного спеца» – все це постійно викликає неконтрольовані напади злості і роздратування «червоного директора» Орловця. А оскільки персоніфіковане двійництво твору уособлює внутрішній розкол особистості головного героя, категорія речі постає тим самим індикатором роздвоєння, лакмусовим папірцем зіткнення протилежностей у межах одного «Я», про що свідчить загострена реакція Орловця на речі Звірятина і Сквирського, яка зовсім не вичерпується обігруванням «класових суперечностей», що виконують швидше роль іронічної «ідеологічної ширми». Згадаймо, увесь подієвий ряд твору постає як сукупність екзистенціальних ситуацій або як суцільна межова ситуація для Орловця: роздвоєння, текстуально представлене двома персонажами, що втілюють полярні частки «Я» героя, боріння у ньому протилежних прагнень, символічно названими заступниками Орловця – Звірятиним та Сквирським, з-поміж яких Звірятин уособлює демонічного двійника-спокусника, Тінь (за Юнгом), тілесне начало, тваринне в людині (звідси і промовисте прізвище), плекання тіла та жадобу тілесних насолод; Сквирський – чисту духовність, життя духу та пошук істини. Ставлення до речі і сприйняття речей визначає відмінність життєвих стратегій та філософії буття персонажів-двійників. Так, виразний гедонізм, прагнення розкоші і насолод Звірятина контрастує із аскетизмом, суворістю та речовим мінімалізмом у побуті Сквирського. Обидва втілюють крайнощі у ставленні до речі, які якнайкраще відображають конфлікт протилежностей внутрішнього світу головного героя: нагромадження речей і задоволення від них (звідси численні аксесуари та коштовності Звірятина) одного та самообмеження, схильність до безпредметних теорій і відсутність найнеобхідніших речей

(згадаймо інтер'єр Сквирського, у якому відсутні побутові предмети, а є лише книжкові шафи та канапа, завалена книгами) другого. І знову ж таки – конфлікт між двійниками у межах одного «Я» та переважування шальок терезів то на один, то на інший бік вирішується автором не лише на рівні численних диспутів і дискусій, але й на рівні речової символіки. Промовиста деталь: якщо на початку свого захоплення Завадською Орловець сідає у крісло Звірятина, то після від'їзду Сквирського – на його місце у кутку за пальмою.

Найвагоміше місце у Плужниковій феноменології речі посідає образ мережива, що запускає напружену роботу підсвідомого головного героя, спричиняє внутрішній розкол та роздвоєння особистості, генерує тяжку світоглядну кризу і створює межову ситуацію, підважуючи досі непорушні принципи та аксіоми. Чорні мереживні панчохи загалом традиційно уособлюють жіночу спокусливість та сексуальність. Лейтмотивний образ-символ мережива, нерозривно пов'язаний із героїнею – актрисою Іриною Завадською, постає як втілення спокуси, фатальної жіночності, збурення пристрасті та еротичної жаги. Мереживо фігурує у тексті як речовий доказ екзистенціального переживання Орловця, що руйнує його усталений спосіб життя, самоусвідомлення та ідейні переконання: давній спогад із юності про мереживо на оголених на гойдалці дівочих ногах, врізавшись у пам'ять і зринаючи у зрілому віці, несподівано штовхає «червоного директора» на безумні вчинки, змушуючи пристрасно захопитися буржуазною жінкою – жінкою з «ворожого табору».

У рефлексіях героя щодо мережива, що викликають активізацію підсвідомого і хворобливий стан роздвоєння Орловця, вбачаємо всі складові феноменологічного переживання речі: сприйняття речі, що віддалене у часі (випадок на гойдалці); реактуалізація його через повтор і

спогад (танець Завадської); посилене рефлексування, викликане «репродукцією присутності»; феноменологічний час, що змінює звичний часоплин особистості на низку переживань «до», «нині» та «після».

За Гуссерлем, сприйняття речі може бути однобічним чи одноракурсним, переживання ж речі постає у всій повноті. Ця теза повністю втілена у романі Плужника: сприйняття героєм речі (мережива) одномоментне й одноракурсне, натомість переживання актуалізує цілу гаму відчуттів, емоцій, очікувань, прагнень, посилено стимулюючи рефлексію та оновлене сприйняття інших речей (гостре переживання рипу власних черевиків, несподівані відчуття серед речей Завадської та Сквирського, рефлексування над інтер'єром Писаренка).

Вперше у тексті вигляд спокусливого мережива на жіночих стегнах постає в епізоді театрального виступу актриси Завадської у ролі Кармен: «легкою хмаринкою знялося круг ніг її чорне убрання, високо відкриваючи стрункі по-дівочому ноги, і срібним холодним лезом лягла на чорне тріко на стегнах вузенька смужка тонких мережив...» [Плужник, 1992, с. 36]. Але, за сюжетом, для Орловця це переживання речі «нині» репродукує спогад про вже пережите загострене сприйняття цієї ж речі в юності. Таким чином, первинне сприйняття мережива відбулося задовго до моменту оповіді і відповідає феноменологічному часу «до» (тобто до інтенсивного переживання речі «нині» – на момент оповіді), а гострота реакції героя обумовлена давнім спогадом про випадок на гойдалці, коли миттєва візія – вигляд білого мережива на оголених дівочих ногах – вражає і зневолює юного Орловця. Невідректований і загнаний у глибини підсвідомого акт сприйняття цього сповненого еротичних асоціацій аксесуару жіночого туалету через якийсь десятиліття викличе бурхливі переживання екзистенціального характеру і зумовить ревізію

усталених переконань героя, звідси – дискусія між персонажами, що символізують полярні частки розколотого «Я» Орловця, про сутність еросу та класовий підхід до кохання.

Отже, феноменологічну сутність речі у Плужника розкриває не лише «переживання» речі (у широкому розумінні – і відчуття, й осмислення), обстоюване Е. Гуссерлем, але й, у першу чергу, «ре-презентація» як один із виявів такого переживання. Ре-презентація (реактуалізація чи візуалізація, від нім. *Vergegenwärtigung*), за Е. Гуссерлем, – це «репродукція присутності» [Цит. за: Деррида, 1999, с. 76], тобто презентація первинного переживання – сприйняття, відтворення враження, «спогад у мислимо широкому сенсі» [Гуссерль, 1999, с. 111].

Такий спогад героя і зумовлює впізнання ним у відомій артистці давньої знайомої своєї юності. «Біле мереживо на стегнах» неодноразово фігуруватиме у спогадах героя і про давноминулу подію (випадок на гойдалці), і про недавній танець Завадської, щоразу порушуючи його спокій і вносячи сум'яття у його душу. Так, споглядання мережива на чорних панчохах у помешканні актриси – своєрідна провокація самої Завадської – викликає в Орловця бурхливий напад пристрасті і часткову втрату контролю над собою:

«– Так? – засміялася дзвінко і рвучким рухом відкрила лезо мережив над крайками чорних панчіх.

– Та не треба ж! – благально скрикнув Іван Семенович. – Не треба!

І, широко ступивши, упав перед нею. Гарячими й важкими руками обхопив їй коліна, тонує обличчям у шумі мережив...» [Плужник, 1992, с. 98].

Отже, «репродукція присутності» речі, нерозривно пов'язана з об'єктом спокуси, загострює переживання Орловця, активізуючи вплив підсвідомого. Характерна деталь: після

раптового знетямлення у кімнаті Завадської, викликаного спогляданням мережива, тверезість думки та самоконтроль повертається до героя з появою Сквирського, що уособлює Super-ego Орловця.

Крім мережива, посилене рефлексування та внутрішній розкол особистості репрезентують і речі самого Орловця – черевики та бекеша.

Звукова деталь речового характеру – рип черевиків, з якого починається і яким завершується самоусвідомлення героя у новій іпостасі, – актуалізована вже у першому епізоді в театрі і втілює гострий неспокій, психологічний дискомфорт, прагнення втечі від самого себе: Орловець ніби вперше «почув, як голосно, – здалось йому, що за ними й музики не чути, – риплять його черевики. Він зщулився...» [Плужник, 1992, с. 32]. А оскільки у міфології та фольклорі взуття символізує психологічний і буттєвий фундамент особистості, підвалини її світогляду – те, наскільки міцно у прямому і переносному сенсі людина стоїть на землі, то гостре переживання героєм проблеми зі взуттям символізує екзистенційні сумніви та підважування досі непорушних світоглядних основ Орловця: уявлень про кохання та ідеологічний кодекс комуніста. Згодом ця речова деталь – рип черевиків, ілюструючи поглиблення кризи головного героя, набуває у тексті лейтмотивного звучання, про що свідчить епізод на службі: «Треба неодмінно щось з ними зробити, – подумав він [Орловець – *Н.Г.*] про черевики. – Риплять...» [Плужник, 1992, с. 51]. Рип черевиків утретє постає в епізоді у лікаря-психіатра як втілення екзистенціального «переживання», що поєднує й афект, і мисленнєву діяльність, і початок самоусвідомлення, тобто уособлює повноту переживання героєм своєї екзистенції: «Скрип паркету нагадав Іванові Семеновичу, що він і досі нічого не зробив, щоб не рипіли його черевики; це вразило його

і занепокоїло. “Дивно, – подумав він, широко, мов журавель, ступаючи слідом за Куницею, – дивно, що раніш я ніколи не звертав уваги на такі дрібниці...” І зараз же пригадав, що почав помічати це з того вечора, коли вперше побачив Завадську...» [Плужник, 1992, с. 78]. Таким чином, маємо семіотичний ефект прирощення смислу, коли кожен наступний повтор семантично не відповідає собі попередньому, а демонструє нарощування смислових нашарувань, позначаючи початок екзистенційного переживання героя, його кульмінацію та розв’язку. Так, в останньому епізоді твору, коли Орловець, констатує кінець своєї «недуги», виходить із самого початку опери, фігурує той самий рип черевиків, але, на відміну від попередніх випадків, він не викликає у героя таких бурхливих емоцій, навпаки, він постає втіленням екзистенційної нудьги: «Я це бачив уже, – нудно промовив Іван Семенович і, вставши, попростував до дверей. // Черевики йому тихо рипіли» [Плужник, 1992, с. 184]. Показово, що це знаменне «Черевики йому тихо рипіли» постає останнім реченням твору, своєрідною відкритою кінцівкою, що спонукає читача спрогнозувати «подальший» розвиток подій – повернення героя до себе колишнього, необтяженого екзистенціальними переживаннями, тобто до неавтентичного буття.

Переживання та самоусвідомлення героя, крім фатальної згадки про мереживо, викликає його старий поношений одяг, що вочевидь лишився в Орловця ще з часів громадянської війни. Крім черевиків, це стара облізла шапка і бекеша, у яких Орловець незмінно постає і на службі, і в театрі, і на прогулянках. Бекеша (назва походить від імені Каспара Бекеша, командувача угорської піхоти, товариша і соратника Стефана Баторія) – зимова форма одягу офіцерського складу російської імператорської армії; у роки громадянської війни верхній зимовий одяг командного складу бронепоездів Червоної Армії

[Бекеша]. Так, уперше в романі цей одяг постає в епізоді ранкової прогулянки героя після безсонної ночі: «Іван Семенович розстібнув бекешу й скинув шапку, на повні груди вдихаючи ранкову свіжину» [Плужник, 1992, с. 36]. За удаваною «об’єктивністю» та нейтральністю зображення приховується підсвідоме прагнення героя позбутися старої «шкаралущі», адже його новим переживанням та роздумам цей «футляр» вже не відповідає. Це виразно підкреслюється у сцені роздягання Орловця у передпокої Завадської, коли герой, ніби вперше оцінюючи свій вигляд, починає соромитися власного вбрання: «— Так, я до товаришки Завадської, – розсердився Іван Семенович, неприємно вражений, побачивши себе у великому свічаді. Давно треба було б купити нове пальто; вже ніхто не носить таких бекеш, критих солдатським сукном. Та й взагалі треба доглядати себе... Бач, як позаростали щоки...

– Ви, може, скинули б пальто? – сміхом забринів покоївчин голос, і вона допомогла Іванові Семеновичу повісити його бекешу поруч кількох на доброму хутрі пальт» [Плужник, 1992, с. 53].

Семіотично маркованим образ бекеші постає також в епізоді біля дверей Скирського, виявляючи досі не артикульовану семантику фізичного тепла, затишку, влаштованості, так званого «кубелечка», ставлення до якого в Орловця двоїсте й ілюструє внутрішній розкол особистості (з одного боку, героя дратує така влаштованість сімейного «кубелечка», але з іншого – він не хоче втрачати її): Мюфке «обтер волохаті ручки об поли заялозенного піджачиська свого й кинувся стягати з Івана Семеновича бекешу. Низький, тяг він її вниз, волочачи по підлозі, вражений несподіваною вагою її.

– Добра бекеша, – приказував він, – тепла бекеша! Зразу видно, любить товариш Орловець тепло... А раз любить тепло – затишок, значить, любить... Кубелечко... Але ж і інше



любить товариш Орловец – теорії всякі... Любить про життя наше задуматись... От і приходять він до інженера Сквирського!» [Плужник, 1992, с. 127]. Тепло і влаштованість, уособлювані бекешою, виразно протиставляються тут теоріям Сквирського, а той факт, що оду бекеші виголошує Мюфке – мавпоподібна, низького зросту істота з «волохатими ручками» та звичкою обтирати їх «об поли заялозенного піджачиська», свідчить про «звірині» конотації у семантиці тепла і затишку верхнього одягу Орловця, антагонічні теоріям чистого духу Сквирського.

Отже, речі у романі Плужника виступають пусковим механізмом посиленого рефлексування героя, інтенсивної роботи свідомості та підсвідомого, маркером психологічного двійництва.

### **3.2.2.3. Речовий код образотворення Є. Плужника та Г. Газданова**

У романах Є. Плужника та Г. Газданова виразно постає спільний речовий код у репрезентації фатальної жіночості. Попри те, що в обох творах представлено різні жіночі типажі: у Газданова – образ легковажної дівчини-жінки французенки Клер, у Плужника – образ вишуканої богемної красуні-актриси Ірини Завадської, – жіноча спокусливість, тілесність і сексуальність незмінно актуалізуються через одяг, аксесуари, особисті речі та предметне наповнення інтер'єру.

Дискурс речовизму надзвичайно важливий у репрезентації образу головної героїні роману Є. Плужника актриси Ірини Едуардівни Завадської, яка вперше у творі постає на сцені у сценічному вбранні Кармен – у чорній сукні та великій квітчастій хустці. Вбрання та сценічний образ славетної спокусниці постають ніби кодом дешифрації типу та

літературної долі цієї героїні – вишуканої та доглянутої буржуазної жінки, належної до артистичної богеми. Вагому роль у цьому аспекті відіграє речовий образ мережива на панчохах, детально проаналізований нами в аспекті феноменологічного переживання речі.

Зауважимо, що для вже згаданого нами епізоду провокування героя мереживом характерний речовий код фатальної жіночості символізму: Завадська постає перед своїм шанувальником овіяна «тонкими пахощами морозу й солодких парфумів» [Плужник, 1992, с. 95], що майже магічно впливають на Орловця, знесилюючи його і позбавляючи власної волі. Маємо ледь не дослівну цитату («дыша духами и туманами») з блоківської «Незнайомки». Серед інших: «запашне хутро рукава», «шелест шовку». Доповнює речовий ряд фатальної спокусниці звук, що знетямлює героя, – лускіт ґнопок із розстібнутого вбрання. Загалом Завадська двічі перевдягалася, змінюючи вбрання у присутності Орловця: першого разу – у театрі за ширмою гримерки, вдруге – у сусідній кімнаті власного помешкання, але обидва рази незмінно зневолюючи й огортаючи млостью героя.

Тілесність Клер у романі Газданова також має виразно речовий код, що незмінно актуалізує еротичний підтекст. Так, герой постійно згадує її ноги у чорних панчохах (чорні панчохи – традиційне уособлення спокуси), її білу напівпрозору кофтинку, крізь яку проглядають темні ареоли грудей. Як і у Плужника, еротично-тілесна складова речовизму виразно домінує в образі героїні.

Еротичний підтекст страждань героя у душі Л. Захер-Мазоха та Клер – цієї новітньої «Венери у хутрі» – спливає за речовими асоціаціями кількох розкиданих у тексті епізодів: випадкової зустрічі перед розлукою («оточена лисячим коміром своєї шубки, як жовтою хмарою, широко відкривши очі,

дивлячись крізь сніг, що повільно падав, – за мною ішла Клер» [Газданов]); візії-маренні героя на борту парохода, що відпливає з Феодосії закордон («Клер, – сказав я про себя й одразу побачив її в хутрянній хмарі її шуби» [Газданов]). Отже, зображення любовних страждань героя, що поєднується із вказівкою на хутро шуби Клер, постає виразною алюзією на твір Л. Захер-Мазоха «Венера у хутрі», актуалізуючи речовий код фатальної жіночості.

Таким чином, у романах Плужника і Газданова речовизм фатальної жіночості, репрезентуючи еротичну тілесність обох героїнь, постає джерелом феноменологічного переживання речі.

Семіотично значущою категорією обох авторів постає інтер'єр. Найважливіші речові образи роману Газданова, що визначають не лише тематику і проблематику, але й естетику та стилістику твору, – це два інтер'єри: перший – це інтер'єр готельної кімнати Клер у Петербурзі, що неодноразово постає у тексті як спогад із юності героя-оповідача, centruючи собою увесь хронотоп твору та виступаючи символічним кодом до прочитання долі Ніколая Сосєдова з його драматичною акцентуацією на захопленні легковажною француженкою; другий – це інтер'єр паризького помешкання Клер, у якому герой-вигнанець опиняється через десять років очікування Клер і врешті здобуває її прихильність. Власне, ці два інтер'єри постають ключовими пунктами фабульної канви твору, а зворотньо-обернений розвиток сюжету постає як дорога від Клер і до Клер. Іншими словами, рух героя від вихідного пункту (кімнати Клер у пітерському готелі) до пункту призначення (паризького помешкання Клер) обертається на зворотній – пошуки недосяжної Клер, з мрією про яку герой-оповідач існував усе своє свідоме життя. Детально розглянемо семантику речового наповнення цих двох інтер'єрів.

Сприйняття героєм готельного інтер'єру Клер та його болісне захоплення нею нерозривно поєднані в одне смислове ціле, тож постійна реактуалізація речового наповнення цього інтер'єру в оповіді героя незмінно «вмикає» любовний дискурс твору. Такий вектор смислового поля інтер'єру в цілому у Газданова задає і семантика інтер'єру на початку роману, а саме: зміна колоративів у сприйнятті героєм паризького помешкання Клер після близькості з нею є смисловим кодом тексту Газданова, що акцентує семіотичну значущість речового наповнення та колористики інтер'єру у розвитку любовної теми твору.

Інтер'єр готельної кімнати Клер у Петербурзі із юності героя-оповідача неодноразово любовно згадується ним за різних життєвих обставин, а ставлення до господині речей переноситься ним і на самі речі, і навпаки: іронія щодо окремих речей виявляє критичне сприйняття ним деяких рис вдачі самої Клер, її поверхового ставлення до життя і кохання, що, однак, не зменшує драматизму ситуації та глибини страждань героя-оповідача: «Я любив її кімнату з білими меблями, великим письмовим столом, вкритим зеленим промокальним папером, – Клер ніколи нічого не писала, – і шкіряним кріслом, прикрашеним левиними головами на ручках. На підлозі лежав великий синій килим, який зображав незмірно видовжену конячину з худорлявим вершником, схожим на пожовклого Дон-Кіхота; низький диван з подушками був дуже м'який і похилий – нахил його був до стіни. Я любив навіть акварельну Леду з лебедем, що висіла на стіні, хоча лебідь був темного кольору. – Напевно, гібрид звичайного лебедя з австралійським, – сказав я Клер; а Леда була непросто непропорційна» [Газданов]. Велич класичного інтер'єру (білі меблі, великий письмовий стіл, шкіряне крісло з левовими головами) знімається вказівкою на те, що «Клер ніколи нічого

не писала». Кітчевість античного любовного сюжету акварелі увиразнюється непропорційністю Леди та темним кольором лебедя; синій колір килима утілює концепт блакиті романтизму, мрію про недосяжну «блакитну панну», водночас перенесення синього кольору романтиків із небесних сфер додолу (килим розташовано на підлозі, під ногами) символізує нівеляцію образу Клер як «блакитної панни» (легковажна Клер аж ніяк не відповідає образу недосяжної цнотливиці, так, вже будучи заміжною, вона пропонує себе Сосєдову, чим викликає у того ступор), а «незмірно видовжена конячина» та «пожовклий Дон-Кіхот» актуалізує сприйняття героєм власних почуттів як невинного донкіхотства. Водночас образ синього скла (варіант небесних сфер романтиків), крізь яке для героя постають речі інтер'єру Клер, символізує незмінність високого еросу, одухотвореного ставлення Сосєдова до Клер, її недоторканість для нього і в його уяві, яку не здатні змінити ні її заміжжя, ні досить вільна поведінка, ні десять років розлуки, ні кривавий хаос громадянської війни, але нещадно руйнує переживання фізичної близькості з Клер. Знову-таки характерна деталь: оманливі неавтентичні речі незмінно називаються героєм-оповідачем «предметами», натомість «справжні» речі: письмовий стіл із кімнати Клер, її шкіряні крісла, килим із видовженою конячиною, акварель із сірим лебедем та непропорційною Ледою – все це любовно і до найдрібніших деталей представлено у тексті як вияв автентичності буття, забарвленого присутністю Клер. В іншому епізоді оповідач і себе відносить до речей, що оточують Клер, тож ще виразніше окреслюється градація за семіотичною шкалою значущості: оманливі «предмети», позбавлені будь-якого сенсу для оповідача та будь-якої дотичності до Клер; речі Клер, до яких герой зараховує і себе; сама Клер – своєрідна вісь світу для оповідача, що центрує собою увесь простір, надаючи

сенсу речам та екзистенції самого героя: «...це – все: і няня, і півень, і лебідь, і Дон-Кіхот, і я, і синя річка, яка тече в кімнаті, це все – речі, що оточують Клер. Вона лежить на дивані, з блідим обличчям, зі зціпленими зубами, її пипки виступають під білою кофтиною, ноги в чорних панчохах пливуть повітрям, як по воді, і тонкі жилки під колінами набухають від крові, що набігає в них. Під нею коричневий оксамит, над нею ліпна стеля, навколо ми з лебедем, Дон Кіхотом і Ледою нудимося в тих формах, які нам судилися назавжди» [Газданов].

Зміна сприйняття героєм колоративних нюансів речей паризького помешкання героїні постає наслідком переживання близькості з Клер: фантазмагоричне висвітлення темно-синього кольору шпалер у кімнаті Клер, що завжди втілював для героя осягнення похмурої таємниці, зусилля чийогось духу і раптову смерть (концептне поле темно-синього кольору містиків), набуває «несподіваного, матово-сумного відтінку». Таким чином, маємо семантичний перехід від темно-синього кольору містиків та блакитного кольору романтиків до синього в експресіонізмі: синій колір смерті, про що свідчать «світло-сині примари з обрубаними кистями», уособлює символічну смерть Клер у колишній іпостасі недосяжної коханої, а звідси – сум і спустошеність героя, для якого Клер тривалий час була ідеальною коханою, недосяжною блакитною панною романтиків.

У цьому епізоді маємо нарощування галюцинаційної образності сюрреалістичного перебування героя-оповідача між сном і дійсністю, причому виразно актуалізовано традиційно сюрреалістичну символіку: хвилясті лінії, мотив риби та образ «невідомого моря» (хвилясті вигини лілового бордюру на шпалерах як шлях риби у невідомому морі), де риба традиційно уособлює колективне несвідоме (за К.Г. Юнгом), семантика

якого підсилюється образністю «невідомого моря» (несвідоме, пренатальні навколоплідні води, космічний Праокеан, з якого все народжується і в який все повертається).

Небесна блакить романтиків, уособлювана світло-синьою повітряною течією спогадів (згадаймо характерні для спогадів героя образи синього скла, крізь яке постає помешкання Клер, синьої ріки у кімнаті дівчини та синього килима на підлозі), стає недосяжною для Сосєдова. Таким чином, здобута Клер символізує драматичну руйнацію мрії героя-оповідача про недосяжне – «блакитну панну», ідеальну кохану, і звідси – трансформація синього кольору романтиків як втрата цієї недосяжності, високого ідеалу, жаль від неможливості мрії про недосяжне, про що прямо йдеться у тексті. А труднощі сприйняття й осягнення речей героєм-оповідачем як «нескінченої послідовності думок, вражень і відчуттів» мають усі ознаки процесу феноменологічної редукції, а також складнощів, із нею пов'язаних, з якими незмінно стикається людська свідомість, у філософії Гуссерля.

Інтер'єр у романі Плужника також постає семіотично значущою категорією. Семантика речового наповнення інтер'єру актуалізована і в розвитку любовної теми твору (інтер'єр Завадської), і в реалізації двійництва (інтер'єр Сквирського), і в авторській іронії щодо ключових ідеологем суспільства (інтер'єр Писаренка).

Помешкання Завадської поєднує в собі риси декадансового богемно-артистичного і водночас буржуазного інтер'єру, що визначається не лише постійною присутністю відповідної публіки – театральної богеми, але й деталями речового ряду: напівзгаслий камін, тінь широколистої пальми, «велике свічадо», м'які крісла, темні, «ніжні, мов оксамит», шпалери, складний візерунок килима – всі ці складові інтер'єру подано очима Орловця, який гостро відчуває свою чужість і

непотрібність «у цій затишній багатій кімнаті», приналежність до іншої культури. Характерна деталь: якщо у літературі кінця XIX ст. та першого десятиріччя XX ст. богемно-артистичний та буржуазний інтер'єри виразно протиставляються, становлячи непримириму ідейно-естетичну опозицію, то у 20–30 рр. XX ст. ці два інтер'єри утворюють дихотомію, протиставляючись новому пролетарському побуту.

У помешканні Сквирського Орловець відчувається «мов у труні», що підсилюється рядом виразних речових деталей: по-перше, вказівкою на матеріал: помешкання розташовано у двоповерховому дерев'яному флігелі; по-друге, характерним запахом: «Пахло там міцними зимовими яблуками і воском» [Плужник, 1992, с. 59]. Запах воску незмінно актуалізує семантику поминальної свічки, а запах яблук – мотиви пізнання та спокуси, а також боріння і випробування духу. Про інтенсивне життя духу і самообмеження тіла свідчить речове наповнення помешкання Сквирського. Так, виразно впадає в око відсутність у кімнаті предметів побуту, гігієни, одягу та їстівного, виняток становить горілка, що незмінно супроводжує героя на шляху пізнання і фігурує у дискусії з Орловцем про «мистецтво жити» та сутність кохання, одночасно актуалізуючи семантику і гіркоти пізнання, і сп'яніння. Натомість все необхідне для життя людини Сквирському заступають книги, які у нього скрізь. Сама книга – як річ із високим семіотичним статусом – традиційно позбавлена негативних конотацій. Але саме надмірність речового ряду – кількість книг та їх розташування (той факт, що вони «не вміщались», а деякі «валялись») – указує на певну односторонність переконань Сквирського (переоцінка ролі розуму), надмірність його ідеалізму та фанатизм у пошуку доказів любові Завадської. Тим-то «здалося Іванові Семеновичу, що не стає йому повітря дихати – гнітили високі на книжки шафи, щільно



одна при одній попід стінами поставлені. Самих стін не було й видно – височіли ці шафи від підлоги до стелі, тільки широке венецьке вікно та одинокі двері не закриваючи. // «Мов у труні», – подумав чомусь Іван Семенович, беззвучно ступаючи по м'якому, під кольор шафам, килиму» [Плужник, 1992, с. 60].

Помешкання Писаренка також подано очима Орловця, який «обкинув оком кімнату й чомусь подумав, що навряд спадуть якісь змістовні, гарні думки у цій обстановці» [Плужник, 1992, с. 82]. Малі розміри приміщення, сліпе вікно, темрява та задуха, незручні, старі чи зіпсовані меблі, неприбрана постіль, бруд, пил і безлад у речах, розкидані книжки поруч із брудною білизною – все це промовисто характеризує не лише побут героя, але й спосіб мислення, його світоглядну обмеженість, «темноту» і тупиковість (звідси – сліпе вікно та нестача світла і повітря), прагнення поєднати високі теорії (книжки) та хатньо-інтимне життя (розкидана білизна). Авторська іронія полягає у тому, що господар саме цього інтер'єру займається «будуванням» нового комуністичного побуту, виступаючи з доповідями та статтями на цю тему. Висновок Орловця однозначний: «То як же може людина, в побуті своїм скупа, бідна, неохайна, творити для інших побут світлий, кращий, новий? Адже творитиме вона його по образу своєму й подобію?..» [Плужник, 1992, с. 82]. Таким чином, високий семіотичний статус інтер'єру в романі Плужника зумовлений репрезентацією цілої низки вагомих соціокультурних смислів: по-перше, дихотомії артистично-буржуазного побуту і буття у протиставленні з новим пролетарським побутом, по-друге, обмеженості умоглядно-раціонального підходу до «мистецтва жити», а також неминучих викривлень, спричинених прагненням підпорядкувати ідеології «спідній бік» буття особистості.

Отже, категорія речі є визначальною для романів Є. Плужника і Г. Газданова. Внутрішній, тобто повністю перенесений всередину особистості, конфлікт обох творів базується на нетотожності сприйняття і переживання речі: ці акти в обох митців розведені і віддалені у часі, а переживання речі «раніше» (у момент сприйняття) і «нині» (через значні проміжки часу) різняться і глибиною, і мірою інтенсивності. Так, речі в готельній кімнаті Клер у спогадах героя Газданова набувають зорової і смислової об'ємності, обростають додатковими асоціаціями, конотативними значеннями, інтертекстуальними нашаруваннями тощо. У Плужника конфлікт також цілком перенесений всередину особистості і представлений у тексті позиціями різних персонажів, що персоніфікують полярні частки роздвоєного «Я» героя. Поштовхом цього конфлікту у Плужника, як і в Газданова, виступає феноменологічне переживання речі, тобто віддалене у часі сприйняття (випадок із мереживом у минулому) і гостре переживання нині, реактуалізоване через спомин та повтор (мереживо на сцені та у кімнаті акторки), але підґрунтям такого роздвоєння особистості в українського прозаїка є конфлікт між особистим та суспільно-ідеологічним, психоаналітичне розщеплення між потягом статі та механізмом ідейного та ідеологічного контролю. У романах обох митців речовизм фатальної жіночості постає джерелом феноменологічного переживання. А високий семіотичний статус інтер'єру в обох творах зумовлений різною функціональністю: у Газданова – важливою роллю речового наповнення помешкання у художній репрезентації процесу феноменологічної редукції, у Плужника – в представленні низки вагомих соціокультурних смислів при зображенні персоніфікованого двійництва. Але в романах обох митців категорія речі розкриває стратегію текстотворення, структуруючи художній світ, генеруючи

ідейно-естетичні смисли та відображаючи нюансування психічного та психологічного розвитку особистості.

### 3.3. Категорія речі у формалізмі

На авангардну поетику речі безпосередньо вплинули теоретичні розробки російської «формальної школи» (В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова), що, будучи генетично закорінені у футуризмі, і сформували уявлення про специфічну речевість експериментального роману, підкреслену «зробленість» тексту та текст як річ. Ці та інші модуси існування речі ми розглянемо на прикладі романів російського прозаїка, відомого теоретика літератури, зачинателя формалізму й організатора ОПОЯЗу («Общества по изучению поэтического языка», 1916–1925 рр.) Віктора Шкловського «ZOO, або Листи не про кохання» («ZOO, или Письма не о любви», 1923) та українського митця-літературознавця Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1930), який прищепив принципи формальної школи на ґрунт вітчизняної літератури і створив у межах одного тексту формалістичний роман та одночасно блискучу пародію на нього.

Нас, насамперед, цікавить річ як об'єкт теоретизування та літературознавчої і художньої рефлексії, оскільки автори обох романів – не лише митці, але й теоретики, що особливо свідомо ставляться до письма та процесу написання, вплітаючи у художній текст елементи теорії, міркування про метод та прийоми, нанизуючи речові образи з вагомим інтертекстуальним потенціалом, що вказують не лише на впізнавані тексти, а й на принципи репрезентації і конструювання речі як такої.

Насамперед стисло окреслимо ключові аспекти та ракурси потрактування поняття «річ» у теоретичному дискурсі формалізму В. Шкловського і М. Йогансена (3.3.1.), після чого проаналізуємо концепт речі та принципи уречевлення тексту у художній практиці обох формалістів (3.3.2.).

### **3.3.1. Поняття речі та уявлення про текст як річ у теоретичному дискурсі формалізму**

Нині старе мистецтво вже померло, а нове ще не народилося; і речі померли, – ми втратили відчуття світу; ми подібні до скрипаля, який перестав відчувати смичок і струни, ми перестали бути художниками у повсякденному житті, ми не любимо наших будинків та нашого вбрання і легко розлучаємося з життям, яке не відчуваємо; Тільки створення нових форм мистецтва може повернути людині переживання світу, воскресити речі і вбити песимізм.

Віктор Шкловський.

*Воскресіння слова*

У статті Віктора Шкловського «Мистецтво як прийом» (1917) вперше сформульовано основоположні для російського формалізму поняття очуднення (рос. остранение) та автоматизації, сутність яких нерозривно пов'язана із потрактуванням категорії речі у мистецтві і зокрема у літературі. Полемізуючи з основним положенням теорії О. Потебні про мистецтво як особливий спосіб мислення образами, В. Шкловський висуває натомість ідею мистецтва як низки прийомів. Із цього безпосередньо випливає уявлення про текст як річ, сконструйовану за допомогою певних художніх прийомів: «річ може бути: 1) створена, як прозова і сприйнята,

як поетична, 2) створена, як поетична і сприйнята, як прозова. Це вказує, що художність, належність до поезії даної речі, є результатом способу нашого сприйняття; речами художніми ж, у вузькому значенні, ми будемо називати речі, які були створені особливими прийомами, мета яких полягала в тому, щоб ці речі по можливості напевно сприймалися, як художні» [Шкловский, 1925]. Теоретичні розробки Шкловського глибоко закорінені у футуризмі. Так, науковець робить суттєве уточнення до потрактування речі, яке, у свою чергу, постає наріжним каменем футуристичних практик та маніфестів: «речами можуть бути і слова, і навіть звуки самого твору» [Шкловский, 1925], а поетичні прийоми та фігури виступають «способами збільшення відчуття речі» [Шкловский, 1925]. Власне, мистецтво, тобто художність як така, і постає «збільшенням відчуття речі», що, на думку В. Шкловського, протистоїть неусвідомленій автоматичності побутового сприйняття речей, адже, стаючи звичними, речі сприймаються автоматично, буденно повторюючись безліч разів. «Речі, сприйняті кілька разів, починають сприйматися впізнаванням: річ перебуває перед нами, ми знаємо про це, але її не бачимо. Тому ми не можемо нічого сказати про неї» [Шкловский, 1925]. Такому «процесу обавтоматизації», за В. Шкловським, підпорядковано закони побутового (нехудожнього) мовлення з його «напіввимовленим словом», що містить лише вказівку на речі – натяк, за яким річ автоматично зринає і одразу ж відходить, не зачіпаючи глибин свідомості мовця: «При такому алгебраїчному методі мислення, речі беруться кількістю і простором, вони не бачаться нами, а впізнаються за першими рисами. Річ проходить повз нас ніби запакованою, ми знаємо, що вона є, за місцем, яке вона займає, але бачимо тільки її поверхню. Під впливом такого сприйняття річ сохне, спершу як сприйняття, а потім це позначається і на її зробленні; саме

таким сприйняттям прозового слова пояснюється його недослуханість (див. ст. Л.П. Якубинського), а звідси недомовленість (звідси всі обмовки). При процесі алгебраїзації, обавтоматизації речі виходить найбільша економія сприймальних сил: речі або даються однією тільки рисою своєю, наприклад, номером, або виконуються ніби за формулою, навіть не з'являючись у свідомості» [Шкловский, 1925]. Тож призначення мистецтва, за В. Шкловським, повернути відчуття речі, «зробити камінь камінним», тобто вивільнити й оприявити її сутність, репрезентувати річ як ніби побачену вперше. «Мета мистецтва – дати відчуття речі як бачення, а не як впізнавання; прийомом мистецтва є прийом “очуднення” речей і прийом утрудненої форми, що збільшує труднощі і довготу сприйняття, оскільки процес сприйняття у мистецтві самодостатній і має бути продовжений; мистецтво – це спосіб пережити роблення речі, а зроблене у мистецтві неважливо» [Шкловский, 1925]. Отже, якість художності визначається здатністю зруйнувати автоматичність речі, вивести її із автоматизму сприйняття і дати реципієнту пережити «роблення речі», що досягається за допомогою прийому очуднення.

Очуднення – це «спосіб бачити речі виведеними із їхнього контексту» [Шкловский, 1925], тобто репрезентувати річ, узятую саму по собі, вивільнену від традиційних зв'язків, очищену від звичних побутових нашарувань. Аналізуючи приклади очуднення у прозі Льва Толстого, В. Шкловський так визначає сутність цього прийому: «Прийом очуднення у Л. Толстого полягає у тому, що він не називає річ її іменем, а описує її, як уперше бачену, а випадок – як такий, що вперше відбувся, причому він вживає в описі речі не ті назви її частин, які прийняті, а називає їх так, як називаються відповідні частини в інших речах» [Шкловский, 1925]. Отже, річ у такому разі

постає дивною, загадковою, «ніби вперше побаченою», сприйняття якої вимагає мисленнєвого і чуттєвого зусилля, уподібнюючись до розгадування загадки, заплутаного ребусу, оскільки – «очуднення <...> – основа і єдиний сенс усіх загадок. Кожна загадка являє собою розповідь про предмет словами, що його визначають і змальовують, але, зазвичай, при розповіданні про нього не застосовуються...» [Шкловський, 1925].

Полемізуючи з О. Потебнею щодо сутності і призначення образу, В. Шкловський зауважує: «Метою образу є не наближення значення його до нашого розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, створення “бачення” його, а не “впізнавання”» [Шкловський, 1925]. Тож семантичні трансформації, зсуви у сприйнятті та зміна ракурсу бачення речі з метою заново пізнати й усвідомити її властивості і є складовими очуднення, становлячи атрибутику «дивної» речі авангарду.

Таким чином, Шкловський, по-перше, сформулював ключову настанову для мистецтва – «збільшити відчуття речі», тобто репрезентувати речі не такими, якими ми їх знаємо і пам'ятаємо, а такими, якими побачили вперше. По-друге, обґрунтував уявлення про форму твору як про уречевлену самоцінну сутність, що має ущільнену фактуру та естетичну значущість і зроблена за допомогою певних прийомів.

Дослідники звертали увагу на вплив формалізму на теоретичні розробки та художню практику Майка Йогансена і водночас його іронічне переосмислення. Так, С. Матвієнко у відкритій лекції про формалізм в Україні згадує з-поміж інших і про «Майка Йогансена та його блискучу пародію на тексти формалістів» [Матвієнко, 2004, с. 43], Л. Стефанівська у коментарі до вищезгаданої лекції зауважує: «...неймовірно цікаво було б дослідити тексти Майка Йогансена, особливо його “Як будується оповідання” та “Подорож ученого доктора

Леонардо...”, не тільки під кутом зору їхніх функційних і структурних взаємозв’язків, але також як вираз “приручення” формалістського методу в формі складної і вишуканої пародії» [Стефанівська, 2004, с. 140]. Згадуючи його «Як будується оповідання» (1928), дослідники відзначають «наскрізний іронічний дискурс праці Йогансена» [Легкий, 2004, с. 100], а А. Біла називає цей текст «свідомо розробленим псевдонауковим трактатом, черговою містифікацією» [Біла, 2006, с. 250].

Услід за В. Шкловським, Йогансен у своїй теоретичній викладці «Як будується оповідання» також обстоює очуднення як головний прийом репрезентації речі у художній літературі і, посиляючись на російського літературознавця, перекладає українською мовою термін «остранение» як «поновлення»: подавати речі так, щоб вони «по-новому» (звідси й «поновлення») поставали перед читачем: «Така незвична подача речі завжди її конкретизує і робить яскравішою» [Йогансен, 2009б, с. 570].

Стисло резюмуючи основні ідеї Шкловського, Йогансен зазначає: «Отже, поновлення є спроба подати річ у новому аспекті, нарочите нерозуміння загальноживаних слів для того, щоб, аналізуючи їх наново, викликати яскравий образ даної речі в уяві читача. Поновлення може виглядати як наївність, але завжди воно підвищує враження свіжості» [Йогансен, 2009б, с. 570]. І далі: «Поновлення може стати навіть за основу цілої речі або може придатися лише в деталях...» [Йогансен, 2009б, с. 570].

Таким чином, у своєму теоретичному екскурсі Йогансен здійснює свідоме запозичення термінології та основних ідей російського формаліста, щедро присмачуючи виклад іронією, тож цілком погоджуємося із згаданими вище визначеннями дослідників про вишукану пародію, обігрування, «свідомо



розроблений псевдонауковий трактат» та містифікацію. Водночас нас цікавить суголосність потрактування категорії речі як у теоретичному дискурсі, так і в художній практиці обох митців.

### **3.3.2. Концепт речі й особливості уречевлення тексту у романах В. Шкловського «Zoo, або Листи не про кохання» та Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»: від речі до тексту і навпаки**

Найважливіше для письменника, який починає писати, – це мати власне ставлення до речей.

Віктор Шкловський.

*Про письменника і виробництво*

У добрій прозі не тільки всяка дійова особа, але всяка річ має свій діалект...

Майк Йогансен.

*Як будується оповідання*

Попри відмінність, романи В. Шкловського «ZOO, або Листи не про кохання» і М. Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» мають кілька яскравих спільних рис. По-перше, це виразна закоріненість у формалізмі, обумовлена теоретичними пошуками обох авторів. По-друге, це вагомість категорії речі: розлогі рефлексії про річ вплетено в обидва тексти. По-третє, це метатекстуальність та підкреслена «зробленість» тексту (текст як річ): в обох творах увага зосереджується на проблемах письма, конструюванні літературних форм, обігруванні тих чи інших прийомів, що

демонструють, як саме «зроблено» даний текст, уречевлюючи його. По-четверте, це тотальна іронія (у тому числі і щодо обраних стратегій текстотворення). Насамкінець, це експериментування з формою та самодостатність гри із текстуальними стратегіями: задекларована обома митцями тематика та ретельно створювана ілюзія сюжету – любовна лінія у Шкловського та кохання і подорож у Йогансена – цілковито знімаються іронією, висуваючи натомість на перший план не стільки смислові нюанси (компоненти змісту), як формальні.

Вже початок передмови до першого видання твору Шкловського «ZOO, або Листи не про кохання» підкреслює «зробленість» тексту, фігурування його як «речі», на що вказує неодноразове самоозначення «книжка» як оприявлене, оформлене, матеріальне і дане у відчуттях, замість більш термінологічного і абстрактного «роман», а також виразні метафори «зробленості» та суто формалістичне підкреслення прийомів створення тексту: «Книжка ця написана таким чином...» [Шкловский, 1966]; «...заголовок книги вже народився, але він не пов'язав шматків. Прийшла думка **зробити** [виділення моє – Н.Г.] з них щось на зразок роману в листах» [Шкловский, 1966]. І далі: «Тут книжка почала писати себе сама, вона вимагала зв'язку матеріалу, тобто любовно-ліричної лінії та лінії описової. Покірний волі долі і матеріалу, **я пов'язав ці речі порівнянням** [виділення моє – Н.Г.]: всі описи виявилися тоді метафорами кохання. // Це звичний прийом для **еротичних речей**: у них заперечується ряд реальний і стверджується ряд метафоричний» [Шкловский, 1966].

У «Подорожі...» Майка Йогансена, що являє собою формалістичний роман і водночас пародійне обігрування ключових кліше формалізму, уречевлення тексту також

відбувається за рахунок формалістичного оголення прийомів та підкреслення «сконструйованості», через уведення в оповідь численних міркувань автора-оповідача та його героїв про закони фабули і розвиток сюжету, постійні апеляції до читача та пропозиції готових рецептів текстотворення. Тут не лише автор-оповідач розмірковує, як «створено» тих чи інших персонажів (згадаймо часто цитовані слова про «ефемерну бабу» чи «людські фігури із декоративного картону»), а й самі персонажі декламують та обговорюють поезії їхнього «творця»: (Леонардо Альчесті) «У того, хто створив нас з тобою, про це сказано краще й смутніше. Я думаю, що в нього більше пішло творчої сили на ці слова, ніж на нас з тобою...» [Йогансен, 2009а, с. 434]; і ще: «той, хто створив ці слова, створив і нас з тобою. Йому, що писав цю книгу, я не був вдячний...» [Йогансен, 2009а, с. 435].

«Уречевленість» тексту, його відчутна ущільненість створюється і надміру насиченою кросдискурсивністю – поєднанням та нагромадженням дискурсів різних типів роману: любовного, лицарського, роману-подорожі, авантюрного, соціально-побутового тощо, – тим більше, що «стики» між ними автор не приховує, а зумисне виставляє напоказ.

Розглянемо специфіку репрезентації концепту речі та особливості речовизму у творах обох митців.

Річ – у найширшому спектрі значень – постає домінантною категорією роману Шкловського, оприявлюючи тематику та проблематику твору: існування митця в еміграції та пошуки себе у відриві від своєї культури, письменницький побут, дослідження літератури, способи конструювання тексту через підкреслену зробленість, самоописання, оголення прийому і методу, теоретичну рефлексію. Літературознавчі студії незмінно межують із любовною темою, часом химерно переплітаючись, а часом і витісняючи її.

Переважна більшість листів присвячена речам та рефлексії щодо них. Таке домінування категорії речі безпосередньо підкреслюється низкою підзаголовків, у яких зазначено тему кожного листа. Наприклад: («Вступний лист») «Тема листа: речі перероблюють людину» [Шкловский, 1966]; («П'ятий лист») «...опис Ремізова Олексія Михайловича та його способу носити воду на четвертий поверх пляшками. Тут також описано побут і звичаї великого мавпячого ордену» [Шкловский, 1966]; («Десятий лист») «Про жінку, що вибирає сукню, та про речі, що мають руки. // Тут записано одне непорозуміння з фраками. Але головний зміст листа – це розповідь про те, як одного разу в капелюсі Петра Богатирьова завелася керенка...» [Шкловский, 1966]; («Одинадцятий лист») «...щодо манери їсти та містить у собі також заперечення факту необхідності носити брюки зі складкою» [Шкловский, 1966]; («Дванадцятий лист») «Важливо ж у ньому лише згадка про те, що жінки в берлінському нічному притоні вміють тримати виделку» [Шкловский, 1966]; («Дев'ятнадцятий лист») «...про аспірин, оселедець з картоплею, телефон, любовну інерцію...» [Шкловский, 1966]; («Двадцять шостий лист») «Про маску, акумуляторні мотори, довжину капота мотора “хіспано-сюїза”, загалом про двигуни внутрішнього згоряння і про те, що автомобіль “хіспано-сюїза” носив би кільця у вухах, якби був людиною» [Шкловский, 1966].

Вже перший (вступний) лист присвячено речам: окреслений смисловий ракурс – річ, що трансформує людину, – програмує подвійну семантику. Перше концептне поле обумовлюється прямим значенням «речі» (як речі у побутовому сенсі), що підкреслюється на початку екскурсом про роль одягу і знарядь праці, а отже, може бути визначено формулою «Людина створює річ, а річ творить людину»: «Якби я мав другий костюм, то ніколи б не знав горя. // Прийшовши

додому, переодягнутися, підтягнутися – досить, щоб змінити себе. // Жінки користуються цим кілька разів на день...» [Шкловский, 1966]. І далі: «Чоловіка ж змінює його ремесло. // Знаряддя не тільки продовжує руку людини, а й саме продовжується в ній» [Шкловский, 1966]. Водночас, пам'ятаючи про те, що «ремесло» оповідача – це письменство, а написані ним та іншими тексти незмінно фігурують як річ, окреслимо друге концептне поле «речі» як літературного чи мистецького твору, сконструйованого за допомогою певних прийомів за певними правилами. Тож увиразнюється другий сенс заявленої теми вступного листа: «річ-текст» трансформує людину, причому як автора (ця думка розвивається Шкловським у роздумах про метод), так і реципієнта.

«Річ» у значенні «текст» неодноразово постає у численних оповідях про митців: «Він [Хлебников – *Н.Г.*] приносив їй квіти і читав їй свої речі» [Шкловский, 1966]; (про митців, які гуртувалися навколо Ремізова у мавпячий орден) «Їхня справа – створення нових речей. Ремізов зараз хоче створити книгу без сюжету, без долі людини, покладеної в основу композиції...» [Шкловский, 1966]; (про картини художника-авангардиста Івана Пуні): «А речі народжуються, як діти» [Шкловский, 1966]; (про твори І. Еренбурга) «Я не знаю, який письменник Ілля Еренбург. // Старі речі нехороші. // Про “Хуліо Хуреніто” хочеться думати. Це дуже газетна річ, фельєтон із сюжетом...» [Шкловский, 1966].

Концепт «текст як річ» увиразнюють підкреслені вказівки на «зробленість» як самого тексту героя-оповідача, так і будь-якого тексту взагалі. Так, з-поміж інших обов'язків, накладених на оповідача героїнею, – пам'ятати про те, «як зроблений Дон-Кіхот». У цьому контексті згадуються докори героїні оповідачеві через невміння «зробити» любовного листа: («Двадцять дев'ятий лист») «Ти кажеш, що знаєш, як зроблено

Дон-Кіхот, але любовного листа ти зробити не можеш» [Шкловський, 1966].

Як і роман Шкловського, «Подорож...» Йогансена також демонструє широкий семантичний спектр поняття «речі» у формалізмі: від тексту як штучно сконструйованої речі, тексту-виробу до речі як підкресленої імітації реальності, з одного боку, та деформованої очудненої речі як утілення зміненої свідомості і трансформованого світу, з іншого. Власне, речових образів як таких у романі не багато, але ті, що є, покликані ілюструвати концепцію речі у формалізмі.

Однією із найвагоміших функцій речі у Йогансена, що яскраво засвідчує авангардну природу та формалістичне підґрунтя його тексту, його (тексту) ігрову сутність та безперечну умовність, є ігрова функція, яка полягає у створенні ілюзії достовірності та імітації справжності через ситуативне обігрування засобів реалізму у репрезентації речі з підкресленим подальшим руйнуванням створеної реальності. Йдеться про ігрове жонгливання автора функціями мистецтва та призначеннями різних видів мистецтв, балансування на межі між ними через оприявлене у тексті усвідомлення проблеми реальності (і речі – як репрезентанта реальності) та «реальності тексту».

Ю. Лотман, аналізуючи семіотичну природу і функції натюрморту в аспекті репрезентації речі та реальності, цілком слушно зазначав: «До настільки ж, здавалося б, очевидних властивостей речі належить достовірність. Якщо слово завжди підозріле з точки зору його істинності, то достовірність речі в побутовій свідомості не викликає сумнівів. Сенсорна відчутність речі – можливість побачити і помацати – робить її ніби критерієм достовірності» [Лотман, 2002, с. 341]; і далі: «Саме імітація достовірності робить поняття усвідомленою проблемою, межі і міру якої намагаються і художник, і його

аудиторія» [Лотман, 2002, с. 343]. Так, Йогансен усіма художніми засобами підкреслює речову реальність зауера химерного героя – іспанського тираноборця Дона Хозе Перейри, який в авантюрній трансформації Йогансенового тексту химерно перетворюється на двостволку комнезамівця Данька Харитоновича Перерви. Одразу ж привертає увагу величезний, надміру деталізований і перевантажений специфічними вузькогалузевими речовими подробицями екскурс в історію виготовлення зауера, що має викликати у читача відчуття «справжньої реальності» речі при загальній схематичності героїв, химерності часопростору та ігровому характері тексту.

Ще одним таким «критерієм достовірності» речі у Йогансена, що має засвідчувати «ніби справжню реальність» героя, постають численні речові та ольфакторні деталі: спідниця в горошок і запах борщу, печеного буряка та конопляної олії ще одного персонажа – вигаданої баби, уявної дружини доброго древонасадця. Але зауважимо, що ці реалістичні речові подробиці вводяться автором у текст, створюючи ілюзію достовірності для підкреслено «вигаданого» автором-оповідачем персонажа. Таким чином, речові реалії (разом із відповідним персонажем) мають подвійне маркування, фігуруючи ніби у «тексті в тексті», а отже, постаючи онтологічно лише як «річчю в тексті». Так, у своєму зверненні до читача автор-оповідач авторитетно попереджає, що «насправді» (тобто поза межами вигадки уявного автора) ніякої баби не існує, він її вигдав, тож «ефемерна баба» цілком «створена нашою нестримною уявою» [Йогансен, 2009а, с. 467]. Таким чином, речі у Йогансена виконують функцію імітації достовірності, а семіотичні межі «реальності» та «реальності тексту» постійно переформатовуються, готуючи читачеві пастки-обманки. Таке постійне зміщення і розсунення

меж «справжнього» і «ніби справжнього» у тексті створює цікавий семіотичний ефект у площині гри культурними смислами та мовами, спрямовуючи увагу реципієнта на рефлексію тексту щодо кодів його створення: підсилюючи речову «реальність», а потім щоразу нівелюючи «реальність» як таку, автор до крайньої межі загострює умовність тексту, акцентуючи на «пригодах тексту» – проблемах текстотворення, текстуальних стратегій та кросдискурсивності. Тож митець незмінно перекидає семантичний місток від речі до тексту, а потім – до тексту як речі. Подібне явище повсякчас спостерігаємо й у Шкловського. Згадаймо, помешкання героїні «ZOO» «опоясане Опоязом», а реальність тексту як така постійно підмінюється дискурсом формалізму та численними описами речей із побуту митців, що вже автоматично надає їм статусу факту культури.

Отже, річ як «річ у тексті» Йогансена і річ із артистичного побуту митців у Шкловського, попри відмінну генезу та змістове наповнення, семіотично споріднені, оскільки існують в обох митців як факт із «іншого тексту», і байдуже, що у «Подорожі» це речі, описані автором-оповідачем, а відтак – вже самим цим фактом «уписані» в «онтологію культури» (звісно, що авангардно-експериментальної культури), в той час як у «ZOO» речі із побуту митців первинно уведені у текст як артистичні речі і фігурують як «речі у культурі». Тож російський формаліст йде ще далі, висуваючи на перший план у своєму романі річ, що сама, завдяки статусу естетичного факту, постає текстом – текстом культури.

Розглянемо детальніше семіотичні аспекти репрезентації речі, що стає текстом, у романі «ZOO».

Річ у літературоцентричній моделі світу Шкловського незмінно постає знаком культури, а сам літературоцентризм сягає рівня культуроцентризму, що найяскравіше репрезентує



категорія речі, одним із модусів існування якої є зображення речі у письменницькому побуті.

Письменницький побут та мистецьке середовище представлено у романі через речі та звички, з ними пов'язані, тож річ у Шкловського постає первинним фактом культури, необхідним елементом життєтворчості і самого митця, і його сучасників, майже рівноцінним замінником продукованих ними текстів. Саме представники ОПОЯЗу (Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов) розглядали мистецький побут як естетичний чинник, явище культури. Річ, вихоплена із артистичного побуту митців, є важливим естетичним фактом, елементом соціокультурного повідомлення, вагомим знаком культури (і навпаки – будь-яка річ, уведена в мистецьку площину, стає причетною до буття у культурі, набуваючи ознак повідомлення в естетико-комунікативному акті).

Більшість «листів» у романі присвячено речовій деталізації побуту та буття митців: письменників і поетів Олексія Ремізова, Іллі Еренбурга, Андрія Бєлого, Велиміра Хлебникова, філолога Романа Якобсона, вченого-фольклориста Петра Богатирьова, художників Марка Шагала та Івана Пуні. Власне, всі згадані персоналії тогочасної культури репрезентовано через речову атрибутику: у тексті детально представлено речі Ремізова, який «живе у житті методами мистецтва»; розірвані рукави сорочки Хлебникова; «вузькі брюки» Якобсона; короткі брюки, незашнуровані черевики та сльози під час відвідин празького ресторану Богатирьова; перламутрові гудзики та кольоровий жилет Марка Шагала; сіре пальто, шкіряне кепі та люлька Еренбурга. До таких речей як естетичних фактів уподібнюються і речі самого героя-оповідача та його коханої Алі, прототипом якої постає Ельза Тріоле – сестра Лілі Брік, у майбутньому відома французька письменниця та дружина Луї Арагона, котрій Шкловський і

присвячує свій роман. Героїня виступає спокусливою і легковажною Музою – ніби утіленням самої літератури, європейськості, витонченого смаку і культури.

Комфортний буржуазний побут Алі контрастує із тотальною невлаштованістю автора-оповідача – зубожілого письменника-емігранта, який, через нестачу найнеобхідніших речей, не змінює одяг за сезоном, а просто «переназиває» його: «Ходжу в осінньому пальті, а якби настав мороз, то довелося б називати це пальто зимовим» [Шкловский, 1966], трохи згодом пальто оповідача знаменує прихід весни: «Осіннє пальто обернулося на весняне» [Шкловский, 1966]. Але за відмінністю побуту стоїть дещо більше від банальної нестачі грошей оповідача чи іншого способу існування: різне сприйняття речей. Ключові складові європейського смаку і культури, через які герой ніяк не вписується в еміграційний побут, – це одяг та манера їсти. Основні закиди героїні оповідачеві – це несмак в одязі та невміння культурно їсти, його ж докір коханій у тому, що вона – «людина надто загальноєвропейської культури». Аля виступає для оповідача наставником-провідником у культурі і звичках європейського суспільства, постійно змушуючи його вдягати брюки із добре напрасованою складкою та авторитетно повчаючи: «Поший собі новий костюм, і щоб було шість сорочок – три в пральні, три в тебе, краватку я тобі подарую, чисть чоботи» [Шкловский, 1966]. Він же повсякчас опирається цьому. Своєрідним творчим девізом і підсумком для оповідача у цьому контексті постають слова: «Я не віддам свого ремесла письменника, своєї вільної дороги дахами за європейський костюм, чищені чоботи, високу валюту, навіть за Алю» [Шкловский, 1966].

Героїні Шкловського властиве довільне, легковажне ставлення до речей: (із листа Алі) «Такий холод. Мені потрібно черевики або автомобіль» [Шкловский, 1966]. Докори

оповідача коханій полягають не стільки в Аліній забороні писати про любов чи байдужості до його почуттів, як у її ставленні до речей, що так вражає його: «Ти не знаєш ваги речей. Всі люди рівні перед тобою, як перед господом» [Шкловский, 1966]; «Ти любиш дорогі речі і знайдеш у магазині найдорожче, якщо навіть сплутати вночі всі етикетки цін» [Шкловский, 1966]. Але часом жіноче кокетство героїні та її схильність до дорогих речей підмінюється дитячою безпосередністю. Так, у моменти суму Аля гостро переживає відчуття речей: «У всіх речей стримано-мовчазний вигляд гарно вихованих людей» [Шкловский, 1966]. Часом по-дитячому грайливо вона сама відтворює вигляд речей, вигинаючи руки і наслідуючи форму чайника. Така безпосередність героїні у сприйнятті речей властива і її манері описувати навколишні речі. Зокрема, її опис Таїті викликає в оповідача літературознавчі рефлексії про «заборонені слова»: («Двадцять третій лист») «Ти не знаєш – і це добре, – що багато слів заборонено. // Заборонено слова про квіти. Заборонена весна. Взагалі всі гарні слова перебувають у непритомності. // Мені набридли розумне й іронія. // Твій лист викликав у мене заздрощі. // Як мені хочеться просто описувати предмети, як ніби ніколи не було літератури і тому можна писати літературно» [Шкловский, 1966]. За удаваною схильністю до простоти знову-таки криється іронія, оскільки вже неможливо «просто описувати предмети, ніби ніколи не було літератури». Згадаймо у цьому контексті принцип очуднення, проголошений Шкловським, як протидію обавтоматизації речі та боротьбу із заяженими словами.

Проблема «зношеності» слова і речі та паралелі «річ–текст» виразно окреслюються у вислові героїні «зношувати напам'ять» (про одяг), де відбувається метафорична контамінація понять «зносити до дірок» та «завчити

напам'ять»: «Ти кажеш: “Коли дуже довго хочеться якоїсь сукні, то потім не варто і купувати – як ніби повдягала і зносила напам'ять”» [Шкловський, 1966]. Таким чином, одяг героїні постає ніби продукованим нею «текстом», за аналогією до тексту, що створюється героєм-оповідачем перед очима читача: обидва дбають про своє: вона – про нове вбрання, він – про оновлений текст.

Брюки зі складкою постають наскрізним речовим образом роману, символом тотальної невлаштованості оповідача-емігранта і водночас яскравим культурним фактом, прикладом «текстуалізації речі». З одного боку, дискусія про необхідність складки на брюках найяскравіше унаочнює різновекторність соціокультурного сприйняття речі героїнею та героєм-оповідачем, який переконаний, що брюки вдягають, «щоб не було холодно», апелюючи при цьому до членів літугрупування «Серапіонові брати», одним із ідейних натхненників яких був сам Шкловський. З іншого боку, брюки зі складкою набувають статусу «цитати» – через звертання до О. Купріна. У «Тридцятому листі» – Заяві оповідача до ВЦВК СРСР із проханням надати йому дозвіл повернутися на батьківщину – тема брюк зі складкою обростає додатковими смислами. Загалом запевняючи у своїй відданості революції, оповідач виправдовується за свій щойно написаний твір, зазначаючи: «Я піднімаю руку і здаюся. // Впустіть у Росію мене і весь мій нехитрий багаж: шість сорочок (три у мене, три в пральні), жовті чоботи, помилково начищені чорної ваксою, і сині старі штани, на яких я марно намагався напрасувати складку» [Шкловський, 1966]. На перший погляд, може видатися, що старі брюки із невдалою складкою уособлюють неспроможність оповідача пристосуватися до європейського побуту та буття в еміграції. Але у цитованому нами виданні 1966 р. бракує уривку, що становить смислове завершення

мотиву здачі (піднятої руки) та теми брюк зі складкою: «На мені брюки зі складкою. Вона утворилася тоді, коли мене розчавило на перепічку. // Не повторюйте однієї старої Ерзерумської історії; під час взяття цієї фортеці товариш мій Зданевич їхав дорогою. // По обидва боки шляху лежали зарубані аскери. У всіх у них шабельні удари припали на праву руку і в голову. // Товариш мій спитав:

– Чому у всіх них удар влучив у руку і голову?

Йому відповіли:

– Дуже просто, аскери, здаючись, завжди піднімають праву руку.

Ось так» [Цит. за: Зенкин].

Таким чином, обростаючи додатковими смислами, алюзіями та ремінісценціями, речовий образ – брюки зі складкою – із наскрізного образу-символу перетворюються на «цитату», культурне повідомлення, набуваючи статусу тексту у літературоцентричному світі Шкловського.

«Зробленість» тексту у Шкловського також підкреслюється низкою речових образів. Зокрема, серед концептуальних образів, традиційно маркованих як речові, привертає до себе образ машини. Так, у «Вступному листі» машину позбавлено уречевлення та опредмечування і представлено максимально абстрактно – у вигляді розлогого філософського теоретизування автора листів на тему технічного прогресу людства та впливу механізмів на зміну людської сутності індивіда і його світосприйняття. Складається враження, що концепт машини у Шкловського покликаний вмикати дискурс футуризму, постаючи виразною алюзією на ключову емблему футуризму та актуалізуючи його найвідоміші гасла: тут і твердження, що саме машина найбільше змінює людину; і роздуми про те, що людина виступає додатком до механізму – «продовженням своїх інструментів»; і гасло про

механізми як «протези людства»; і переконання, що саме механізм знищує стару мораль; і міркування про машину, яка змінює для людини простір і час; і, звичайно ж, знаковий образ наратора як людини-шофера – відданого і переконаного водія-автомобіліста, закоханого в машини не менше, ніж у головну героїню (згадаймо – у Ф.Т. Марінетті: «Ми оспівуємо людину за баранкою: кермо наскрізь пронизує Землю, і вона мчить по круговій орбіті» [Маринетти, 1986а]). Лесть окреслені «ідеологічні нотки» про самотність водія машини та неналежність його до робітників (читай – до робітничого колективу, звідси і самотність, – маємо витончене обігрування семантики ідеологем тогочасного мистецтва) змінюються у Шкловського філософським узагальненням про сп'яніння від швидкості, що «виносить із життя».

Вибудовуючи апологію автомобіля – цього традиційно буржуазного знаку розкоші – у контексті революції імперативом: «Не забудьмо про заслуги автомобіля перед революцією» [Шкловский, 1966], Шкловський цілеспрямовано здійснює витончену підміну ідеологем пролетарського мистецтва, пропонуючи замість революції-паровоза – автомобіль: «...робітники на захоплених машинах, що сурмили, вилітали в місто. // Ви піною вихлюпнули революцію в місто, о автомобілі. // Революція вімкнула швидкість і поїхала. // Гнулися ресори, гнулися крила машин, машини гасали містом, і там, де їх було дві, здавалося, що їх було вісім. // Я люблю автомобілі» [Шкловский, 1966].

Таким чином, обігрування ключових символів футуризму та його основних принципів речовизму покликано оприявнювати футуристичну генезу роману «ZOO» і ширше – усієї концепції формалізму Шкловського. Так, уречевлене слово футуризму покликане імітувати основні принципи речовизму футуристичної поетики у спогаді про Хлебникова

(«Четвертий лист»): «Хвилі були як ребристе оцинковане залізо. На такому залізі перуть. Хмари були вовняні» [Шкловський, 1966]. А саме уречевлення не лише слів, але й літер, властиве футуризму, неодноразово обігрується Шкловським: «А чи знаєш, Алику, що зайве “а” в імені Авраама бог дав йому з великої любові? Зайвий звук видався хорошим подарунком навіть для бога» [Шкловський, 1966]; «Ми – реалізація метафори. Скажіть Алі, що вона знову на острові, її будинок опоясаний Опоязом» [Шкловський, 1966].

Автором виразно окреслено зіставлення семантичних полів «тексту – речі» і «машини – речі», насамперед, через оприявлення самостійності і самодостатності речі: «Уеллс завжди описує життя так, що видно, як речі керують людиною. // Речі переродили людину, машина особливо. // Людина зараз вміє тільки їх заводити, а там вони йдуть далі самі. Йдуть, йдуть і чавлять людину» [Шкловський, 1966]. Водночас у роздумі про метод оповідач порівнює письменника, що створює текст, із водієм на потужній машині, зауважуючи, що жоден із них уже не володіє своєю річчю: «Людина, що пише велику річ, – як шофер на трьохсотсильній машині, яка неначе сама тягне його на стіну. Про такі машини говорять шофери: “Вона тебе розтратить”» [Шкловський, 1966].

Таке «перетікання смислу» у концептосфері «текст–річ–машина», задане одного разу, повсякчас відбувається у творі Шкловського на змістовому рівні, не потребуючи щоразу безпосередньої актуалізації у тексті всіх складових. Досить одного чи двох компонентів, щоб відсутній, не артикульований текстуально, зринав опосередковано, викликаний у свідомості реципієнта. Наприклад: «Речі роблять з людиною те, що вона з них робить. Швидкість вимагає мети. // Речі ростуть навколо нас, – їх зараз у десять чи у сто разів більше, ніж двісті років назад. // Людство володіє ними, окрема людина – ні. Потрібно

особисте оволодіння таємницею машин, потрібен новий романтизм, щоб вони не викидали людей на поворотах із життя» [Шкловский, 1966]. Схематично процес семіозису наведеної цитати можемо окреслити формулою «річ→машина→(текст)», де «річ» у побутовому сенсі безпосередньо «вмикає» дискурс речовизму, «річ – машина» конкретизує його, а заданий раніше семантичний зв'язок «текст – річ» та «машина – річ» вивищують даний уривок до теоретичного узагальнення про необхідність «особистого оволодіння таїною» речей – машин – текстів, що у контексті твору набуває цілком очевидного літературознавчого звучання.

Отже, нами розглянуто семіотичну тріаду «річ – машина – текст», виявлено її речове підґрунтя та літературоцентричне значення. Але при цьому не можна оминати ще одну важливу семіотичну тріаду даного твору, центральним компонентом якої є автомобіль: «кохання – автомобіль – еміграція», де через семантику автомобільно-технічної образності розкривається тема кохання та тема еміграції (вже сама назва твору – «ZOO» – актуалізує тему російської еміграції: емігранти з Росії мешкали у Берліні навколо ZOO). В автомобільно-речовому дискурсі твору ці дві теми постійно переплітаються, утворюючи низку наскрізних мотивів. Так, у «Дванадцятому листі» кохання оповідача окреслюється через речові автомобільні метафори. У «Шістнадцятому листі» маємо своєрідне уречевлення футуристської метафори про «пароплав історії», тільки пароплав, як і у випадку з паровозом-революцією, замінено на автомобіль: від екскурсу про тягу пароплава та автомобіля Шкловський переходить до узагальнення про тягу історії і ширше – про відсутність тяги у російської еміграції Берліна.

У «Двадцять шостому листі» тріада «кохання – автомобіль – еміграція» постає найбільш зримо: лист



тематично повністю присвячений автомобілям, але семантично поділяється на дві частини – «автомобіль – еміграція» та «автомобіль – кохання». Так, любов оповідача до техніки постійно повертає його до доеміграційного буття (як відомо, сам Шкловський служив до еміграції в автопанцирному дивізіоні), він прагне заводити автомобілі, що раптово зупинилися, допомагаючи берлінським водіям, але натрапляє при цьому на «підробний» радіатор, що і зумовлює паралелізацію загальнення про відсутність «двигуна внутрішнього згоряння» у російської еміграції: «Підійшов заводити, а мотор електричний, у нього радіатор підробний і ручки, звісно, немає. Як завести машину, у якої немає серця, яка не заводиться? А вигляд у неї фальшивий: на зразок пристібної манишки і манжетів; влаштовано спереду капот, ніби для мотора, а там, мабуть, ганчір'я. // Прикидаються двигунами внутрішнього згоряння. // Бідна російська еміграція! // У неї не б'ється серце» [Шкловський, 1966]. І далі: «Ми заряджені в Росії, а тут лише крутимосся, крутимосся і невдовзі зупинимосся. // Свинцеві листи акумуляторів перетворюються на саму лише важкість» [Шкловський, 1966].

Друга частина «автомобіль – кохання» окреслюється розлогим дискурсом щодо технічних якостей автомобіля «Hispano-Suiza», подарованого Алі невідомим і значно успішнішим шанувальником, до якого оповідач її шалено ревнує. Згадане авто є символом розкоші і престижу, посідаючи чільне місце серед найдорожчих автомобілів преміум-класу. Відзначимо, що автомобільний дискурс у даному контексті має цілком речовий, технічний характер оприявлення, але завдяки виходу в естетичну та, головним чином, морально-етичну площину – через уведення виразно оцінних визначень («чесна, шляхетна машина», «аршин брехні», «непристойний нахил керма» тощо) та приписувану цій машині удаваність і

нездатність любити – авто набуває характерних антропологічних рис: «“Хіспано-сюїза”? Погана машина. Чесна, шляхетна машина з вірним ходом, на якій водій сидить боком, хизуючись своїм безсиллям, – це “мерседес”, “бенц”, “фіат”, “делоне-бельвіль”, “паккард”, “рено”, “делаж” і дуже дорогий, але серйозний “рольс-ройс”, що має незвичайно гнучкий хід. // У всіх цих машин конструкція корпусу виявляє будову мотора і передачі і, крім того, розрахована на найменший опір повітря» [Шкловский, 1966]. Як бачимо, технічний дискурс Шкловського постає ніби ілюстрацією теоретичних постулатів Ф.Т. Марінетті, згадаймо: «Ми прагнемо показати у літературі життя мотора. Для нас він – сильний звір, представник нового виду. Але перш за все нам слід вивчити його звички і найдрібніші інстинкти» [Маринетти, 1986б]. Порівняймо – у Шкловського представлено детальний опис технічних характеристик двигуна: «Довжина капота мотора пояснюється, звичайно, кількістю циліндрів двигуна (4, 6, рідше 8, 12) та їхнім діаметром. Публіка звикла до довгоносих машин. “Хіспано-сюїза” – машина з довгим ходом, тобто в неї велика відстань між нижньою і верхньою мертвою точкою» [Шкловский, 1966]. Водночас – через невідповідність зовнішнього вигляду машини та її технічних характеристик – в образі автомобіля виразно звучить мотив маскуванню та імітації, що яскраво психологізує й антропологізує механізм, а це – підкреслено суперечить вимогам Марінетті: «“хіспано-сюїза” маскується своїм капотом, у неї мало не аршин відстані між радіатором і двигуном. Цей аршин брехні, залишений для снобів, цей аршин порушення конструкції мене доводить до сказу» [Шкловский, 1966]. І ще: «Твоя “хіспано-сюїза” дорога, але нікчемна. <...> У неї непристойний нахил керма і були б кільця у вухах, якби вона була людиною. У твоєї “хіспано-сюїзи”

радіатор не на місці, вона ходить у пристібних манжетах. Вона ніколи не буде любити тебе» [Шкловский, 1966]. Таким чином, з одного боку, образ машини у Шкловського майже дослівно утілює теоретичні настанови у репрезентації техніки з маніфестів Ф.Т. Марінетті (оспівування особливостей мотора), але, з іншого боку, наприкінці опису автор підкреслено наділяє машину суто людськими характеристиками, на відміну від загальновідомої вимоги італійського теоретика: «Але увага! Не приписуйте їй [матерії – Н.Г.] людських почуттів» [Маринетти, 1986б]. Отже, концепт машини виразно засвідчує, що автор «ZOO» вкотре не лише художньо втілює власні (і не тільки власні) теоретичні настанови, але й повсякчас іронізує з них та усіяко пародіює їх.

Відзначимо типологічну схожість технічно-речового дискурсу «хіспано-сюїзи» у Шкловського та зауера у Йогансена. Попри відмінне смислове наповнення обох уривків, впадає в око їх надмірна розлогість, перенасиченість спеціальною (технічною) термінологією, ретельна деталізація, стильова виокремленість із загального масиву тексту, але насамперед – рефлексія щодо речі як витвору технічного мистецтва.

Опис зауера у Йогансена подається не просто як опис певного виду зброї, а підкреслено уречевлено – як опис виробу зброярського мистецтва, про що свідчать любовно споглядані героєм «могутні дула трикільцевої сталі», «потужні патронники у вісім міліметрів завгрубшки», «неймовірні чоки по 1,2 міліметру кожний» [Йогансен, 2009а, с. 403]. Автор підкреслено актуалізує семантику зробленої речі, речі-виробу. Недарма в описі фігурує умовно-гіпотетичний майстер-зброяр – «артист-збройовник», який (суто в умовному способі) критично оцінює форму гака, вагу рушниці, спосіб гравірування, сорт дерева, з якого зроблено приклад, варіанти його обробки тощо: «На вигляд це був звичайний бравий зауер

дванадцятого калібру, безкурковий. Артист-збройовник знайшов би на ньому силу дрібних хиб. Він зауважив би довгасту форму другого гака і висловив би думку, що для такої важкої рушниці конструктивніший був би гак майже квадратний, куди коротший і ширший. Роздивляючись накладки на замках, артист довго і думно хитав би головою і не міг би утриматись від сентенцій з приводу ручного гравірування. Він рішуче заявив би, що грубуваті лінії літер і візерунків ясно доводять, що їх просто труїли кислотою на восковому шарі, а не карбували різцем від руки. // Далі артист, узявши зауера на середній палець правої руки, знайшов би, що він збалянсований там, де кінчається колодка, а значить, у семи сантиметрах від подушок. Трудно було б чекати, щоб він не згадав при цьому за рушниці з баянсом у чотири з половиною сантиметри від подушок. <...> Сорт волоського горіху, з якого зроблений був приклад, уже сам по собі викликав би дещо непевний вираз на його суворім лиці. Але той факт, що приклад був не полірований, лише навощений, довершив би непевне від нього вражіння – артист-збройовник перегнав би цигарку з правого кутка роту в лівий, і на вустах його з'явився б гіркий іронічний осміх» [Йогансен, 2009а, с. 402–403]. Цей, здавалося б, суто речовий зброярський дискурс затятого мисливця Йогансена яскраво оприявнює віртуозне жонглювання ультрамодними концептами і гаслами із семіосфери тогочасної культури (лефівців, конструктивістів, формалістів). Автором неодноразово підкреслюється те, що умовно-гіпотетичний майстер-зброяр фігурує саме як «артист-збройовник», тобто митець, що, з одного боку, ніби увиразнює поєднання у семіотиці тексту Йогансена концептів ремесла (зброярства, і ширше – виробництва, яке потрактовується як творчість) і мистецтва як продукування нової мистецької форми (згадаймо, витвір мистецтва – це завжди виріб у формалізмі), що, у свою

чергу, потрактовується формалістами як ремесло (твір – як річ). З іншого боку, тотальна авторська іронія «знімає» безапеляційність цілковитого ототожнення виробництва і мистецтва, що, безперечно, не залишилося поза увагою дослідників: «Іронія у “Подорожі...”, як основа світоглядної позиції Автора, задає вектор критичної рефлексії щодо лефівського концепту “життебудівництва” (на неспроможності літератури відповідати виробничому процесові Йогансен наголошував у трактаті [мається на увазі “Як будується оповідання” – *Н.Г.*])» [Біла, 2006, с. 251]. У цьому контексті порівняймо семантику Майстра та Речі у розлогому і суцільно іронічному монолозі автора-оповідача про свою любов до пролетаріату, де пролетаріат визначається як Майстер Речі. Монолог зітканий із гасел та кліше пролеткульту, виробничої літератури, конструктивістів, лефівців: насамперед автором-оповідачем задекларовано глибоку любов і повагу до пролетаріату, неодноразово тиражовану у різних варіаціях: «...я так само, як Дон Хозе, дуже люблю і поважаю пролетаріат, тільки ще куди глибше і повніше»; «Я люблю пролетаріат за те, що він узяв мене за руку і веде з собою на верховиння історії. Я поважаю пролетаріат за те, що він мій вождь і мій учитель...»; «Я поважаю пролетаріат за те, що в своїх книгах він навчив мене політичної економії і філософії і з вуст робочої молоді своєї навчив мене про роль віршів у будівничім процесі...» [Йогансен, 2009а, с. 399–400]. Це іронічне плетиво алюзійно-клішованих, «ідеологічно витриманих» і доведених до абсурду запевнень у любові та відданості завершує кульмінаційний пасаж про речі, де пролетаріат наділено званням Майстра та місією «робити Річ», а отже, – і «зробити світ». Подібні ідеї та сентенції були властиві як футуризму і конструктивізму, так і пролеткультівцям та лефівцям. Не можна також не згадати у цьому контексті про особливу популярність концепту

Майстра – з його філософським і кабалістично-алхімічно-масонським підґрунтям, з одного боку, та його спрощеною інтерпретацією пролетарського Номо faber у пролеткультурі, з іншого, – у численних творах кінця 1920–1930-х рр.: «Майстер корабля» Ю. Яновського, «Майстри часу» І. Кочерги, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, «Походження майстра» А. Платонова та виробничій поезії і прозі. Обігрує таку семантику концепту Майстра і Йогансен, свідомо виводячи її у площину формалізму: «Але найбільше я люблю пролетаріат за те, що він – Майстер, за те, що це він робить Річ, і через те тільки він може зробити світ. Я признаюся, що я давно і безнадійно закоханий у Речах, що я навіть купував інструменти, якими не міг або не вмів користуватись, тільки для того, щоб день у день виймати їх зі столу і розглядати протягом довгих годин. Я давно знаю напам'ять десятки каталогів фотографічних камер, рушниць, велосипедів, біноклів, об'єктивів, і коли мені трапиться каталог секстантів або мікроскопів, що з ними я не вмію обійтись, я так само вивчив би цей каталог напам'ять» [Йогансен, 2009а, с. 400]. І далі: «І коли я пишу, я пам'ятаю, що мій Майстер, мій Товариш хоче, щоб я робив добрі Речі у своїм ремесві. Я сподіваюсь, що в своїм невеликім ремесві я зроблюся такимож Майстром, як мій товариш-пролетаріат» [Йогансен, 2009а, с. 400]. Отже, майстерність літературного ремесла як виробництво «доброї Речі» – ключове гасло формалістів (текст як річ) – іронічно уподібнюється до виробництва речей загалом як створення світу і перетворення життя (ідея «життєбудівництва»). Таким чином, патетично-іронічна ода пролетаріатові як основній виробничій силі, характерна для літератури того часу, постає витонченою пародією на виробничу літературу та конструктивізм, де зближається друкарська машинка письменника та верстат робітника, а продукти такого

виробництва – чи то поеми, чи то машини та будинки – постають речами одного рівня як творіння людських рук. Порівняймо: один із засновників конструктивістського журналу «Річ» (рос. «Вещь», нем. «Gegenstand», франц. «Objet», 1922) Ель Лисицький, пояснюючи назву часопису та його мету – об'єднати усіх, хто «будує речі: будинки, поеми», так формулює призначення митця: «Завдання художника не у тім, щоб оновлювати вже готові речі, а брати участь у процесі їх створення» [цит. за: Вещь].

Приєм очуднення (або «поновлення», за Йогансеном) у репрезентації речі повсякчас застосовується митцем у романі. Образ деформованої очудненої речі у Йогансена базується на комічній деконструкції імагологічних стереотипів, а сам прийом очуднення полягає у викривленій подачі українських реалій очима іноземців. Одним із яскравих прикладів цього є епізод, у якому доктор Леонардо намагається розтлумачити Альчесті, що таке «куасс» (квас): «Це не вино, – сказав доктор Леонардо, – це навіть не “хлібне вино”, як на Україні називають картопляний спирт, розведений на шістдесят процентів водою. Це той питомий напій, що його дійсно роблять з хліба на Україні, а в Росії роблять з клюкви, бо там клюква заміняє людям хліб. // Це “куасс” (kwass)!» [Йогансен, 2009а, с. 421]. В іншому епізоді Леонардо розповідає Альчесті про особливу любов українців до гнічених груш, котрі «вечорами їстимуть їх, як ти, о, Альчесто, їси вечорами шоколадні цукерки Моссельпрому. Ця груша є селянський Моссельпром» [Йогансен, 2009а, с. 433]. З-поміж інших речових, зокрема харчових, образів роману відзначимо лейтмотивний образ сала, що створює виразний комізм, дисонуючи з високим пафосом оповіді. Так, подієва канва дискурсу любовного та авантюрного роману обертається навколо шматка сала «у п'ятнадцять кубічних дециметрів

завбільшки»: поява «бандита», що спокусився на сало; витримана у стилістиці лицарського роману сварка Альчести та студента Перебийноса про сало; врешті завершується «епопея із салом» появою Леонардо і його шляхетним визнанням своїх лихих намірів щодо сала.

Таким чином, утілюючи у романі теоретичні уявлення формалістів про річ та їхні настанови щодо репрезентації речі, Йогансен усіляко осмішує не лише саму річ, але й прийоми її зображення та підходи до текстотворення у формалізмі, що дозволяє з певністю говорити про виразну метатекстуальну іронію українського автора.

Отже, у художній практиці найвідоміших формалістів російської та української літератур В. Шкловського і М. Йогансена своєрідно обігруються теоретичні настанови формалізму у потрактуванні речевості тексту та текстуалізації речі: текст уречевлюється за рахунок підкреслювання його «зробленості», сконструйованості, а літературне ремесло розглядається як виробництво «тексту-речі»; з іншого боку, річ – за рахунок своєї літературоцентричності та подвійного кодування (тобто підкресленого фігурування у статусі знака культури та елемента іншого тексту) – «текстуалізується», виступаючи носієм культурного повідомлення, тобто сама постає текстом.



## РОЗДІЛ 4.

# КУЛЬТУРОЦЕНТРИЧНІСТЬ РЕЧОВОЇ ПАРАДИГМИ МОДЕРНІЗМУ: СЕМІОТИЧНІ ДОМІНАНТИ ТЕЗАУРУСУ РЕЧЕЙ

### 4.1. Концепт їжі: естетика versus ідеологія

#### 4.1.1. Концепт їжі та мотив насолоди у модерністському романі (В. Домонтович, В. Набоков, В. Підмогильний)

Кожне століття, кожен рік мають свій стиль, свій шум – шум часу і виделок. Література була завжди головним ресторанним дзеркалом цього стилю; Шум часу і виделок наповнює літературу двадцятих і початку тридцятих – тому що її писали люди, котрі пізнали роз'їдаюче нутрощі відчуття голоду.

Володимир Березін.

*Худі і товсті*

Їжа завжди виступає у літературі семіотично значущою величиною. Яскраво аксіологічним постає концепт їжі у славнозвісному «Ешь ананасы, рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй» В. Маяковського чи діжка варення та кошик печива у «Казці про Воєнну таємницю, Мальчиша-Кибальчиша та його тверде слово» А. Гайдара (1933), де мотив спокуси солодощами для вічноголодних дітлахів покоління 30-х рр. мав би увиразнювати подвиг юного героя та його здатність протистояти подібним ідеологічним спокусам «буржуїнів».

Відштовхуючись від твердження Є. Фаріно про позитивну та негативну поетику, тобто про речі та явища, яким надається перевага у зображенні в тому чи іншому стилі або жанрі, та речі, які навпаки ретельно оминаються або негативно маркуються у текстах певного стилю [Фаріно, 2004, с. 48–49], ми маємо на меті розглянути позитивну та негативну поетику їжі у східнослов'янському романі I половини ХХ ст., тобто аксіологічну маркованість їжі в аспекті реалізації (чи нереалізації) мотиву насолоди у різних стилях, що й обумовлює художньо-естетичні настанови зображення концепту їжі. З огляду на це обираємо з-поміж численних творів з виразним харчовим кодом та розгорнутими гастрономічними дискусіями ті, у яких їжу представлено через мотив насолоди: від модернізму – з його увагою до вишуканої їжі, акцентованим гурманством героїв, естетичною насолодою в акті їди, коли їжа підноситься до витвору мистецтва, – до соцреалізму, у якому естетика їжі підмінюється ідеологічною риторикою з виразною забороною будь-яких насолод як глибоко ворожих.

У модернізмі мотив насолоди їжею та мотив солодоців як утілення життєвих насолод, мистецьких та еротичних переживань реалізується в романах «Без ґрунту» та «Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича, «Місто» В. Підмогильного, «Захист Лужина» В. Набокова: солодоці постають сурогатом-замінником еротичної пристрасті (В. Домонтович, В. Набоков), символом солодкого життя (В. Підмогильний). Натомість у соцреалізмі семантика солодкого та мотив насолоди їжею маркуються виразно негативно (роман О. Кундзіча «De facto»), а всі ці кліше у потрактуванні їжі іронічно обігруються у романі А. Платонова «Котлован».

У романі В. Домонтовича «Без ґрунту» фігурують численні деталізовані описи частувань, бенкетів, урочистих обідів, інтимних вечерь, сцени відвідин різноманітних

ресторанів, пивниць і трактирів. Через деталізацію смакових відчуттів відтворено нюанси любовних переживань героїв; важливими видаються симпосіональні образи (їжа, вино, духовний бенкет, застільна бесіда); чітко окреслюється семантичний зв'язок «їжа – мистецтво – кохання», а досвід пізнання смаку страв і напоїв, естетичних відчуттів та еротичних переживань має однакову аксіологічну природу в семіотиці тексту В. Домонтовича.

Герой-оповідач твору – професор-мистецтвознавець Ростислав Михайлович – естет, гедоніст, гурман. Він глибоко і всебічно розуміється на якості їжі та питва, що становлять для нього не просто життєву насолоду, але й необхідну умову комфорту. Якість їжі та естетична насолода від їди, на його переконання, є ознакою високої культури людства. Автором не просто називається та чи інша страва, – у тексті ретельно відтворено кольорові, фактурні, смакові деталі, особливості форми, консистенції та якості їжі. Так, чебуреки майстерного кухаря постають досконалим витвором мистецтва: «Подані на стіл золотаві, з шагреневою шкіркою, продовгасті соковиті чебуреки були бездоганні. Це був неперевершуваний шедевр кулінарії» [Домонтович, 2000а, с. 310]. Кулінарне мистецтво і живопис постають у творі рівноцінними виявами культури (згадаймо, герой радить кухареві спробувати себе у малюванні).

Образи їжі фігурують у всіх епізодах любовних побачень Ростислава Михайловича та Лариси Сольської, реалізуючи виразну еротичну семантику. Дослідниками (В. Топоровим, О. Фрейденберг) переконливо доведено зв'язок процесу їди та статевого акту у давніх віруваннях (про це див.: [МНМ, 1998, т. 1, с. 427; Фрейденберг, 1997, с. 75]). Еротичний код у даній ситуації актуалізує мотив вина як життєвої втіхи, радості і насолоди та порівняння вина з жінкою: «Вино було варте

порівняння з тією жінкою, яка його пила. Уся радість і вся втіха життя конденсовані були в насолоді, яку ми відчували, смакуючи отеє вино» [Домонтович, 2000а, с. 378]. Подібне значення має деталізована розмова закоханих про тістечка та вино в епізоді першого побачення героїв у романі «Дівчина з ведмедиком», де солодке та хмільне виразно фігурують як компенсаторний замісник нереалізованого бажання майбутніх коханців. На додаткові конотації та культурний контекст оприявлених у літературі солодощів вказує перша репліка Зини після запрошення до частування: «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”» [Домонтович, 2000б, с. 122]. Так, Зина критикує вибір тістечок і вина Варецького, причому коло смакових уподобань героїні окреслено цілком виразно, а оскільки тістечка виступають замісником бажань, актуалізуючи еротичний контекст, то й коло відчуттів також: Зина віддає перевагу баклаві, оскільки «в баклаві більше пряности», буше («парочку буше, темне й світле»), мерензі, особливістю якої є надзвичайна солодкість (зауважимо, синонім меренги – безе від фр. *baiser* – поцілунок): «Хоч на добру меренгу, взагалі, важко натрапити» [Домонтович, 2000б, с. 122]. Таким чином, удавано байдужа розмова про вино та солодощі постає для героїні елементом витонченої любовної гри, усвідомлюваною Варецьким маніпулятивною технікою та проявом окультуреного бажання героїв.

Еротичну маркованість солодощів та насолоди, з ними пов'язаної, відзначимо у романі В. Набокова «Захист Лужина». Головний герой шахіст Лужин з дитинства виявляє схильність до солодкого, що компенсує йому нестачу любові та взаєморозуміння. Згадаймо особливу привабливість для малого

срібної вазочки з бульдегомами на столику матері («Він подивився на нічний столик, поклав в рот бульдегом і став його смоктати, – взяв другий, третій, ще і ще, поки рот не наповнився солодкими кульками, що глухо стукалися» [Набоков, 1989в, с. 136]). В іншому епізоді з дитинства він, за порадою батька, відвозячи тітці, яка виявляється батьковою коханкою, на Різдво велику коробку цукерок, половину з них з'їдає сам, а решту розкладає так, щоб не було помітно. Надалі цигарки і солодощі – це дві речі, які дозволяв шаховий функціонер Валентинов, демонічний покровитель Лужина, своєму підопічному, вбачаючи у цьому щось східне, суголосне шахам.

Солодке постає ніби заміником любовної пристрасті в епізоді, коли герой пропонує нареченій усамітнитися з ним: «“Ходімо до вас у кімнату”, – хрипко прошепотів Лужин нареченій, і вона прикусила губу і зробила великі очі. “Ходімо ж”, – повторив він. Але вона вправно поклала йому на скляну тарілочку чудового малинового варення, і відразу подіяла ця клейка, сліпучо червона солодкавість, яка зернистим вогнем переливалася на язиці, духмяним цукром облипала зуби. “Мерсі, мерсі”, – вклонявся Лужин, поки йому накладали другу порцію, і серед мертвого мовчання зацмокав знову, оближуючи ще гарячу від чаю ложечку, боячись розгубити хоч краплю п'яного соку» [Набоков, 1989в, с. 177]. Як бачимо, суто смакове нюансування насолоди Лужина набуває виразно еротичного маркування, причому автором метафорично актуалізовано всі відповідники концепту «їжа=кохання, секс»: солодкий смак малини, семантично підсилений вказівкою на варення, як гастрономічний відповідник еротичного бажання; поєднання візуальних, смакових та одоричних складових, що увиразнюють паралелізм гастрономічної насолоди та еротичного задоволення, а саме: «сліпучо червона

солодкавість», що духмяно «облипала», семантика «гарячого» («гаряча від чаю ложечка») і «вологи» («п'янкий сік»).

Натомість тарілка супу перед Тураті замість очікуваної шахової комбінації, яку Лужин бачить у сні перед одруженням, символізує офіційні матримоніальні стосунки. Весільний обід видається героєві великоднім: «А тоді, коли всі сиділи за великим столом, у нього було таке ж відчуття, як ніби приходиш додому після заутрені, і чекає на тебе маслений баран із золотими рогами, окіст, незаймано рівна паска, за яку хочеться взятися перш за все, оминаючи шинку і яйця» [Набоков, 1989в, с. 215]. Мотив євхаристії тут виразно поєднується з мотивом спокуси.

У романі «Місто» В. Підмогильного актуалізовано мотив солодощів як мрії героя про солодке життя у місті, а також мотив поглинання при абсолютній відсутності естетичної насолоди від їжі. Так, «дика жадоба», з якою Радченко споживає кашу в епізоді імпровізованого пікніка на початку роману, символізує жадобу героя до життя, до поглинання світу міста, вбирання його у себе: «Після, не вдягаючись, з дикою жадобою взявся до своєї каші. Вона вже загусла й булькотіла. Він хапливо ловив шпичкою шматки картоплі та кришеники сала й ковтав їх, не жуючи. Потім, не маючи ложки, щиро вмочав скиби хліба в густу гречану масу й невтомно пожирав їх. В одну мить казаночок уже спорожнено й ретельно вимазано зсередини до останньої крупини» [Підмогильний, 2003, с. 37–38].

Об'єктом заздрості героя постає міський одяг та тістечка. Згадаймо епізод «коло вітрини кондитерської, де в поетичному порядку, на білому мереживному папері, в розмальованих коробочках, фаянсових тарелях та вазах розташувалось солодке, невимовно смачне їстиво. Він пожирав похмурими очима всю цю навалу бісквітних і мікадних тортів, ромових

бабок, заливних горіхів, купи шоколаду, шари кольористих тягучок і тістечок різної форми та змісту, не знаючи їм назви, але добре розуміючи, що назви ці – не пампушки, не пундики і не пірники» [Підмогильний, 2003, с. 76–77]. Тістечка символізують для нього солодку спокусу міського життя. Не наважуючись зайти до кондитерської крамниці, він купує дешевші і менш якісні тістечка на вулиці (фактура і консистенції їх окреслена досить виразно визначенням «слизькуваті вироби цукерної індустрії»), що постають для нього ніби першим причастям до омріяного солодкого життя міста. У цьому епізоді знову актуалізовано мотив поглинання – спершу опосередковано («пожирав похмурими очима»), потім – безпосередньо у прямому значенні («нагло ковтнув їх»). Причому відсутній мотив насолоди – естетичного задоволення від їжі та смакування нею.

Репрезентуючи мрії та марення героя щодо завоювання міста, автор використовує харчові метафори: «Це не мрії навіть були, а безглузде, нісенітне марення. Покидаючи на середині одне, він хапався другого, *смоктав, смакував його* [виділення моє – Н.Г.] й теж відкидав, маючи безліч інших і кращих» [Підмогильний, 2003, с. 78]. А в сценах уявного грабунку міста фігурують костюми, тістечка і жінки – основні складові мрії про солодке життя героя.

На роковини свого перебування у місті, отримавши видрукуваними власні оповідання і підкоривши столицю, герой влаштовує собі частування, з невимушеною недбалістю замовляючи каву з тістечками у відкритому кафе на Хрещатику, але, попри колосальний стрибок в еволюції героя, смакування ним солодоців відсутнє.

Солодоці також семантично пов'язуються у тексті з образом Зоськи – через окреслення ритуалу побачень героїв: ідучи на зустріч із дівчиною, Радченко незмінно заходив до

кондитерської за цукерками для неї. Тож солодощі у цьому контексті постають утіленням еротичних бажань героя, своєрідним бартером у його любовних стосунках. Згадаймо, цей пункт видатків герой не наважується скоротити, не отримавши від дівчини належної (як він вважав) сатисфакції.

Еволюція героя, зміна ним одягу, житла, жінок, абсолютно не торкається їжі та його харчових схильностей. Полюбивши гарний одяг та усілякі зручності, він не стає гурманом та естетом у їжі, харчуючись принагідно в їдальнях, що трапляються йому на шляху або розташовані поблизу місця роботи: «Їжа не тішилась його прихильністю, і ставлення до неї лишилось у нього суто ділове. Він зовсім не належав до тих, хто, йдучи обідати, гадає, що взяти на перше, друге, третє, і по дорозі смакує майбутні страви – навіть найбільший апетит був у нім голий, без кольористих домішок чуттєвості, а солодке й зовсім не манило його, хоч і яким принадним спершу здалося. Він перекупив стоси шоколаду й торбу цукерок, але сам не їв їх ніколи. Спочатку химерні назви страв у меню зацікавили його, але потім, довідавшись, що печеня а-ля брош – звичайнісінька яловичина смажена, а таємничий омлет – суца яєчня, перестав увагу звертати на ці вигадки, на ці потуги зрізноманітнити страви за допомогою назв та уяви їдців. Смак до пахощів тютюну та одяжі розвивався в ньому, але їстівні здібності не зазнали жодного поступу, лишившись на рівні сільських примітивів» [Підмогильний, 2003, с. 184]. Отже, висновок Підмогильного цілком прозорий: можна змінити одяг, звички, помешкання, спосіб існування, здобути місце в літературі – і мати при цьому смак «на рівні сільських примітивів». Такий висновок не випадковий, особливо, коли йдеться про героя-митця, адже через сприйняття ним (а отже, й репрезентацію у власних творах) їжі та одягу виразно накреслюється проблема «селянської» літератури: відсутність вишуканості, шляхетності,



естетства, внутрішньої свободи. Порівняймо: метафори їжі постають характерним знаком теоретичної саморефлексії, вкладеної автором у вуста поета Вигорського: «Але лихо не в тім, що література наша п і с н а. Я завжди порівнював письменника з пекарем. Із маленької опари він випікає хлібину. Піч у нього добра, дріжджі добрі, і тісто своє він не лінується місити місяць, рік, і кілька років. Та коли він несміливий, коли боїться того, що сам думає, і того, що думають інші, то краще йому закрити пекарню і йти в народні вчителі» [Підмогильний, 2003, с. 175]. Як бачимо, новоявленому письменнику Степанові Радченку сміливості не бракує, та й, за термінологією Вигорського, він постає старанним «пекарем», а продукти його ремесла цілком здатні «насичувати», про що свідчить успіх його першої збірки оповідань. Але «пекарська справа» ще далека від «кондитерського мистецтва», призначення якого – не насичувати, а приносити задоволення і насолоду. Тим-то в епізоді літвечірки у сприйнятті героя майстерне «плетіння словес» критика Світозарова виразно асоціюється з кондитерським мистецтвом: «Його [Світозарова – *Н.Г.*] слова зліплялись шматочками здобного тіста, він формував їх у листові пиріжечки, посипав цукром і цукрином, квітчав мармеладними трояндочками і закохано спинявся на мить перед тим, як віддати ці ласощі на поживу» [Підмогильний, 2003, с. 64]. Тож досягнути тонкощі такого мистецтва – ось це завдання, яке Підмогильний окреслює перед своїм героєм-митцем відкритою кінцівкою роману: йдеться про рішення Радченка писати великий твір про людей, на відміну від попередніх малих форм про речі.

Отже, мотив насолоди їжею та мотив солодоців у модерністському романі В. Домонтовича, В. Підмогильного, В. Набокова втілює семантику життєвих насолод, мистецьких та еротичних переживань (гурманство, гедонізм та естетство).

#### 4.1.2. Концепт їжі і поетика симпосіону в романах В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» та «Без ґрунту»

Для інтелектуальної прози В. Домонтовича характерна ретельна виписаність речового світу людини культури: одягу, інтер'єру, їжі. Якщо перших двох чинників літературознавча рефлексія хоча б опосередковано торкалася у працях, присвячених концепції людини чи питанням хронотопу у творчості митця, то саме концепт їжі постає несправедливо обділеним увагою дослідників. Разом з тим вже у першому романі митця «Дівчина з ведмедиком» концепт їжі характеризується високим ступенем семіотичності, а сам процес їди набуває у тексті статусу події (за М. Бахтіним): усі важливі філософські і житейські розмови між героями, всі доленосні події сюжетогенеруючого характеру відбуваються здебільшого за обідом, перекусом, за столиком їдальні, кафе чи ресторану або у певний спосіб маркуються образами їжі. Їжа та питво визначають психологічний стан героїв, їхній статус і статки, соціально-історичні особливості доби, характер взаємин між героями і життєві інтереси та схильності кожного з них. Роман починається сценою приготування їжі головним героєм, закінчується його пиятикою, зав'язка твору – це бенкети-двобої героїв – інтелектуально-психологічне протистояння Зини та Варецького за обіднім столом, перше побачення героїв – розмова про тістечка, розв'язка – зустріч за столиком берлінської кав'ярні. Кожна сцена їди детально виписана митцем, з цілим рядом зорових, смакових, одоричних та відчуттєвих деталей (аж до скрипу піщинок на зубах під час пляжного перекусу героїв) і супроводжується численними алюзіями, асоціаціями та конотаціями.

«Їда – центральний акт у житті суспільства – осмислюється космогонічно, в акті їди космос (тотем,

суспільство) зникає і з'являється» [Фрейденберг, 1997, с. 63]. У семантиці їжі реалізується ряд культурних опозицій: свій – чужий, чоловічий – жіночий, земний – небесний, земний – підземний, сакральний – профанний, божественний – диявольський та ін. [МНМ, 1998, т. 1, с. 427]. Дослідники (О. Фрейденберг, В. Топоров) знаходять безпосередній зв'язок між їдою, народженням, статевим актом та смертю, пов'язуючи їжу з усіма трьома елементами комплексу плодючість – життя – смерть та жертвоприношення [МНМ, 1998, т. 1, с. 427; Фрейденберг, 1997, с. 55]. Їжа фігурує як невід'ємний ритуальний елемент новорічних, різдвяних та великодніх святкувань, шлюбних та поминальних церемоній, народження (хрещення) дитини, більшості вікових ініціацій. Обряд спільного споживання їжі та питва визначає ступінь близькості між людьми, а також процес встановлення такої близькості (гостювання, кумання, побратимство) [МНМ, 1998, т. 1, с. 429].

Дослідники звертали увагу на виразну еротичну тему в семантиці їди та їжі. Так, В. Топоров згадує про ритуальні хліби у вигляді чоловічих і жіночих геніталій та їх зображення на обрядових короваях, а також говорить про виразний зв'язок їди та сексу у міфології: «Для багатьох архаїчних колективів існує безпосередній і цілком усвідомлюваний зв'язок (навіть на мовному рівні) між харчовими і шлюбними заборонами» [МНМ, 1998, т. 1, с. 427]. Дослідник згадує випадки, коли значення «їсти» і «кохатися» передаються одним словом [МНМ, 1998, т. 1, с. 427]. Їжа незмінно входить у ритуал жертвоприношення (звідси, на думку В. Топорова, традиція називання їжі жертвою та етимологія слова «жертви» від «жертва» і «жрець» [МНМ, 1998, т. 1, с. 428]. Водночас їда, статевий акт і смерть однаково актуалізують семантику поглинання та мотив утроби, а отже, мають і спільні конотації:

мотиви насичення їжею і сексом, ненаситної утроби (в обох значеннях) та могили як утроби матері-землі.

Подібна семантика в образах їди та їжі реалізується протягом усього твору, виявляючись у діаді «їда – секс» (ієрогамія Зина – Варецький та профанний шлюб Варецький – Мар'я Іванівна) і «їда – смерть» (Зинине самогубство та спроба вбивства Варецького в берлінському кафе-ресторані), а також актуалізуючи риси симпосіону як духовного бенкету – інтелектуального двобою-протистояння героїв.

Як вже зазначалося, роман починається сценою приготування їжі головним героєм, що одразу ж виявляє ряд характерних ознак як особистості, так і доби: ячмінна кава на сковорідці, що має поповнити убогий запас героя, паруюча картопля на традиційній «буржуйці» – бідна холостяцька трапеза Іполіта Миколайовича Варецького, який у голодному 1922 році вважав за «приємну перспективу» читання лекцій у казармі за червоноармійський пайок.

Ставлення до їжі визначає статус і статки героїв. Так, мрія вчительки Мар'ї Іванівни – «службового кохання» героя – це відпочинок на селі і прагнення досхочу напитися парного молока. Саме молоко, на думку героїні, мало б відновити її сили (символ життєвої енергії та життєдайності, материнства і жіночої сутності; космічна субстанція, з якої народжується все суще; аналог чоловічої сперми). Проте ця мрія героїні так і лишається нездійсненою: Варецький розмірковує, скільки ще років життя подарує їй доля, адже організм цієї жінки невпинно зношується від тяжкої праці, систематичного недоїдання та недосипання. Натомість обіди у Тихменєвих видаються постійно голодному героєві бенкетом богів.

Голодний роман з вчителькою-колежанкою Мар'єю Іванівною є безпосереднім втіленням у тексті семантичної діади «їда – секс», своєрідного профанного шлюбу, що

визначався критерієм зручності для обох: по-перше, удвох було легше виживати у голодні роки (їжу готували в складчину); по-друге, задовольняли взаємний тілесний голод один одного (герой згадує «солодку ніжність голодних печерних ночей» [Домонтович, 2000б, с. 82]); по-третє, їхній роман закінчується зі зміною системи харчування та способу життя Іполіта Варецького («Я перестав варити дома кандьор і обідав звичайно в робочій столовці» [Домонтович, 2000б, с. 82]). Це профанний шлюб героїв, несправжність якого підкреслюється рядом харчових деталей-замінників: замість традиційного хліба тут фігурує «незмінний пшоняний кандьор» і перепічка, замість ритуального вина – розведений спирт, замість традиційного домашнього чаювання як уособлення сімейного тепла і затишку – настій яблунового листу з сахарином. А опис невеличкого пляжного перекусу постає прощальним обідом їхнього маленького кохання.

Ставлення до їжі окреслює коло життєвих інтересів матері сестер Тихменєвих – Мар'ї Семенівни: «Важливо не те, що десь щось негаразд, а важливо те, щоб кава із справжнього мокко була гаряча й солодка, щоб булочки, до кави подані, були свіжі й хрумкі, масло бездоганне, вершки густі й жирні, та щоб у гостя, якого частують, був добрий апетит» [Домонтович, 2000б, с. 63]. З образом Мар'ї Семенівни пов'язано обігрування традиційної ритуальності обідів класичної літератури XIX ст. У частині, присвяченій кримському відпочинку героїв, є промовистий епізод: курортники о 8 годині по дзвонику йшли на сніданок – це яскрава профанація чернечої ходи на сніданок під звуки дзвону, ритуальність міщанства і псевдолітургія. Автор акцентує саме на діях героїні, яка переобтяжувала увесь персонал численими дорученнями дістати чи приготувати щось додаткове: «Коли для всіх готується кефаль, Мар'я Семенівна

прохає Марту Борисівну приготувати для неї також цвітну капусту. Коли ж усім подаватимуть фаршовані помідори, улюблена страва Мар'ї Семенівни, Мар'я Семенівна не забуде нагадати, щоб їй сьогодні ще неодмінно зробили шпінат з грінками й подали на стіл до грінок вершкове масло» [Домонтович, 2000б, с. 110]. Усі розмови героїні під час сніданку оберталися навколо їжі, її якості та розмаїття, зводячись до припрошування скуштувати ту чи іншу страву: «Мар'я Семенівна за сніданком розповідає про швейцарський табльдот, де подають уранці на перший сніданок холодне масло, настругане тоненькими скрученими шматочками, мед, варення, кайзерки, молоко од кіз і добре звужену нежирну шинку» [Домонтович, 2000б, с. 109]. Любов до комфорту, до якісної та різноманітної їжі повсякчас підкреслюється в образі героїні.

Харчовий код у Домонтовича стає засобом характеристики героїв. Так, харчова деталь, вжита в переносному значенні, постає метафорою Зининої вдачі, її схильності до бравади та гострих ситуацій: «Якось під час обіду Зина повторила свою витівку, на цей раз *приперчивши її й надавши їй особливо гострої пікантності. Вона любила переперчені страви* [виділення моє – Н.Г.]. З усіх відтінків, властивих її розмовам, вона цінила різку уїдливість, що шокувала і вражала присутніх своєю одвертістю, їй подобалося ставити запитання несподівано й руба» [Домонтович, 2000б, с. 67].

Зображення обіду у творчості В. Домонтовича – це не лише втілення гедонізму та естетичної насолоди від їжі як витвору мистецтва (згадаймо подібні мотиви у романі «Без ґрунту»), це репрезентація інтелектуальних двобоїв, зіткнення протилежних точок зору, антагоністичних соціокультурних позицій, тим-то можна з упевненістю зробити висновок, що

сцени численних обідів у В. Домонтовича мають виразні риси симпосіону. Симпосій, або симпосіон (гр. Συμπόσιον – бенкетування) – ритуалізоване бенкетування, пиятика, що організовувалась, як правило, після спільної трапези [Словарь античности, 1994, с. 525]. Учасники симпосіону – симпосіасти – розважалися музикою, співами, імпровізованими промовами, вченими бесідами на філософські, наукові та мистецькі теми, інтелектуальними і жартівливими іграми, розгадуванням загадок. Симпосіон як літературний жанр (діалог на бенкеті) у чистому вигляді трапляється рідко (згадаймо «Бенкет» Платона), проте як прийом (опис бенкету в тексті), як вставний елемент у структурі твору чи симпосіональний образ – це доволі поширені у літературі явища. Таким чином, можна окреслити атрибутивні риси симпосіону – як жанру і як прийому (в обох випадках вони будуть наявні, але виражатимуться по-різному): діалогічність; мотив частування (образи їжі та вина); бесіди на високі теми; мотив веселощів, буйства; музика, співи. О. Ванюшкіна, аналізуючи поетику симпосіонального образу в романі З. Гіппіус «Чортова лялька», основними вважає два чинники: винопиття та бесіду [Ванюшкина]. На нашу думку, вживання вина – як найважливіша ознака симпосіону – може бути нівельована чи трансформована (наприклад, у звичне чаювання), але при вказівці на діалогічність мовлення та за наявності мотиву частування можемо упевнено говорити про реалізацію симпосіональних образів чи прийомів у тексті.

Обіди у Тихменєвих виявляють атрибутивні риси симпосіону. Попри відсутність мотиву вина, із ключових ознак збережено сам опис обіду та відтворення диспутів-дискусій на високі теми: обговорення проблем літератури та літературних маніфестів, призначення митця та мистецтва, кохання і цноти, правдоподібності і неправдоподібних істин. Зокрема, історію

поета Стефана Хоминського репрезентовано у тексті як оповідь за обіднім столом: герої дискутують про творче кредо митця-деструктивіста та проголошені ним мистецькі гасла, у мовленні дискутантів зринають цитати з Новаліса, прізвища Маяковського, Єсеніна, Семенка, уривки з маніфестів футуризму та ЛЕФу.

Риси симпосіону виявляє і філософська бесіда у ресторані між Варецьким та його помічником, присвячена історії Миколи Буцького та мотивам убивства ним власної дружини. У тексті детально виписано замовлення героїв: випивка, закуска, перше, друге, кава. Більшість реплік героїв супроводжуються діями зі значенням їди. Варецький розмірковує про сутність любові, вбивство із жалості, милосердну жорстокість та вищість любові вбивці над материнською любов'ю, через що помічник називає його з Савонаролю, сплутуючи останнього з Макіавеллі: «Думавши про Макіавеллі, він сплутав його з Савонаролю. Та проте, чи не мав він рації: чи це не дві тільки маски, що їх по черезно носили ті самі громадяни флорентійської республіки XV–XVI-ого віку?!» [Домонтович, 2000б, с. 158].

Традиційно, міркуючи про інтелектуальний роман В. Домонтовича, говорять про вставні тексти філософського, наукового чи мистецького спрямування, сюжетно не пов'язані із загальною магістраллю твору. Нам же видається, що більшість цих вставних текстів виявляють атрибутивні риси симпосіону (згадаймо, у романі «Без ґрунту» яскраво репрезентовано численні дискусії про мистецтво, археологію, науку, що відбуваються між героями за обідом у гостях чи в ресторані).

Високою частотністю вживання у текстах В. Домонтовича характеризуються концепт вина та мотив сп'яніння. Особливо виразно вони репрезентовані у «Дівчині з ведмедиком». Традиційно в культурі пиятика і сп'яніння пов'язуються з



метафорою вина [Фрейденберг, 1997, с. 76], у свою чергу вино постає уособленням жертвовної крові та обрядовим атрибутом пошанування вищих сил, розгортає мотив кохання (сп'яніння від любові) і насолоди (з подальшим розвитком мотивів гедонізму, життєвих радощів і насолод, утілених у швидкоплинних миттєвостях фізичної любові та сп'яніння), а також виступає метафорою шлюбу та плодючості (порівняймо: «вино є метафорою шлюбу і п'ється при шлюбі, у ньому одному полягає образ плодючості» [Фрейденберг, 1997, с. 79]).

Вино фігурує у сцені в Криму, де відбувається духовне зближення Варецького та Зини, та у сцені першого побачення героїв у помешканні Варецького. Причому епізоди з вином виписано дуже детально. Автором не лише подано перелік сортів вин, але й відтворено їхні смакові нюанси, якісну характеристику та рекомендації щодо вживання: «Татарин люб'язно пропонує на вибір з червоних – каберне, бордо; з білих – сотерн, аліготе, або ж з солодких: білого чи рожевого мускату. Ми чуємо згагу. Десертні вина в цих маленьких льохах молоді й невитримані, сотерн надто гіркий. Коли чуєш згагу, найкраще пити, змішавши з водою, каберне» [Домонтович, 2000б, с. 114]. Епізод з вином у Криму виконано автором цілком у психоаналітичних параметрах: герой пропонує дівчатам спуститися в льох і випити червоного вина. Виразно підкреслено жіночу символіку утроби: «В льоху на підлозі стоять великі діжки, на полицях лівер, діжечки, барила й порожні пляшки. В льоху п'ється, прохолода, тиша, пахне сулом. Після вулиці, заллятої соняшною спекою, насиченої соняшним гомоном, чудно здається поринути в п'ятьму й тишу» [Домонтович, 2000б, с. 114]. Образ льоху втілює семантику підземелля, могили, утроби; жіноча символіка актуалізована рядом численних посудин: діжок, діжечок, барилець, порожніх пляшок, а також п'ятьмою, вологістю, прохолодою, п'янким

запахом, що символізують жіночу стихію. Герої п'ють каберне (виразна асоціація з жертвною кров'ю), розводячи його, за давньогрецьким звичаєм, з водою (за часів античності звичка пити нерозведене вино вважалася варварством). У тексті неодноразово підкреслюється «тверезість» Лесі (навіть в епізоді у льоху вона намагалася обмежити кількість замовлених пляшок) – на позначення її раціональності та передбачуваності, на відміну від безрозсудної непрогнозованості Зини. Наступна сцена – розмова про поцілунок, коли Зина нахваляється поцілувати Варецького, – актуалізує мотив сп'яніння у поєднанні з мотивом любові (сп'яніння від любові).

Подібне значення має й епізод із мигдалем, актуалізуючи виразний еротичний підтекст: «Зина, взявши двома пальцями вузьке зерно, клала мені його в рот» [Домонтович, 2000б, с. 115]. Наявне тут годування з рук постає як мотив спокуси, а також як елемент традиційного весільного ритуалу – годування молодими одне одного. Семантика мигдалю також доволі промовиста: у більшості народів мигдаль виступає символом кохання в усіх його проявах (дуальність символіки у міфах та легендах підкреслено смаковими відтінками мигдалю – солодощами та гіркотою), шлюб та плодючість.

Концепт вина та мотив сп'яніння у романі тісно пов'язані з образом Зини. Так, героїня позиціонує себе як тверезу, тобто раціональну і логічно мислячу людину, водночас обидві його п'ятики в моменти сильного душевного збурення пов'язані з Зиною. Розмірений побут героя, із традиційними обідами в одній і тій самій їдальні, з напередвизначеним меню, а отже, й передбачуваними зоровими, смаковими і відчуттєвими враженнями («Обідав я того літа в їдальні Kola Kobiet проти Золотих Воріт. В їдальні давали на обід польський солодкуватий борщ, фрикадельки з картопляним пюре й одвареними бурячками, поляті рудою

водичкою» [Домонтович, 2000б, с. 75]), – все летить шкереберть зі спалахом несподіваних і некерованих почуттів до своєї учениці. А продаж за безцінь книги символізує вихід героя з-під контролю раціо: розмірені і розплановані обіди у їдальні Kola Kobiet змінюються затяжною і маячливою пиятикою. Щоправда, у цьому епізоді фігурує не шляхетний напій – вино, а пиво, змішане з неякісною горілкою, що наливалася підпільно у брудній пивниці (хронотоп нижнього світу, підсвідомого, простір темних сил і пристрастей): «Тарілочка з соленими сухариками й друга з моченим горохом, столик, покритий цератою й заллятий пивом, порожні пляшки і п'яний я!.. Так день, так другий, так третій» [Домонтович, 2000б, с. 78].

У сцені першого побачення героїв фігурує портвейн, а удавано байдужа розмова про вино та солодощі, їхні смакові відтінки та особливості поєднання, постає черговою Зининою маніпуляцією, своєрідною еротичною грою.

Протестуючи проти традиційних поглядів на кохання Варецького, Зина віддалась п'яному («як завжди, п'януватому») двірнику. А цілковиту поразку раціо Варецького символізує залита коньяком книжка Макіавеллі та тяжка, безпробудна пиятика героя в останньому епізоді твору. Коньяк, тобто «підсилений» і подвоєний мотив вина, на книжці – актуалізує антиномію «розуму» та «безумства», «раціо» та ірраціоналізму, протиставлення виваженого розміреного існування героя та його шалених вчинків, зумовлених коханням до Зини.

Ще один гастрономічно маркований епізод твору – остання зустріч Зини і Варецького в берлінському ресторані, де мотив їди виявляє глибинну міфосимволіку. О. Фрейденберг, ґрунтовно проаналізувавши зв'язок шлюбного акту й обіду у давніх віруваннях, зробила зокрема такий висновок: «“Поїсти”

означає “з’єднатися”, те саме обценне значення полягає у метафорах “варіння”, страви, “споживання» [Фрейденберг, 1997, с. 75]. Про це свідчить і поширений у слов’янській традиції ритуал молодих – годування одне одного обрядовим хлібом у весільному обряді як перша шлюбна трапеза, що символізує родючість та продовження роду. Згадаймо, «у системі первісного світогляду образ “їжі” означає подолання смерті, воскресіння, нове народження» [Фрейденберг, 1997, с. 110]. Таким чином, традиційне «пошанування вечерєю» повії постає втіленням ритуалу ієрогамії (священного шлюбу), Вічного Повернення. Зина використовує традиційну форму звертання ресторанних повій до клієнта у записці до Варецького, але одночасно автором обігрується амбівалентність символіки «їда – секс» та «їда – смерть», оскільки записка з проханням пошанувати вечерєю виявляється передсмертною запискою героїні. А Зинине замовлення після відмови Варецького – «wodka», як і вечеря з типовим німецьким бургером (автором підкреслено різноманіття замовлених страв і напоїв) постають ніби поминальною трапезою героїні за своїм загубленим життям, несправдженими ілюзіями та «неправдоподібними істинами». Подібного значення набуває і танець героїні з потворним німцем, що з танцю життя (порівняймо: у міфології танець традиційно пов’язують з рухом по колу, осмислюючи космогонічно – як нове народження сонця, а вже потім – зі статевим актом як процесом регенерації [Фрейденберг, 1997, с. 122], сюди також можна додати роздуми героя про ресторанне фокстротне кохання) перетворюється на танець смерті – із замахом на життя Варецького та подальшою спробою самогубства героїні.

Таким чином, вже в першому романі Домонтовича виразно окреслюється низка гастрономічних мотивів та образів,

що стануть домінантними у романі «Без ґрунту», а також зароджується поетика симпосіону, що найяскравіше виявить себе в останньому романі митця, де описи численних обідів, бенкетів та частувань становлять ніби окремих структурно-семантичний шар тексту, набуваючи рис вставних текстів – бенкетів-диспутів – і втілюючи атрибутику жанру симпосіону.

У романі «Без ґрунту» насамперед відзначимо важливість харчового коду в розкритті індивідуальності героїв, їхньої соціокультурної стратегії, а також нерозривний семантичний зв'язок теми їжі, мистецтва та кохання: гастрономічна насолода, естетичні відчуття та еротичні переживання постають однаково важливими в системі цінностей головного героя твору – професора-мистецтвознавця Ростислава Михайловича. Задоволення від якісної їжі й вина, творів мистецтва та захоплюючої любовної пригоди – головні складові сюжетної лінії цього естета, гурмана та гедоніста. Згадаймо його роздуми про «комфортабельність природи» («Я не люблю природи, якою вона є. Вона діє прикро мені на нерви. Я витримую природу виключно тоді, коли її пристосовано вже для людських вигід. Краєвид повинен розкриватись з тераси ресторану. Природа повинна бути подана при столикові кав'ярні: добра кава, тістечка й довкола кольоровані тканини далечини» [Домонтович, 2000а, с. 385]), прикре розчарування через відсутність зручностей та закладів харчування у Потьомкінському саду («На жаль, я не найшов у саду жадної кав'ярні або навіть буфету з парою бляшаних стільців і столиків під деревом, щоб мати змогу замовити собі стопку на сто грам і порцію краківської ковбаси на двісті грам» [Домонтович, 2000а, с. 385]), причому йдеться не про фізичний голод та банальний процес насичення, а про задоволення естетичних потреб людини («Чудесний краєвид, і так прикро,

що тут бракує кави або принаймні стопки горілки, з чого б я теж охоче задовольнився» [Домонтович, 2000а, с. 386]).

Замовляючи в готелі їжу на сніданок, Ростислав Михайлович «глибокодумно замислюється». Замовлення героя детально і фактурно виписано: «Насамперед, чорної кави. Тільки, – застерігаю я, – міцної й гарячої, друже!.. Масла, на якому ще блищать срібні краплини розсолу. Редису, холодного й свіжого. Рожевої шинки» [Домонтович, 2000а, с. 313].

Відзначимо речовий, і зокрема харчовий, код спогадів героя. Харчові образи часто виступають засобом характеристики історичного періоду та способу життя. Так, доба безвладдя і революції подана через побутово-речові деталі (переважно одягу та їжі) та соціокультурну подробицю (вирубаний Потьомкінський сад): «Заткнувши сокиру за пояс підперезаного пальта, – тоді всі, однаково чоловіки й жінки, ходили підперезані, – надриваючись, стомлені люди тягли за собою на саночках зрубаний стовбур акації. В хаті, опалюваній бляшаною буржуйкою, на сковородці, розпеченій до червоного, смажили на олеонафті млинці з кукурудзяного борошна. Олеонафта, мастило для машин, заступала тоді людям товщ» [Домонтович, 2000а, с. 384].

Минуле постає для героя низкою зорових, смакових, звукових та одоричних деталей, а місто дитинства – втраченим раєм, що увиразнюється згадкою про «ідилію вишневих садків» і традицію вечірнього чаювання у саду з цвіркунами, дзвоном трамваю та млосним запахом матіол. Обов'язковий ритуал сімейного чаювання позбавлений тут традиційної для В. Домонтовича іронії і постає виявом повноти буття, так само, як і згадка про інші гастрономічні подробиці дитинства: «...я віддаюся втішному полону згадок про минуле. Про страви, що завжди були надміру товсті, залляті сметаною й маслом. Про дрібно покраяні, притрушені перцем, перемішані з цибулею

соковиті помідори. Про великі пухкі паляниці. Великі з зелено-чорною шкіркою стиглі кавуни, які хрумтять, коли їх розрізувати» [Домонтович, 2000а, с. 318].

Серед численних описів частувань та відвідин різноманітних закладів відповідного спрямування, зупинимося на епізодах бенкету у найкращій дніпропетровській шашличній з екскурсоводом Гулею, що виявляє атрибутику симпосіону; інтимній вечері з Ларисою, що набуває ознак бенкету богів з елементами симпосіону; перевернутому бенкеті у брудному трактирі та симпосіоні у дорогому ресторані (обидва епізоди з художником Линником); урочистому обіді у директора художнього музею Витвицького. Відомий краєзнавець і дослідник життя та творчості письменника Микола Чабан на зустрічі зі студентами-філологами Дніпропетровського національного університету ім. Олесья Гончара у травні 2010 року висловив припущення, що розлогі барвисто-соковиті описи їжі у Домонтовича зумовлені тим, що роман «Без ґрунту» писався в голодному окупованому Харкові, тож гастрономічна образність виконує компенсаторну функцію. Не відкидаючи цієї думки, ми звертаємо увагу на глибинну полісемантичну насиченість концепту їжі у творчості митця, розлогі ланцюжки соціокультурних смислів та асоціацій, пов'язаних з їжею, важливість харчового коду та симпосіональної образності в поезиці майстра.

Як вже зауважувалося, симпосіон – ритуалізоване бенкетування та філософський жанр античної літератури. Естетику симпосіону та культурні практики, пов'язані з традиціями античного бенкету, детально проаналізовано французьким дослідником Франсуа Ліссарагом [Ліссараг, 2008]. «Правильний» симпосіон передбачає напередвизначений та чітко окреслений набір культурних смислів і практик, структурних елементів, поведінкових

стратегій. Серед його основних складових дослідник визначає такі: вино, застільні бесіди та промови, музика (пісня чи танець), інтелектуально-розважальні ігри, еротика [Лиссараг, 2008, с. 28–31]. Вони можуть виявлятися як комплексно, так і вибірково, але атрибутивними незмінно виступають винопиття та застільні промови. Зміст симпосію визначається саме його словесною складовою – темою застільної бесіди. «Задоволення від симпосію асоціюється з вином, музикою, промовами і видовищем» [Лиссараг, 2008, с. 100–101].

Перша сцена відвідин шашличної Ростиславом Михайловичем у компанії Гулі дуже детально виписана, об'ємна, композиційно охоплює два розділи і має виразні риси симпосіону, серед яких добірна їжа, вишукане вино та неодмінна словесна складова – вчена бесіда про мистецтво. Герой прагне потрапити туди, «де, як запевнили мене місцеві знавці ресторанних справ, ми знайдемо не тільки справжні добірної якості кавказькі шашлики, але й найкраще до смаку вино» [Домонтович, 2000а, с. 305]. Малюнки на сходах стають приводом для розмови про функції кольору, примітивізм, сутність реалізму, пам'ять народу, пам'ять митця і призначення мистецтва, але все це – лише інтелектуальна забавка для героя-оповідача, своєрідна гра, вправління у красномовстві вченого мужа: «В словах своїх, виголошуваних тільки для того, щоб бавитись, щоб тішити себе самого, я одкриваю для себе істини, на які я натрапляю несподівано і які тим часом нікого ні до чого не зобов'язують» [Домонтович, 2000а, с. 307]. Таким чином, в епізоді одночасно спрацьовують розважально-ігрова та інтелектуальна складові симпосіону.

Власне, саме представлення Ростислава Михайловича господареві шашличної є одночасно «представленням» героя читачеві, оскільки до цього реципієнтові відомо лише те, що



він консультант за сумісництвом та колишній викладач Гулі: «Професор. Приїхав з Харкова. Мандрував по Вірменії. Вивчав тамошню старовинну архітектуру. Глибокий знавець тубільчого вина, шашликів і старовинних храмів» [Домонтович, 2000а, с. 309]. Прикметно, що їжа та питво постають в одному семантичному ряду з архітектурою і культовими спорудями як об'єкт та джерело пізнання. Надалі цей смисловий ряд буде неодноразово повторюватись, увиразнюючись і поглиблюючись. Так, у характеристиці господарем глибини таланту художника, автора настінних малюнків, актуалізовано зв'язок кулінарних здібностей, живописного таланту та мистецтва пиття: «Безперечно, господар мав рацію, пов'язуючи в один вузол те, що на перший поверховий погляд, здавалося б, не мало між собою жадного зв'язку: вміння готувати шашлики, мистецтво малювати й здібність багато вина випити» [Домонтович, 2000а, с. 309].

Обід героїв постає сакральною церемонією, ритуалом, а його учасники – «вибраними містагогами», що увиразнює і семантика червоного вина (незмінного елементу обрядодії давніх містерій та релігійних дійств) «на особливо урочистий випадок»: «Господар приймав нас, немов священнодіяв. Лишилося враження, що ми для нього не просто випадкові люди, які ненароком мимохіть потрапили сюди з вулиці, а вибрані містагоги, учасники ритуального обряду, його найдорожчі, люб'язні його серцеві приятелі, бо годувати людей шашликами й частувати їх вином – то високе покликання, яке не кожній людині дається згори» [Домонтович, 2000а, с. 309–310].

Таким чином, уже перший епізод твору, пов'язаний з їжею, виразно окреслює семантику їди як акту духовного: «В цей спосіб здійснюється важливе й істотне. Істи й пити не фізіологічний акт насичення, а ствердження спільноти,

щасливої й щирої людської дружби» [Домонтович, 2000а, с. 310]. Відзначимо, що автором не просто називається та чи інша страва, а ретельно відтворено її гастрономічно-кулінарні особливості. Так, вже згадувані нами чебуреки постають вершиною кулінарної майстерності, досконалим витвором мистецтва, а кулінарія і живопис отримують рівноправність в аксіології гурмана-мистецтвознавця. Герой радить кухареві почати малювати, адже «такий великий майстер в готуванні чебуреків, як він, має всі підстави претендувати на те, щоб досягнути не менш високих ступенів також і в мистецтві малювання» [Домонтович, 2000а, с. 310].

Їжа та ставлення до неї є важливим засобом характеристики одного з центральних героїв твору – митця Степана Линника, який «ігнорував дійсність в її незалежному від нього бутті» [Домонтович, 2000а, с. 327], накопичуючи у власному помешканні безладний мотлох, вдягаючи випадкові і часто несполучувані між собою речі та харчуючись час від часу, з ледь знайомою людиною, у першому ж закладі, що трапиться йому на шляху, – найдорожчому ресторані або «найпаскуднішій, найбруднішій харчівні». Як своєю творчою манерою герой руйнував традиційні підвалини живопису, так і власним способом буття неухильно заперечував реальність. У ставленні до їжі та манері їсти герої протиставляються: пересичений гурман-гедоніст і раціонально тверезий професор-мистецтвознавець Ростислав Михайлович та його вчитель, напівбожевільний митець Степан Линник, для якого їжа, її якість, кількість та частота вживання не мають ніякого значення: «Їв Линник, коли трапиться, де трапиться й що трапиться. Їжі він не надавав жадної ваги. Коли він працював, він не їв. Він міг не їсти днями, добами. Якщо його питали, чи він уже обідав сьогодні, він завжди відповідав: // – Але ж я

обідав вчора!.. Здоров'ю людини шкодить, якщо вона обідає щодня!» [Домонтович, 2000а, с. 331].

Огидна вечеря у брудному трактирі для візників, на якій довелося бути присутнім Ростиславу Михайловичу, – це перевернутий бенкет у нижньому світі, де панує темрява, бруд і сморід, збираються «жалюгідні покидьки міста» – злодії, п'яниці, дешеві повії, а їжа огидна: «підозріле вариво, що звалося “солянкою”» [Домонтович, 2000а, с. 333], плаский фіолетовий оселедець, солоні огірки та зіпсована ковбаса, яку герой-оповідач так і не наважився проковтнути. Недостойна компанія поруч, бруд, смердючі портянки візників, запльований фікус у темній залі, надщерблені склянки та огидна зіпсована їжа – антимодель ідеального бенкету. Згадаймо, чистота навколишнього середовища, того простору, де відбувається застілля, за Ксенофаном, – перше правило хорошого бенкету [Лиссараг, 2008, с. 37].

Теперішній церемонності і вишуканості професора-мистецтвознавця протиставляється процес насичення митця, виписаний з елементами натуралізму: «Линник їв, кваплячись, пожадливо і багато. Він набивав рота великими шматками, спішив ковтати, давився їжею» [Домонтович, 2000а, с. 333]. У тексті детально змальовано пожадливість у їжі, квапливість, навіть ненажерливість, якою герой компенсував своє вимушене голодування: «Так їдять босяки в притонах портових міст, коли нарешті дорвуться до їжі» [Домонтович, 2000а, с. 333]. Завершальною деталлю цього епізоду є зомління героя від випитого та з'їденого.

На противагу нічному антибенкету, обід героїв у ресторані після відвідин виставки «Союзу пейзажистів» має виразні ознаки симпосіону: акцент тут зроблено не скільки на їжі, як на випивці (згадаймо, на думку Ф. Ліссарага, їжа не є необхідною складовою симпосіону: «під час симпосію не їдять,

оскільки найчастіше він відбувається після трапези» [Лиссараг, 2008, с. 17]), а також вповні реалізована вагома словесна складова симпосіону – бесіда про мистецтво. Спиртне у цьому контексті виявляє функції ініціації: Линник не тільки викладач героя у юності – він здійснює своєрідну посвяту юного Ростислава Михайловича, котрий на той момент був «безневинним недосвідченим юнцем, який у себе в родині не вживав і краплі спиртових напоїв» [Домонтович, 2000а, с. 338], у тонкощі ресторанних страв, спиртних напоїв та сутність мистецтва. Як і в епізоді у шашличній, даний контекст актуалізує ціннісну рівноправність досвіду пізнання героя – пізнання їжі, алкоголю і мистецтва (додамо – пізнання жінки через мистецтво як остання смислова ланка цього ряду): «Ми сидимо з ним удвох за столиком у “Домініка”, й він посвячує мене в таємниці ритуально-урочистих назв, які вичитує з карти страв. // Кінчивши замовляти, він звертається знов до улюбленої його теми: мистецтво й теоретичне його обґрунтування» [Домонтович, 2000а, с. 338]. Ця розмова, як і більшість бесід за обідом, змальованих у романі, має всі ознаки симпосіону: перед нами ритуал спілкування за їжею та питвом митця та його учня про сутність мистецтва. Водночас учень постає неофітом і в «гастрономічно-кулінарній науці», і в мистецтві споживання та поцінування спиртних напоїв, і в теорії мистецтва: «В ті роки я ще зовсім не розбирався ні в складній гастрономічно-кулінарній науці, ані в напоях. Линник був моїм Вергілієм, я його несміливим і ніяковим Дантом. // Линник віддавав перевагу міцним напоям і під його досвідченим керівництвом я навчився відрізняти смак, якість горілки з білою й червоною голівкою, шустівської гіркої, абсенту, шнапсу, віскі. Керований ним, я пройшов по всіх дев'ятох колах горілчаного пекла і, одночасно з тим, по всіх дев'ятох колах теоретичного раю, щоб, в розмовах з

Линником, пізнати найвищу істину Мистецтва...» [Домонтович, 2000а, с. 338]. Знову ж таки маємо рівноправність пізнання смаку і якості горілки та найвищої істини мистецтва. В інтелектуальній прозі В. Домонтовича, як видається, досвід пізнання страв і напоїв, вироблення естетичних відчуттів та еротичних переживань має однакову аксіологічну природу.

Образи їжі і питва маркують усі епізоди любовних побачень Ростислава Михайловича та Лариси Сольської, а отже, реалізують виразну еротичну семантику. Уже сцена першого побачення героїв та інтимної вечері у найкращій шашличній виявляє ознаки бенкету богів та симпосіону. У цьому випадку семантика їжі пов'язується із семантикою льоху, що лише увиразнює еротичний підтекст. Як вже зауважувалося, семантика льоху первинно розгортає мотив утроби, пов'язаний з сексом та народженням, власне, як і неодноразово відзначуваний зв'язок їди та сексу у міфопоетиці. Прагнення героїв до незвичайних смакових відчуттів, досконалості і вишуканості страв актуалізує семантичний зв'язок їжа-кохання: незвичайне знайомство і неймовірний початок роману героїв (діада мистецтво–кохання) співвідносне з мистецькою досконалістю страв та вибагливістю еротичних переживань (семантична діада голод–пристрасть), про що свідчить ритуал замовлення страв закоханими: «Ми хочемо їсти, але ми хочемо їсти щось винятково добре, щось таке досконале й виключне, чого немає в жадних картках і жадних цінниках!» [Домонтович, 2000а, с. 376]. Таким чином, прагнення закоханих до виключності та винятковості у відчуттях (смакових, еротичних, естетичних) втілює тріаду: їжа–кохання–мистецтво.

Хоча у цьому епізоді не названо і не конкретизовано жодної страви, але рельєфність, з якою виписана суперечка

господаря шашличної і кухаря щодо вибору страв та їх послідовності для поважних і дорогих гостей, є переконливим втіленням харчового коду та вказівкою на семіосферу давнього ритуалу частування. Вибір вірменського ресторану героями роману видається не випадковим, оскільки цей факт семіотично актуалізує семантику традиційного частування та культури пиття і тостування, що поєднується з образом «бенкету кохання» і реалізується в образах шляхетного вина, яке асоціюється з жінкою, та тамади – господаря шашличної, що виголошує тости, і кухаря – Майстра-жреця (вибір страви як священнодійство!). Обидва образи – і власника шашличної, і кухаря – відсилають до архетипу Мудрого Старого, Вічного Тамади східного бенкету. До цього епізоду цілком прикладаються міркування Г. Гачева про особливу роль тамади у мікрокосмосі грузинського бенкетування: «Тамада – жрець за окремим столом=пультом – дирижер священного дійства. Ціла культура – сидіти за столом, їсти, пити, говорити» [Гачев, 1999, с. 42]. Отже, Богу у грузинському та вірменському Космосі відводиться роль Вічного Тамади, втілення Мудрості, упорядника і розпорядника святкового дійства. Усі ці риси у творі уособлює господар шашличної, який постає носієм особливих знань, утілюючи мудрість і традиції свого народу.

Еротичний код симпосіону в цій ситуації актуалізує мотив вина та порівняння вина з жінкою. Так, еротика як одна із складових симпосіону виявляється не лише у присутності чарівних супутниць симпосіастів – гетер, але й у застольних промовах, присвячених здебільшого сутності любові, уславленню Ерота та принад кохання. Ознаки такої промови містять роздуми господаря шашличної про винятковість вина і жінки: «Вино, – казав він [господар шашличної – *Н.Г.*] далі, – це як жінка! Є жінка і жінка, і є вино й вино. Є вино, що його можна пити щодня й ніколи не зазнати від того втіхи. Є жінка,

що її можна знати ціле життя, і що тобі з того? Але буває жінка, що, раз її зустрівши, ніколи більше не забудеш її в житті, хоч це був лише погляд, який ненароком вона кинула, або посмішка, що нею вона обдарували тебе мимохідь» [Домонтович, 2000а, с. 377–378]. Господар пропонує особливе вино – для найкращої з жінок і наймудрішого з чоловіків. Мотив вина як життєвої втіхи, радості і насолоди однаково актуалізує як мистецький, так і еротичний контекст, адже вино належить одночасно і до сфери природи, і до сфери культури. Таку семантику підкреслює і спільність епітетів до вина, ночі і кохання: «Вино, яке ми пили того вечора, було густе, солодке, тьмяне й тепле, як тепла й запашна буває лише весняна солов'їна ніч. // Це була коштовна рідина. Кожну її краплину треба було цінувати, немов спадковий клейнод, передаваний з роду в рід і з покоління в покоління. Вино було варте порівняння з тією жінкою, яка його пила. Уся радість і вся втіха життя конденсовані були в насолоді, яку ми відчували, смакуючи отее вино» [Домонтович, 2000а, с. 378].

Подальша розмова героїв також має виразні риси симпосіональної бесіди: «Ми пили чорну, міцну турецьку каву. До свого гурту ми запросили господаря. Поринувши в хмільне коливання, ми слухали розлогі його міркування про вино, про людей, їжу, сенс життя, призначення людства в світовому бутті універсу» [Домонтович, 2000а, с. 378]. Саме вустами господаря шашличної висловлено ключовий принцип гедонізму: «Я гадаю, що пити й їсти слід тільки задля тієї радості й втіхи, що є в їжі й питві!» [Домонтович, 2000а, с. 379]. А вже наступна сцена реалізує мотив сп'яніння від вина і кохання, безпосередньо окреслений у тексті: «Ми йшли бульваром Проспекту вгору, п'яні од вина, кохання й безжурности» [Домонтович, 2000а, с. 380].

Образ вина у поєднанні з мотивом любові розгортається й у сцені на пляжі, яка хоч і не має виразного харчового коду, адже розмова між Ростиславом Михайловичем та Ларисою відбувається не безпосередньо за обідом чи споживанням вина, але постає ніби продовженням симпосіональної бесіди про вино та сутність кохання. Маємо, з одного боку, симпосіональний мотив уславлення вина та піднесення його до рівня мистецтва (згадаймо репліку Лариси: «Щоб продавати вино, треба бути також і поетом» [Домонтович, 2000а, с. 390]), а з іншого – підкреслений повтор мотиву жінка/вино: в уста героя-оповідача вкладено майже дослівну ретрансляцію тези господаря шашличної про порівняння жінки з вином: «Є вино й вино! Є жінка! Вино, як жінка!.. Є вино, що, покуштувавши його бодай краплину, не забуваєш його смаку ніколи в житті. Так само й жінки! Мені здається, Лар, ви належите до подібних жінок» [Домонтович, 2000а, с. 390], що таким чином реалізує у тексті мотив «у квадраті» і повертає реципієнта до вихідної позиції симпосіону. Про це свідчить і тема бесіди, безапеляційно запропонована Ларисою, – з'ясування сутності любові взагалі та природи їхнього кохання зокрема, і сама форма її проведення – словесний двобій, провокативно-інтелектуальний спаринг коханців. А дотепність героя-симпосіаста виявляється у згадці про Босвела, босвелізм та босвелістичну сутність їхнього кохання.

Чергова розмова героїв про кохання під час прогулянки Дніпром також актуалізує харчовий код: Ростислав Михайлович пригощає Ларису чорним шоколадом «Золотий ярлик»: «Бери, це ж не “Міньйон”. Я навмисне взяв “Золотий ярлик”, бо він гіркавий, і я був певен, що ти віддаш йому перевагу» [Домонтович, 2000а, с. 435]. Смакові відчуття (гіркота десерту) – метафоричне відображення любовних переживань героїв, але це не банально-традиційна



мелодраматична образність «гіркоти солодощів», це гіркота раціонального досвіду пізнання кохання доби – кохання, яке «не забарвлене в сентименталізм почуттів» [Домонтович, 2000а, с. 435]. Так, продовжуючи розпочату розмову в салоні-ресторані на пароплаві, герої п'ють горілку і говорять про «антипсихологічне» кохання доби, позбавлене чутливості і чуттєвості. Горілка, що мала б означувати сп'яніння коханців, натомість позначає у даному контексті «гіркоту тверезості» закоханого: «І від цього ковтка горілки все довкола відразу прояснюється й опрозорується, кожне враження стає тепер несподівано чітким і завершеним» [Домонтович, 2000а, с. 437]. Автор висловлює устами героя-раціоналіста «історіософію» кохання доби, а через деталізацію смакових відчуттів відтворює нюанси любовних переживань героїв. Таким чином, в усіх епізодах побачень героїв фігурує їжа, що вкотре підтверджує нашу думку про глибинний зв'язок їди та любовного акту в поетиці В. Домонтовича. Навіть в епізоді останньої зустрічі героїв – музичному вечорі на честь Ростислава Михайловича – маємо побіжну констатацію факту: «Вечеря була багато і зі смаком сервована» [Домонтович, 2000а, с. 440].

Ще одним з головних гастрономічних епізодів твору виступає святковий урочистий обід у директора Художнього музею Арсена Петровича Витвицького, що спершу виявляє риси старосвітських обідів літератури ХІХ ст., згодом набуваючи виразних ознак симпосіону. Він вагомий за обсягом (опис обіду охоплює чотири розділи – з 39-ого по 42-ий) та за змістом (виявляє й увиразнює мистецькі, філософські та історіософські орієнтації героїв та ставлення до них героя-оповідача). Вказівка на традицію старосвітських обідів реалізована у тексті як безпосередньо, так і через численні описи посуду, страв, їх якості та автентичності, що

опосередковано актуалізує у пам'яті читача гастрономічний код І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та І. Нечуя-Левицького: «Темнозелені скляні барильця у вигляді ведмедів та низенькі присадкуваті гранчасті чарки надавали столу старосвітського вигляду. Пухкі великі пироги були горою накладені в довгу, з білої лози плетену корзину, що на табуретках стояла поблизу стола. Це були правдиві пироги, печені не в духовці, а в печі на широких бляшаних листах. Так само й борщ був варений в печі в великому чавуні. Борщ був з бараниною, з засмажкою, добре вистояний, як годиться доброму українському борщу» [Домонтович, 2000а, с. 410–411]. В описі обіду фігурують також наливки домашнього приготування як вказівка на народну традицію частування, але автор не обмежується лише називанням напоїв, мікрообразно подаючи смакові якості «гострої з гіркуватим кістковим присмаком вишнівки» [Домонтович, 2000а, с. 411] чи смакування героїв «слив'янкою, міцною, як спирт, і солодкою, як зацукрений мед» [Домонтович, 2000а, с. 419].

Друга частина урочистої трапези є безпосереднім утіленням симпосіону, де за кавою та вином відбувається розмова про мистецтво, трансформацію варязької теми в ескізах та малюнках Линника, технічні зрушення та побудову Дніпрельстану, археологічні розкопки, давнє та модерне виробництво, історичні зрушення та «а-історизм» народу. На нашу думку, мистецький, археологічний та історіософський дискурси твору нерозривно пов'язані у даному контексті з поетикою симпосіону, оскільки всі вставні тексти, що репрезентують роздуми чи спогади героїв і сюжетно не пов'язані з головною магістраллю твору, фігурують як промови на бенкеті. Попри монологічну форму викладу (розділи 39–40) текст містить непоодинокі вказівки на жваву розмову, що створює ілюзію діалогізму, причому постійно підкреслюється

симпосіональність бесіди героїв, адже філософські та історіософські сентенції перемежуються гастрономічно маркованими репліками, закликами наповнити чарки та тостами.

Натомість опис завершального етапу трапези – чаювання – повертає реципієнта до обігрування традиційної семантики цього ритуалу у творах митців-народників, актуалізуючи разом з тим його «монументальність», «ідилічність», «ізолюваність» та безповоротність: «Сяє біла, як сніг, скатерть. Монументальна величність господині, що сидить коло самовару й розливає по склянках золотобарвний чай, підкреслює ідилічну замкненість цього ізолюваного світу. Співає пара. Блищить нікель цукерниці. Рожевіє пухкість щік і ліктів» [Домонтович, 2000а, с. 421]. Посилання на народництво увиразнюється неонародницькими сентенціями Витвицького. Герой-оповідач із властивою йому пересиченістю однаково байдуже реагує як на слова директора про позаісторичність народу та його апологію неонародництва, так і на пропозицію господині скуштувати варення. Власне, останнє викликає у нього навіть більший інтерес: «Не без вагань я переглядаю довший ряд кольорових тонів: жовтозелена айва, прозора рожевість троянди, червона чорнота вишень. // – Чи ви брали яблучне? – нагадує мені господиня. Але я волю спинити свій вибір на агрусовому» [Домонтович, 2000а, с. 422].

Чай, як і більшість гарячих страв, традиційно символізує теплоту людських стосунків, але саме душевного тепла бракує розмові героя-оповідача з Витвицьким: чесна байдужість Ростислава Михайловича до долі музею постає жорстокою щодо старого директора: «Арсен Петрович пожадливо п'є чай, але рідина гірчить, і солодкість здається йому подібною на смак ліків» [Домонтович, 2000а, с. 426]. Музей – це його спосіб буття, яке він не здатен переформатувати. Як підсвідоме

прагнення господаря відновити теплоту і душевність у спілкуванні розцінюємо його запрошення Ростислава Михайловича випити ще склянку чаю, натомість відмова героя-оповідача від чаю та прохання нарзану або зельтерської свідчить про несхильність останнього до відвертості і тепла. Тотальну онтологічну розгубленість Витвицького після байдужих слів Ростислава Михайловича засвідчують його безглузді маніпуляції з чаєм, що накреслюють ще одне семантичне нашарування у символіці чаю – мотив відчаю (він традиційно постає через обігруванням звукової природи лексеми «від-чай»), що увиразнює важку екзистенційну кризу героя, його відчай від нездатності відповідати як кон'юнктурним критеріям нового часу, так і сталим вимогам мистецтвознавства і професіоналізму.

Харчовий (а саме: алкогольний) код маркує репрезентацію світогляду та мистецтвознавчих поглядів ще одного персонажа – екскурсовода Гулі. Так, швидке сп'яніння Гулі, невміння героя розібратися у найпростіших напоях яскраво увиразнює обмеженість і тупу фанатичність його знань, що, за аксіологією героя-оповідача, так само далека від високофахового мистецтвознавства. В епізоді з напуванням Гулі Ростислав Михайлович постає у ролі диявола-спокусника, Мефістофеля, що іронізує зі сталих почуттів та переконань Гулі, вносячи сумнів і сум'яття в душу останнього закидом, ніби перетворення культової споруди на музей – це таке ж саме блюзнірство, як і перетворення церкви на господарське сховище. Дискусія між героями закінчується перевернутим бенкетом, де, по-перше, замість високих напоїв (вина) фігурує сурогат-замінник – дешевий лікер: «Гуля робить помилку. На його місці будши, опинившись в ролі жертви, я вибрав би коньяк! Це далеко безпечніше, ніж паскудна солодкава продукція Спиртотресту. Коньяк, в кожному разі, природніший,

особливо дорогий коньяк без всяких сурогатних домішок! Але жеребок кинуто» [Домонтович, 2000а, с. 432]; по-друге, увиразнюються «диявольські» функції героя-оповідача: він знищує певність Гулі, ламає його волю і, напуваючи до неприємності, позбавляє свідомості.

Таким чином, ми проаналізували особливості харчового коду у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» та його роль у розкритті індивідуальності героїв, їхньої життєвої стратегії та характеру взаємин з іншими людьми. З'ясували, як саме через деталізацію смакових відчуттів відтворено нюанси любовних переживань героїв. Дослідили симпосіональні образи (їжу, вино, духовний бенкет, застільну бесіду) та реалізацію семантичного зв'язку «їжа – мистецтво – кохання». Проведений аналіз дозволяє зробити висновок про однакову аксіологічну природу в семіотиці тексту В. Домонтовича досвіду пізнання смаку страв і напоїв, естетичних відчуттів та еротичних переживань. На наше переконання, митець послідовно втілює думку, що осягнення «гастрономічно-кулінарної науки», мистецтва та любові визначає як духовний досвід окремої людини, так і розвиток культури людства в цілому.

Яскраві риси вставних текстів-симпосіонів (бенкетів-диспутів, обідів-дискусій) виявляють описи відвідань шашличної з екскурсоводом Гулею, що демонструє поєднання гастрономічного і мистецтвознавчого коду, та з Ларисою, де гастрономічний дискурс синтезовано з любовно-еротичним, а також урочистого обіду у Витвицького, що актуалізує мистецтвознавчий, археологічний та історіософський дискурси. Яскраве поєднання алкогольної та мистецтвознавчої складової виявляє опис відвідин найкращого ресторану з Линником, водночас пиятика у дешевому трактирі втілює риси перевернутого симпосіону, як і пиятика з Гулею в готельному

номері. Отже, усі ці описи частувань та випивань незмінно виявляють атрибутику жанру симпосіону і свідчать про вагомість симпосіональної поетики у текстотворенні Домонтовича.

#### **4.1.3. Негативна поетика їжі у романі О. Кундзіча «De facto» в контексті емблематики соцреалізму**

У романі відомого «молодняківця» Олекси Кундзіча «De facto» (журнальний варіант – 1927–1928 рр., окремим виданням 1930 р.) концепт їжі репрезентує ключові риси пролетарської гастрономічної емблематики, що трохи згодом перетворюються на домінантні кліше соцреалізму: поділ на «гнаних і голодних» та пересичених панів-буржуїв; тезу «хто не працює, той не їсть»; поділ на «здорову» та хворобливу, вибагливу їжу; негативне маркування солодкого та несприйняття насолоди їжею.

У частині епізодів твору автор уникає гастрономічної конкретизації, обмежуючись загальними фразами: у дядини «обід вариться», «Наталка готувала», «обідали мовчки», «варили вечерю», «вечеряли» тощо. Частина ж епізодів та сцен має виразний харчовий код.

Вже перше кліше, що виявляє соціальний характер їжі, маємо у репрезентації головного героя твору Юрка Гармати: атрибутивна риса еволюції героя-борця – гостра необхідність з раннього дитинства заробляти їжу: «Семи років Юрко почав пасти худобу. Мати брала в дядька молоко й за молоко продавали дитячу волю» [Кундзіч, 1985, с. 12]. Тяжке життя і пробудження свідомості юного героя зображено харчовою метафорою: «Доїдав літо, як кисле яблуко, заїдаючи гіркими наймитськими буднями» [Кундзіч, 1985, с. 49]. В українській народній культурі кисле та гірке традиційно мають негативне

маркування і використовуються як ознаки тяжкого нещасного життя, гіркої неволі, злигоднів та бідності.

У творі акцентується постійна нестача харчів та роздуми про них головного героя, що мало б викликати у реципієнта відчуття соціальної несправедливості. Згадаймо міркування малого Юрка про курей та яйця: «краще б кури зовсім не несли яєць, усе одно їх їсти рідко коли доводиться» [Кундзіч, 1985, с. 13]. Протилежна точка зору дещо спровокована призначенням їжі: «Дядина Ксеня зовсім іншої думки про курей. Яйцями вона годує Остапчика і смажить на закуску до самогонки» [Кундзіч, 1985, с. 13]. Їжа та ставлення до неї виступає засобом характеристики героїв, розрізнення «своїх» та «чужих». Надалі автор розгортає й увиразнює образ Ксені як куркульської дочки, героїня здебільшого постає за приготуванням їжі або в турботах про неї, коло інтересів якої обмежується сферою матеріального: вигодувати кабанчика, викопати картоплю, продати гарбузи тощо. Врешті саме вона через ревності ледь не стала причиною загибелі партизан від поляків. Таким чином, ідеологічне маркування їжі постає першим «знаком» репрезентації героїв для читача.

Характерна деталь: сцени боїв та встановлення радянської влади, а також численні епізоди дискусій у ком'ючейках цілком позбавлені харчового коду, тож їжа маркується у соцреалізмі як знижено-побутова реальність, що заважає зображенню висот людського духу та протиставляється їм.

У романі виразно окреслюється негативне маркування солодкого та солодощів, а отже, і заборона насолоджуватися ними. Приторна солодкавість – риса, що часто використовується на позначення класового ворога: «У селі солодка, ввічлива просвіта» [Кундзіч, 1985, с. 49]. Так само негативно маркується схильність до повноти (згадаймо, буржуїв завжди зображували як товстунів). Зокрема, опозиція

«товстий/худий», «голодний/ситий» набуває класового підґрунтя: «Була товста ігуменя Марфа в монастирі, і були голодні дівчата в келіях» [Кундзіч, 1985, с. 51]. «Просвітянин» Лебідь «спокійний, ситий – розпухає день у день» [Кундзіч, 1985, с. 148]. Негативні риси у портреті ігумені Марфи представлено саме через метафору солодкого: «У неї [ігумені – *Н.Г.*] солодкий вигляд, і ця терпка солодкість у тому, що довгий ніс її робиться зморщений, нижні вії вона якось покурячому піднімає, не то усміхається, не то глузує» [Кундзіч, 1985, с. 85]. В образі ігумені безпосередньо реалізована схильність до солодкого: вчитель Лебідь постійно надсилає Марфі яблука та мед, за які прагне виміняти у матушки прихильність черниці Наталі. Роздуми героя: «продасть Марфа Наталю за мед, за яблука продасть» [Кундзіч, 1985, с. 124]. Автором обігрується біблійна символіка яблука як яблука спокуси, а також меду як втілення солодощів кохання та хмільного напою. «Матушка буває [у Лебеда – *Н.Г.*] кожного дня. Коли вип'є меду, то солодко мружить очі, приказуючи: заборонене – солодке. Вгощу я і вас забороненим – солодким. Вгощу» [Кундзіч, 1985, с. 148].

Мотив «їжа-кохання» виразно окреслений у творі. Так, у сцені знайомства закоханих Юрка та Наталі фігурують квас, яблука та мед, якими дівчина намагається почастувати свого випадкового гостя (він скуштував лише квас, по-перше, природна сором'язливість завадила йому взятися до їжі, а по-друге – правовірному борцеві-партизану не слід любити солодке чи зловживати ним). Образ яблук в окресленому нами значенні постає й у вигляді гостинця пораненому Юрку від закоханої у нього панни Зізі, а в епізоді відвідин героя Ксенею фігурують масло та паляниці, якими та ніби підлещується до парубка, пропонуючи одружитися та повідомляючи про свою вагітність. У подібному значенні «голод/пристрасть» образи їжі



та питва постають і в інших епізодах. Наприклад: «В монастирі стояли загони Котовського, що борюся з бандою. Дівчата голодні в запій цілувалися з червоними...» [Кундзіч, 1985, с. 52]. У тексті наявні непоодинокі гастрономічні вислови з еротичним забарвленням: «поласувати дівчиною», «скуштувати солодкого» тощо.

Оцінка класового супротивника подається через виразні харчові, негативно марковані домінанти: (їжа як ознака пересичення і неробства) «Що досі робила наша контрреволюція на чолі з Гарменком і Лебедем? Нічого. Їла, пила, співала» [Кундзіч, 1985, с. 147]; (безвольність) «...рука [паніча – *Н.Г.*] в'яло лягла по чорній цераті шматком жовтобілого курячого м'яса» [Кундзіч, 1985, с. 64]; (приторна солодкість аристократичної поведінки) «Вона [панна Зізя – *Н.Г.*] віталась з Інтелігентом вишукано-аристократично, піднімаючи голову і опускаючи вії. А як знайомилась, протягувала високо і переконуючи: – Прия-а-атно! – Наче, покуштувавши варення, казала: – Соло-о-одке...» [Кундзіч, 1985, с. 143]. Харчові порівняння застосовуються автором і для викриття негативних явищ у лавах комсомольців. Так, іронічне ставлення до «головного комсомольця» Кирилюка, який у подальшому зображенні Кундзіча постає мстивим кар'єристом-бюрократом, окреслюється вже першою фізіологічною подробицею з харчовим забарвленням у портретній характеристиці героя: «“Головний комсомолец” голосно цмакав губою. Це його істотна ознака. Він утягав правий кутик рота між зуби, ворушив ним, наче недавно їв курятину й зараз вичищає ясна. Це була звичка в “головного комсомольця”» [Кундзіч, 1985, с. 173].

У романі жодного разу не представлено насолоди чи задоволення від їжі. Здається, герої їдять лише для того, щоб підживитися і наситити фізичний голод. Здебільшого

переважає констатація факту: дід Гармата «приносить од сусіди пляшку молока й хліба» [Кундзіч, 1985, с. 91]; «Свята Марфа порається з яєшнею» [Кундзіч, 1985, с. 85]. Так, під час розмови героїв про повстанські листівки фігурує миска малини, якою юнаків пригощає мати одного з них: «Сину, ось почекай, я малини подам, добра малина. // Потім миска з малиною у вікно – полив'яна, повна. // – На, сину, біжи до клуні, там із Семеном поїсте» [Кундзіч, 1985, с. 59]. Але ніяких додаткових семантичних нашарувань цей харчовий образ у даному контексті не містить (можна припустити, що з подібним успіхом могла б фігурувати, наприклад, миска слив чи суниць, оскільки дещо натягнутим може видатися припущення, що опосередкована і ніяким чином не артикульована у тексті солодкавість малини співвіднесена з соціально-політичною оманою, якою захоплюються хлопці), епізод завершується нейтральною сюжетно-ситуативною реплікою героя: «Ну, доїдаймо, та я піду» [Кундзіч, 1985, с. 59]. Таким чином, оцінка високих смакових якостей продукту належить другорядному персонажу, а майбутні борці за встановлення радянської влади та світле майбутнє їдять – як і належить, не насолоджуючись.

Усі соціальні катаклізми, заворушення та зміни влади потрактовуються в романі у дусі радянської ідеології – як боротьба гноблених і голодних за свої права, а пробудження класової свідомості сільської бідноти – як результат загрози голоду та хвороб від неякісного харчування: (гірка іронія над долею бідного селянина) «Бідний чоловік! Він не знає [яку владу підтримати – *Н.Г.*]. а що ти, голодний, порозпихав дітей по наймах, а зимою і сам підеш на степи просити хліба, – це ти знаєш?» [Кундзіч, 1985, с. 70]; «А ти чув, що я поховав учора доньку? А від чого тиф, як не від бараболі? Шпортаєм молоденьку, та ото тобі й обід, і полудень, і вечеря»

[Кундзіч, 1985, с. 70]; «З'їдять казенні коні оте триння з ярини, а худобина ж твоя що робитиме зимою? Тебе їстиме чи ти її?» [Кундзіч, 1985, с. 70].

У тексті автор неодноразово підкреслює простоту селянської їжі: герої найчастіше споживають хліб, цибулю, іноді сало. Так, репрезентативним видається епізод обіду на лісопилці з подальшою гастрономічною дискусією між героями. Тяжко відпрацювавши, робітники «сідали полуднати. Розкладали на свитах хліб, цибулю, сало, іншим виносили обід, і вони шумно їли його з вовчим смаком» [Кундзіч, 1985, с. 166]. З одного боку, симптоматичною видається підміна «вовчого апетиту» «вовчим смаком», хоча про власне смак не йдеться, з іншого – маємо виразну реалізацію пролетарського гасла «хто не працює, той не їсть», оскільки у попередньому абзаці широко представлено усі нюанси важкої праці на лісопилці, що усіляко підкреслює «закономірність» процесу споживання їжі, а отже, «законність» обіду та виправдання вовчого апетиту працівників. Це твердження увиразнюється й гастрономічною розмовою героїв під час їди: «Юрко сказав тоді:

– Смачно їсться після того, як попотягаєш до півдня пилкою.

– Правду кажете, товаришок, – сказав Остап. – Поробиш, та й їси і почуваш себе паном.

Юрко подумав і відповів:

– Та де там. Он як я служив у Крежмінських, так вони, бувало, перебирають стравами, скнидіють, їдять якісь солоденькі бурячки з м'ясом і бігають за стайню... Здихляки такі! Все жаліються – бжух, болі, – хі-хі... А тут як пожереш цибулі з салом, та й, здається, землю перевернув би.

– Щастя людини залежить од того, який у неї отой самий бжух, сказав філософ» [Кундзіч, 1985, с. 167].

Таким чином, автором репрезентовано взаємозалежність концептів їжі та праці, співвіднесеність смаку їжі з відчуттям панськості, а також виразний поділ на «здорову» та хворобливу, вибагливу їжу, а отже – здорове (й ідеологічно, і фізично) харчування трудящої людини протиставляється пересиченню з неробства та проблемам зі шлунком представників блакитної крові. Сюди належить і позитивна акцентуація фізичної снаги працівників-їдців – «здається, землю перевернув би», оскільки реформа харчування будівників комунізму має позитивно впливати на продуктивність праці. Отже, естетика їжі Кундзіча цілком втримана у параметрах соцреалістичної риторики та ідеології.

У цьому аспекті показовим у творі є і потрактування питва. Так, спиртне у романі фігурує двічі (крім уже згаданого хмільного меду в епізодах з Марфою та перманентного пиття «контрреволюції», де в обох контекстах маємо негативне маркування). Першого разу – це самогон на парубоцьких гуляннях, що первинно постає знижено-профаним, підкреслено нешляхетним напоєм (на відміну, скажімо, від «високих» напоїв: вина, коньяку тощо). Але негативної оцінки у даному контексті немає: випивка фігурує тут у жартівливо-грубуватому ключі народно-сміхової культури, що засвідчується згрубілою лексикою типу «валандатися», «роздушити пляшку», жвавим обговоренням способів пиття – «ленточкою» чи «шариком», знижено-згрубілими фізіологічними подробицями закушування, а також грубим непристойним жартом щодо п'яної вдовиці: «Потім обридло валандатись – вирішили роздушити пляшку. Соломон навчав Юрка:

– Ти не ленточкою ціди, ти вкинь шариком. Пити не вмієш. Повстанець!

А хтось підкинув:

– Раненим не можна шариком – хай ленточкою, – закашляється.

Соломон жвакав яблуко, шипів од оскоми, пирскав слиною і розказував, як вони на досвідках п'яній вдовиці Христі Горлатій вилили між ноги пляшку самогону. Розказував довго, з присмаком, сміявся коротко й грубо, наче в бубон бив» [Кундзіч, 1985, с. 105]. Натомість у другому епізоді так само профанний пролетарський напій типу «йоржа», утворений шляхом змішування горілки та пива, постає негативно маркованим і пов'язаний з критикою побутового пияцтва у лавах комсомольців (лінія другорядного персонажа комсомольця Верка, який, вчащаючи до «корчомки», починає «відриватися від колективу та комсомолу»). Власне, негативна оцінка спиртного, традиційна для соцреалізму, увиразнюється кінцівкою твору – довгим розглядом на комсомольських зборах відкритого листа комсомольця Тарасова до редакції «Комсомольця України», де він зізнається у своїй схильності до випивки та втраті інтересу до роботи.

Таким чином, розглянувши семантику концепту їжі у романі Олекси Кундзіча «De facto», ми з'ясували, що гастрономічна образність твору та її аксіологічне маркування репрезентують риси, що трохи згодом перетворюються на домінантні кліше соцреалістичної естетики: підкреслено соціальний характер їжі; поділ на «гнаних і голодних» та пересичених панів-буржуїв; втілення тези «хто не працює, той не їсть»; поділ на «здорову» (ідеологічно та фізично) їжу пролетаріату та «хворобливу», вибагливо-вишукану їжу ідеологічних опонентів; негативне маркування солодкого (як ознаки буржуазного життя чи морального переступу) та несприйняття насолоди їжею (ідеологічно витриманий анти-гедонізм); критика вживання спиртного та побутового пияцтва.

#### 4.1.4. Карнавальні-ігрова поетика їжі як модус взаємодії естетики та ідеології

##### 4.1.4.1. Їжа versus революція: «Котлован» і «Чевенгур» А. Платонова

Кулінарні прийоми – мова, якою суспільство несвідомо розкриває свою структуру.

Клод Леві-Стросс.  
*Сире і варене*

А ти думаєш, їжа з революцією зживеться? Та зроду ні – от будь я проклятий!

Андрій Платонов.  
*Чевенгур*

У творах-антиутопіях А. Платонова «Котлован» і «Чевенгур» через концепт їжі виразно окреслюється гротескний, напівпародійний «епічний» світ передсоцреалістичної пролеткультівської прози, а сам концепт їжі часто пов'язується з мотивом революції, причому ці поняття – їжі та революції – часом поєднуються, а часом протиставляються одне одному. Митець обігрує у тексті тогочасні «ідеологічні установки» зображення їжі, а саме: опозицію «їжа пролетарська і буржуйська», мотив революції як боротьби «гнаних і голодних» проти зажерливих, ідеологему «їда без задоволення», бо задоволення і насолода – це для буржуїв, а для пролетарів їда – необхідність для продуктивної праці і побудови комунізму.

Воцев («Котлован», 1930) – як шукач істини, герой з інтенсивним життям духу – сприймає необхідність харчування як прикру ознаку тлінності, тілесності. Так, він з жалем

просинається, оскільки «йому знову належало жити і харчуватися» [Платонов, 1989а, с. 82]. В іншому епізоді необхідність харчування трактується в аспекті подальшої праці: «час пробудження минув, настала пора харчуватися для денної праці...» [Платонов, 1989а, с. 89–90]. Таким чином, концепт їжі у Платонова синтезує, з одного боку, революційну ідеологему «Хто не працює, той не їсть» та наївно-матеріалістичну модель «обміну речовин» і перетворення одного виду енергії в інший, з іншого – установки «радянського ідеалізму» про вищість духовної їжі (ідеї чи істини) над плотською. Згадаймо, Воцев усіляко дбає про вищість духовної їжі: «У мене без істини тіло слабшає, я працею годуватися не можу» [Платонов, 1989а, с. 89]. У цьому своєрідному життєвому девізі героя автором обіграно усі вищеокреслені складові семантичного поля радянської міфологеми їжі: вищість істини як духовної їжі, «обмін речовин» та взаємозалежність «праця=їжа» (як можливість/неможливість «годуватися працею»), взаємозалежність «істина=їжа=тіло».

Концептуальність їжі і харчування визначає авторську іронію у репрезентації радянських міфів та ідеологем. Так, відстаючий землекоп Козлов «їв сніданок у тужливому настрої: він вважав свої революційні заслуги недостатніми, а щоденно приношувану суспільну користь – малою» [Платонов, 1989а, с. 115], а згодом, піднявшись керівними сходами на партійній роботі, «*мав розповніле від якоїсь постійної радості обличчя* [виділення моє – Н.Г.] і став дуже любити пролетарську масу» [Платонов, 1989а, с. 134]. Згадаймо традиційно негативну семантику «повноти» та «товстунів» у ранньорадянській літературі: «Для читача двадцятих років тіло товстунів семантично пов'язано з плакатним зображенням буржуя – обов'язково товстого, що лускає від жиру» [Березин, 2001].

Звідси – іронія щодо «сильної любові до пролетарської маси» нового «радянського пана». Подібне негативне забарвлення отримує й образ інваліда Жачева – через контамінацію образу товстуна та традиційно позитивного для прози «революційного романтизму» образу героя, інваліда війни: «Зубів у інваліда не було ніяких, він їх спрацював начисто на їжу, зате наїв величезне обличчя й огрядний залишок тулуба» [Платонов, 1989а, с. 85]. Як бачимо, характерні фізіологічні подробиці та надмірна турбота героя про їжу постають негативно маркованими у відтворюваній Платоновим аксіології. Особливо це виявляється у розмежуванні «пролетарської» і «буржуазної» їжі, що відображається в «системі харчування» Жачева.

На думку О. Куляпіна та О. Скубач, широке поширення у мовленні того часу таких зворотів, як «харчі пролетарського походження» (М. Ердман) або «чесний радянський хліб» (Л. Леонов), свідчить про політико-ідеологічну та соціальну домінанту радянської кухні – своєрідну «диктатуру смаку» [Куляпин, Скубач, 2007, с. 280–281]. Основні кліше такої «диктатури смаку», на нашу думку, найяскравіше окреслюються у деталізації харчової поведінки інваліда Жачева: «– Ти що, Жачев? – тихо вимовив Чиклін. – Кашу приїхав їсти? Ходім, у нас вона залишилася, а то до завтра скисне, все одно ми її викидаємо. // Чиклін боявся, щоб Жачев не ображався на допомогу і їв кашу з тим усвідомленням, що вона вже нічия і її все одно викинуть. Жачев і раніше <...> відвідував його, щоб годуватися від робітничого класу; але серед літа він змінив курс і став харчуватися від максимального класу, чим розраховував принести користь всьому неможливому руху в подальше щастя» [Платонов, 1989а, с. 108]. Виразно окреслюється обігрування класового підходу до їжі та протиставлення «пролетарської» і «буржуазної» їжі



(харчування «від робітничого класу» та «від максимального класу»), а також обігрування мотиву експропріації – відбирання їжі у «максимального класу», що постає складовою ідеологічного міфу про боротьбу за їжу – як «руху до подальшого щастя». Семіотично значущою нам видається мотивація такої харчової поведінки героя. Так, інвалід Жачев погрозами та шантажем вимагає харчі у «товариша Пашкіна», голови окрпрофради, але вершковим маслом, яке вважає «буржуазною їжею», змащує колеса свого возика: «він навмисне стравляв продукт, щоб зайва сила не додавалася в буржуазне тіло, а сам не бажав харчуватися цією заможною речовиною» [Платонов, 1989а, с. 108]. Причому Жачев вимагає для себе кращих, добірніших харчів (м'яса, вершків), адже – цілком у дусі революційних гасел та усталених поглядів про клас-гегемон – переконаний: «за людством я кращий від вас – мені потрібна гідна їжа» [Платонов, 1989а, с. 107]. Водночас пляшка кооперативних вершків, отримана Жачевим від Пашкіна, фігурує у тексті як виразно «буржуйська їжа». Отже, в зображенні та мотивації харчової поведінки героя Платоновим майстерно обіграно більшість гастрономічних ідеологем, гасел та кліше пореволюційної та повоєнної культури.

Ідеологічна функція їжі повсякчас підкреслюється в тексті через посилене «вип'ячування» риторики гасел і прокламацій: «Жачев не розгорнув свого пакунка, а з'їв *спільну кашу*, користуючись нею і для ситості, і *для підтвердження своєї рівності* [виділення моє – Н.Г.] з двома людьми, що їли» [Платонов, 1989а, с. 109]. Ми не акцентуємо зараз на характерологічній функції їжі, яку приховує герой, не збираючись ділитися нею з іншими їдцями. Семіотично значущим в аксіології радянської культури є образ «спільної каші», котру споживають колективно, саме цей образ постає

ідеологічно-гастрономічним засобом верифікації – перевірки-підтвердження на рівність серед їдців у колективі.

У зображенні процесу їди робітників обігрується семантика їжі в радянській культурі: «Майстри почали серйозно їсти, приймаючи в себе їжу як належне, але не насолоджуючись нею. Хоча вони і володіли сенсом життя, що дорівнює вічному щастю, однак їхні обличчя були похмурі і худі, а замість спокою життя вони мали виснаження» [Платонов, 1989а, с. 90]. Акцент зроблено на «серйозності» процесу їди і на сприйнятті їжі як належного, без насолоди і задоволення від неї: автор обігрує радянську ідеологему – ставлення до їди як суто фізіологічного процесу насичення, спрямованого на підтримання фізичних сил пролетаріату для виконання виробничих завдань, класових звершень та побудови комунізму, при цьому заперечується будь-яка насолода – як ознака буржуазності, гедонізму, неробства. Згадаймо, саме такий підхід ранньорадянської культури до їжі осмішується І. Ільфом та Є. Петровим у романі «Золоте теля» в описі процесу живлення підпільного мільйонера Корейка: «Рівно о дванадцятій Олександр Іванович відсунув убік контокорентну книгу і взявся до сніданку. Він вийняв із шухляди задалегідь очищену сиру ріпку і, статечно дивлячись уперед себе, з'їв її. Потім він проковтнув холодне некруте яйце. Холодні некруті яйця – їжа дуже несмачна. І хороша весела людина ніколи їх не їстиме. Але Олександр Іванович не їв, а харчувався. Він не снідав, а здійснював фізіологічний процес введення до організму належної кількості жирів, вуглеводів і вітамінів» [Ильф, Петров, 2000]. Як бачимо, герой І. Ільфа та Є. Петрова, пристосовуючись до радянської сім'ї, «не їв, а харчувався». Таке визначення синонімічно відповідає словосполученню «серйозно їсти», тобто «вживати їжу» у Платонова.

Водночас така «серйозність» їди, як і «володіння сенсом життя», ставиться А. Платоновим під сумнів самим виглядом робітників – їхньою похмурістю, худорлявістю та виснаженістю. Подібним чином маркується і процес приготування їжі та співвіднесений з ним процес їди: «Нічний косар трави виспався, зварив картоплі, полив її яйцями, змочив олією, додав учорашньої каші, притрусив зверху для розкоші кропом і приніс у казані цю збірну їжу для розвитку підупалих сил артелі. // Їли в тиші, не дивлячись один на одного і без жадоби, не визнаючи за їжею ціни, ніби сила людини походить від самої свідомості» [Платонов, 1989а, с. 95]. У даному контексті довільне змішування продуктів, що мало б символізувати явище панспермії як уособлення багатства, родючості та щедрості, постає у протилежному значенні – як ознака бідності та знецінення сакральності їжі, позбавлення її життєдайних сил, адже, на переконання героїв-пролетаріїв, «сила людини походить від самої свідомості».

Образ «ситного бутерброда», що падає зі столу головного посадовця під час розмови про розміри котловану, виявляє додаткові конотації концепту їжі та має важливе характерологічне значення, яке до того ж детально розкривається в діалозі героїв та їхніх рефлексіях щодо вказаного бутерброда. Так, маніпуляції Пашкіна, який спершу нахиляється і піднімає з підлоги бутерброд шефа, та його побоювання щодо небажаних асоціацій із «добою режиму економії» свідчать про особливу чутливість героїв Платонова до змін в інтерпретації ідеологічно забарвлених речей, до яких насамперед і належить їжа.

Роман Платонова «Чевенгур» (1929) постає соціально-філософською антиутопією, де послідовно втілено і доведено до абсурду всі ранньорадянські ідеологеми, пов'язані з харчуванням та «новим побутом»: їжа як чинник класового

розмежування та першопричина класової боротьби, як засіб пригнічення, експлуатації та відчуженої праці тощо.

У тексті виразно окреслюється низка мотивів, нерозривно пов'язаних із концептом їжі. По-перше, це мотив боротьби за їжу та відбирання її у класового ворога. Так, після розстрілу і вигнання куркулів мешканці комуни доїдають їхні харчові запаси, причому «класове» підґрунтя такої «неправедної» заготівлі «ідеологічно правильно» витлумачується в тексті: «Щоб наїстися, чевенгурці їли піврічні пироги і квашену капусту, заготовлені чевенгурською буржуазією понад потребу свого класу у сподіванні на безстрокове життя» [Платонов, 1989б, с. 434].

По-друге, це характерний для «радянської агіографії» мотив живлення ідеєю. Так, ідеологи комуни живляться виключно ідеєю: йдеться про мотив «повноти душі» (порівняймо, у Платонова – «ситість душі») на противагу тілесній вгодованості «класового ворога»: «Дванов відчував повну ситість своєї душі, він навіть не хотів їсти з учорашнього ранку і не пам'ятав про їжу; він зараз боявся втратити свій душевний спокійний достаток і бажав знайти іншу другорядну ідею, щоб нею жити і її витратити, а головну ідею залишити в недоторканому запасі – і лише зрідка повертатися до неї для свого щастя» [Платонов, 1989б, с. 501–502]. Як бачимо, йдеться про різновид «ідеологічної» аскези, що, по суті, мало чим відрізняється від релігійної, оскільки підґрунтям і мотивацією в обох випадках є служіння вищій силі та вищій меті (і не принципово, чи це Бог, чи ідея комунізму як «найвищого щастя людства»). Семантично близьким у цьому аспекті є зображення харчової звички задовольнятися найменшим. Яскравим прикладом такого різновиду революційного аскетизму є опис обіду Сербинова після приїзду в Чевенгур: «В обід Сербинова покликали їсти на галявину і дали на перше трав'яний борщ, а

на друге товчену кашу з овочів – цим Симон цілком наситився» [Платонов, 1989б, с. 532].

Кожен із засновників та ідейних натхненників комуни у Чевенгурі (Сашко Дванов, Копьонкін, Гопнер, Чепурний) є носієм виразної харчової ідеології та втіленням яскравої гастрономічної поведінки. Так, для правовірного лицаря революції та Розі Люксембург Копьонкіна смак їжі – незначуща дрібниця, не варта його уваги: «лісовий сторож дав Копьонкіну і Дванову по шматку хорошого хліба і сіл на віддалі. На смак хліба Копьонкін не звернув уваги, – він їв, не смакуючи...» [Платонов, 1989б, с. 291]. Сашко Дванов, опинившись у місті часів непу, не впізнає голодне революційне місто: наявність їжі у свідомості героя пов'язується зі зміною влади. Тут митцем обіграно традиційні ідеологічне кліше: ситість та розмаїття їжі – ознаки буржуазності, а отже, в координатах революційно-пролетарської культури завжди негативно марковані: «Спершу він [Дванов – *Н.Г.*] подумав, що в місті білі. На вокзалі був буфет, в якому без черги і без карток продавали сірі булки. Біля вокзалу – на базі губпродкому – висіла сира вивіска з набряклими від неякісної фарби літерами. На вивісці було стисло і кустарно написано: “ПРОДАЖ УСЬОГО ВСІМ ГРОМАДЯНАМ. ДОВОЄННИЙ ХЛІБ, ДОВОЄННА РИБА, СВІЖЕ М'ЯСО, ВЛАСНІ СОЛІННЯ”» [Платонов, 1989б, с. 337–338]. Дванова – колишнього революціонера та учасника громадянської війни – невимовно дратують гарно обладнані крамниці, ввічливі продавці та великий натовп покупців, а «запаси продуктів, що виділяють запах ситості», викликають у нього лють.

Гопнер, як і Сашко Дванов, не вірить у поєднання «ситості» і «революції»: «...всі ми товариші лише в однаковій біді. А буде хліб і майно – ніякої людини не з'явиться! Яка ж тобі свобода, коли у кожного хліб у пузі кисне, а ти за ним

своїм серцем стежиш! Думка любить легкість і горе... Чи зроду було колись, щоб жирні люди вільними жили?» [Платонов, 1989б, с. 343]. Тим-то найменші прояви достатку та ледь окресленого розмаїття харчів негативно впливають на фізіологію героя: не схильного до харчових надмірностей, при першому ж переїданні Гопнера «вирвало чорною неперевареною їжею»: «Скільки років натщесерце жив – нічого не було, – бентежився Гопнер. – А сьогодні три перепічки поспіль з'їв – і відвик...» [Платонов, 1989б, с. 347].

Епізод сприйняття та осмислення харчового різноманіття часів непу Сашком Двановим видається особливо значущим у репрезентації семантичного поля концепту їжі. Автором розлого і водночас ретельно деталізовано сприйняття «харчового достатку» зголоднілим за тривалі буремні часи людом: від сором'язливого куштування і подиву, діловитих дискусій щодо кулінарних аспектів приготування тих чи інших страв чи якості продукту, що виконують компенсаторно-сублімувальну функцію, – до сліз та істерики від побаченого різноманіття їжі. Також у цьому епізоді привертає увагу «акт перейменування» продуктів, що в семіотиці тексту Платонова набуває додаткових конотацій, репрезентуючи перевернуту карнавальну естетику радянської культури, де «ясне розуміння речей» зумовлюється відповідно дібраними синонімами до загальноживаних слів: «Один із цих добровольців нарізав папірців, написав на них назви товарів, потім прилаштував папірці до дротяних ніжок, а ніжки встромив у відповідні товари; над кожним товаром вийшла маленька вивісочка, яка відразу наводила покупця на ясне розуміння речей. У ящик пшона доброволець встромив – “Просо”, в яловичину – “Парне м'ясо від корови” тощо, відповідно до більш нормального тлумачення товарів» [Платонов, 1989б, с. 339]. Так, давньоруська лексема

«говядина» через виразну архаїчність та церковні конотації сприймалася упорядниками «нового побуту» як застаріле і недоречне, а отже, була замінена описовим зворотом. А загальноновживане слово «пшоно» змінюється назвою рослини «просо», що, з одного боку, характеризується народним, «робітничо-селянським» вживанням, а з іншого, має виразний старозавітний код: «Хліб, який мав спекти Іезекіїль на знак настання тяжких днів для ізраїльського народу, містив домішок проса» [Ринекер, Майер]. Як бачимо, Платонов вдало «грає» на семантичних нюансах, культурних смислах та конотаціях обраних лексем на позначення харчових реалій, створюючи додаткові контексти розуміння і сприйняття (у тому числі, виразний профетичний підтекст).

Виразно оцінними є нерозуміння і подив героя, якого дратує «нормальне обладнання торгівлі, бачене лише у ранній юності і давно забуте», а «ситість» у його аксіології протиставляється «революції», тим-то його неприємно вражає «сите бенкетування» городян: «Дванов зрозумів, що це серйозно, що у революції став інший вираз обличчя. До самого його будинку більше крамниць не трапилося, але пиріжки і пампушки продавали на кожному розі. Люди купували, їли і говорили про їжу. Місто ситно бенкетувало» [Платонов, 1989б, с. 339]. Але зображене А. Платоновим смакування їжею у даному контексті відмінне від традиційної насолоди гедонізму: автор пов'язує задоволення від якісно випеченого хліба з усвідомленням того, що «хліб росте важко».

Безапеляційності тверджень про несумісність «їжі» та «революції», «їжі» і «волі», «їжі» та «душі» героїв-ідеологів (Дванова, Гопнера, Чепурного) у тексті протиставляються авторські ремарки щодо окреслених проблем, де покращення харчування асоціюється з «відчуттям душі» («Люди почали краще харчуватися і відчули в собі душу» [Платонов, 1989б,

с. 340]), а вживання м'яса – з припливом сил («Вчора багато хто їв м'ясо і відчував незвичний приплив сил» [Платонов, 1989б, с. 340]).

Систему харчування у Чевенгурі – її ідейне підґрунтя та трансформацію – найрепрезентативніше окреслює виділена К. Леві-Строссом опозиція «сире – варене», що втілює протиставлення «дикє – окультурєне». Так, поняття «варєне» незмінно пов'язується з культурою, оскільки будь-яка кулінарна обробка та приготування їжі є первинно «культурним актом», натомість вживання необробленої сирієї продукції є уособленням первісного стану дикунства, невідокремленості від природи. Відмовляючись від кулінарної обробки продуктів, чевенгурці уподібнюються до первісних людей: «Удень чевенгурці вешталися степами, рвали рослини, викопували коренеплоди і досхочу харчувалися сирими продуктами природи» [Платонов, 1989б, с. 457–458]. Таким чином, займаючись збиранням і споживанням дикої сирієї рослинної їжі, мешканці комуни вимушено – з ідеологічних причин – повертаються до докультурної стадії розвитку первісної людини, а отже, за Платоновим, уособлюють тип дикуна-пролетарія: «Чепурний, спостерігаючи зарослий степ, завжди говорив, що він теж тепер є інтернаціонал злаків і квітів, тому всім біднякам забезпечено щедre харчування без втручання праці та експлуатації. Завдяки цьому чевенгурці бачили, що природа відмовилася пригнічувати людину працею і сама дарує вбогому їдцю всі поживне і необхідне» [Платонов, 1989б, с. 436]. Як бачимо, сирієдство чевенгурців ідеологічно обґрунтовано тезою про «інтернаціональну» єдність природи і комунізму, що у сукупності має забезпечити харчування пролетаріату без пригнічення працею та експлуатації.



Акумуляція і використання енергії природи для організації харчування та звільнення людства від необхідності тяжко працювати – ідея не нова: зокрема, у ці ж роки її яскраво втілив метафорою сонячного хліба В. Винниченко в романі-антиутопії «Сонячна машина» (1928). У Платонова ідея природного харчування набуває виразно карикатурних рис: оскільки чинність комунізму поширюється і на природу, то вона має забезпечити клас-гегемон необхідним харчуванням і без будь-яких зусиль з його боку. Так, на пропозицію запасати їжу для мешканців комуни герой-ідеолог Чепурний безапеляційно заперечує: «Адже ж степ сам заріс чим завгодно – піди нарви купирів і пшениці та їж! Адже ж сонце світить, ґрунт дихає і дощі падають – чого ж тобі ще треба? Знову хочеш пролетаріат у даремну старанність загнати? Ми ж далі соціалізму сягнули, у нас краще від нього» [Платонов, 1989б, с. 447–448].

Опозиція «сире – варене» в обрамленні ідеологічних висловлювань героїв-дискутантів неодноразово артикулюється в тексті. Так, окремі несміливі зауваження «героя з народу» Якова Титовича про варену їжу нерозривно тягнуть за собою дискусію про працю, необхідність заробляння коштів та устрій їхнього маленького суспільства. Отже, «сумніви» окремих «трудящих» повсякчас підважують непохитність гастрономічної доктрини героїв-ідеологів Платонова. Врешті, за сюжетом, керівництво комуни змушене відійти від власних харчових традицій, щоб приготувати їжу старому Якову Титовичу, здоров'я якого не витримує ідеологічно санкціонованого сиріодства. Це гастрономічно-кулінарне діяння супроводжується промовистим «культурним актом» добування вогню: за сюжетом, у Чевенгурі скінчилися сірники, тож Гопнер, постаючи в ролі спрофанізованого культурного героя, мало не новітнього Прометея, добуває вогонь для

здичавілої комуни за допомогою поршня із водяного насоса. Таким чином, дозволеним «благом» у чевенгурській комуні постає, по-перше, «благо для іншого», по-друге, саме «корисна їжа», а не смачна (про «смак» як «буржуазне» поняття та труднощі, з якими лексема «смачна» відвойовувала собі право на існування у назві «біблії радянського харчування» – «Книзі про смачну і здорову їжу», див.: [Глущенко, 2009]).

Відзначимо також мотив товариства і братерства в реалізації харчових принципів комуни, що символічно поєднується з мотивом частування, і виявляється у зображенні гіперболізованого альтруїзму харчової поведінки чевенгурців та демонстративного задоволення від пригощання інших своїми вбогими і мізерними здобутками. Згадаймо також ще один промовистий кулінарний акт чевенгурців – ритуал колективного приготування та споживання «більшовицького» супу, що в контексті аскетичного у первісному дикунстві побуту комунарів постає безперечним «культурним актом», який не лише живить, але й єднає людину і світ: «...основний суп заварювали зранку в залізній діжці невідомого призначення, і всяк, хто проходив повз багаття, на якому грілася діжка, пхав туди різної травички, що росла поблизу, – кропиви, кропу, лободи та іншої їстівної зелені; туди ж кидали кілька курей і телячий зад, якщо вчасно траплялося теля, – і суп варився до пізньої ночі, поки більшовики не відскіпаються від революції для прийняття їжі та поки до супного посуду не нападуть жучки, метелики і комарики. Тоді більшовики їли – одного разу на добу – і чуйно відпочивали» [Платонов, 1989б, с. 419]. Символічним у радянській аксіології видається той факт, що для вживання їжі героям-більшовикам доводиться «відскіпатися від революції», а також те, що у вказаній страві ідея змішування та панспермії сягає гіперболізованого прояву, оскільки зварений суп включає в себе не лише всі навколишні

рослини і м'ясо наявних тварин, але й різноманітних комах, тобто весь світ у всіх його проявах.

А «стихийний комунар» Кирей «організованість» життя та суспільства тлумачить за харчовими аналогіями, що набуває виразного комічного звучання: згадаймо його «гастрономічні» претензії до курки у світлі комунізму: «Хоч би курка сама до мене прийшла, – думав Кирей. – Все одно я ж її з'їм... І правду Прощка говорить – життя навколо не організоване. Хоч у нас тепер комунізм: курка сама повинна прийти...» [Платонов, 1989б, с. 432]. Отже, маємо карикатурно загострену ідею підпорядкування природи комунізму як вищий закон, а його втілення – організованість життя, при якій курка повинна «свідомо» прийти до їдця.

Іншого ідеологічного забарвлення набуває епізод частування у Прокофія, який запрошує Дванова, щоб напоїти його чаєм з експропрійованим «буржуйським» варенням і пригостити Клавдюшиними пампушками. Розмова про заготівлю «корму комунізму» завершується «товариською критикою» Двановим «нетовариської» харчової поведінки Прокофія:

«– Треба б, Сашо, корм комунізму на зиму готувати, – затурбувався Прокофій.

– Це треба б, Прошо, почати робити, – погодився Дванов. – Та тільки ж ти одному собі варення привіз, а Копьонкін роками саму холодну воду п'є» [Платонов, 1989б, с. 546].

Обіцянка Прокофія «негайно виправитися» – у дусі риторики тогочасних партзборів – постає виразно комічною: «З'їжджу в буржуазію на бричці, привезу дві діжки варення на весь комунізм, нехай інші чаю нап'ються» [Платонов, 1989б, с. 547].

Насамкінець не можемо оминати у Платонова ще одного значущого в семіотиці їди та їжі «гастрономічного акту» – поїдання глини одним із епізодичних персонажів роману «Чевенгур». Так, аналізуючи форми харчової поведінки, репрезентовані в російській літературі 1920–30-х рр., О. Куляпін та О. Скубач зауважують: «Ще одна харчова перверсія періоду післяреволюційної руйнації – розмивання, а то і повне стирання кордонів між істивним і неістивним» [Куляпін, Скубач, 2010]. І далі: «У літературі все облагороджено: слід лише вимушене подати як добровільне – і нелюдське перетворюється на надлюдське» [Куляпін, Скубач, 2010]. Згадаймо, герой Платонова за свою харчову здатність отримує від односельців прізвисько «бог»: «Виявляється, цей чоловік вважав себе богом і все знав. За власним переконанням він кинув оранку і харчувався безпосередньо ґрунтом. Він говорив, що оскільки хліб із ґрунту, то в ґрунті є самостійна поживність – треба лише привчити до неї шлунок. Думали, що він помре, але він жив і перед усіма колупав глину, застрягну в зубах. За це його трохи шанували» [Платонов, 1989б, с. 262–263]. Дослідники цілком слушно розглядають акт їди, де об'єктом споживання постає глина, у контексті міфологеми першотворення та символіки антропофагії: «Поїдання глини і поїдання собі подібних – протилежні полюси “вісі голоду”, але крайні ланки харчового ланцюжка змикаються, утворюючи замкнутий цикл. Адже глина – універсальний матеріал першотворення, у тому числі – і людини. Сюжет про створення людини з землі або глини наявний у міфах багатьох народів. Біблійний Адам також створений “з праху земного” (Бут. 2: 7)» [Куляпін, Скубач, 2010].

Концептне поле їжі в романі Платонова «Чевенгур» виявляє ще один семантичний вектор. Зокрема, харчова

образність визначає сюжетну лінію Сербинова та Соні. В описі Соні харчові конотації мають виразне ідеологічне підґрунтя, а саме: протиставлення «робітничого тіла» (худорлявості, асексуальності) та «зажирілих пишних форм» (буржуазної огрядності, хтивості). Яскравим харчовим кодом позначено стосунки Сербинова та Соні. Так, в епізоді першого візиту Сербинова автором ретельно деталізовано частування, причому – завдяки акцентуації на знаках єднання, «солодощів», жіночого начала, «церковного вина», «жертви» та задоволення – опис їди набуває виразних еротичних конотацій: «Жінка принесла частування для свого знайомого: тістечко, цукерки, шматок торта і півпляшки солодкого церковного вина – вісанту. Невже вона така наївна? // Сербинов почав потроху їсти ці наїдки жіночого солодкого столу, торкаючись ротом тих місць, де руки жінки тримали їжу. Поступово Сербинов поїв усе – і вдовольнився, а знайома жінка говорила і сміялась, ніби раддіючи, що принесла в жертву їжу замість себе» [Платонов, 1989б, с. 512]. Отже, у цьому випадку синтезовано мотиви їжі як жертви і їжі як тіла, а христорологічний код поєднується з язичницьким. Еротичний підтекст увиразнюється тим, що Сербинов викрадає простирадло Соні на згадку про неї, щоб зберегти запах її тіла.

Другі відвідини Соні Сербиновим (перед від'їздом героя до Чевенгура) також марковані харчовим кодом, але без деталізації їжі: Сербинов споживає частування Соні «як належне» (згадаймо «серйозну» їду робітників із «Котловану»), гостро відчуваючи власну самотність. Навіть любовно-еротичні рефлексії та переживання героя мають виразно харчове фізіологічне забарвлення: «Куди я прагну? – думав він. – Та гаряча частина мого тіла, яка пішла в Софію Олександрівну, вже перетравилася в ній і знищена геть, як будь-яка безслідна їжа...» [Платонов, 1989б, с. 536]. Отже, сексуальна фізіологія

в тексті метафорично втілена за допомогою харчової фізіології, що дозволяє з певністю говорити про ще один вектор харчової семантики Платонова «їжа–секс».

У тексті Платонова втілено полярні, карикатурно загострені й доведені до абсурду харчові (гастрономічні та кулінарні) ідеологеми. З одного боку, обстоювання харчування, не пов'язаного з працею, та заперечення будь-яких зусиль як таких, що пригнічують звільненого революцією індивіда (оголошення праці пережитком майнових відносин; вживання сирої рослинної їжі як наслідок найменш напруженого існування). З іншого, представлено типові для радянського часу проекти з перетворення природи (зміна напряму річищ та зрошувальні греблі). Симптоматично, що усі ці гасла, прокламації та прожекти очільників чевенгурської комуни так чи інакше пов'язані з питаннями харчування. Зокрема, задля «майбутньої ситості Чевенгуру» створюється гребля для зрошування степових земель. Але матеріалом для будівництва греблі постають могильні хрести. Такий вандалізм героїв – корчування дубових хрестів на старому «буржуазному» кладовищі – в семіосфері радянських цінностей постає актом десакралізації, знищення сакральних об'єктів «старого світу», перетворення їх на складові конструкції, що покликана символізувати перемогу «нових сил»: «Пізно ввечері Гопнер, Дванов, Піюся і ще п'ятеро інших взялися корчувати хрести; пізніше, нагодувавши Якова Титовича, прибув Чепурний і теж взявся за корчування, на допомогу трудящим для майбутньої ситості Чевенгура» [Платонов, 1989б, с. 503]. Подібна практика в 1920–30-і рр. була поширеною: історії відомо непоодинокі випадки використання хрестів для електроопор чи могильних плит для мощення доріг, що, крім суто практичного значення, мало високий семіотичний статус – руйнації і переоцінки сакральних цінностей та орієнтирів. Глибоко символічно, що у

Платонова цей процес мотивований турботою про майбутнє харчування чевенгурців.

Отже, у творі Платонова обіграно всі ідеологічні кліше ранньорадянської культури: антагонізм концептів «їжа» та «революція» («їжа» та «воля», «душа»), протиставлення «пролетарської» та «буржуазної» їжі, знецінення сакральності їжі, заперечення смакування та задоволення від їди як ознак «буржуазної» культури, ідея «спільного харчування» тощо. На відміну від Кундзіча, в романі якого всі ці харчові ідеологеми та культурами радянської семіосфери представлено у дусі панівної стилістики, пізніше – за два роки (у 1932 р.) – найменованої соцреалізмом, в антиутопіях Платонова семіотика їжі синтезує радянську ідеологію їжі з семантикою харчових образів християнської міфопоетики, а обігрування і карикатурне загострення митцем харчових гесел та прокламацій радянської пропаганди, реалізація їх у виразно гротескному, пародійно-карнавальному світі існування чевенгурської комуні з її перевернутою ритуальністю, підкреслює саме ігровий характер репрезентації їжі.

#### **4.1.4.2. Історія як їжа: гастрономічний код роману М. Гарецького «Віленські комунари»**

Ненажери у літературі – культурний код нації.

Ірина Лежава.

*Бенкет і культура. Ч. 1.*

Категорія їжі надзвичайно важлива у романі Максима Гарецького «Віленські комунари» («Віленскія камунары», 1931–1932) для художнього осмислення митцем історії буття окремої людини та історії загалом: йдеться про потрактування історії як історії їжі. Концепт їжі постає визначальним у семіотиці роману, а гастрономічний код – ключовим

смыслотворчим чинником тексту, таким, що моделює вектор прочитання, актуалізуючи основні ідейні (у тому числі, й ідеологічні) антиномії твору й обумовлюючи його естетику і стилістику.

Харчовий максималізм, як відомо, є атрибутивною рисою раблезіанської традиції. Так, Ірина Лежава у дослідженні «Бенкет і культура» (2010) цілком слушно зауважує, що деякі літературні персонажі, постаючи вічними символами обжерливості і пияцтва в європейській літературі, вже давно є «ніби культурними кодами» людства [Лежава, 2010]. Органічно доповнює такий образний ряд ненажер європейської літератури (з-поміж яких – Гаргантюа Ф. Рабле, Фальстаф В. Шекспіра, Ламме Гудзак Шарля де Костера, професор Моше Терпін Е.Т.А. Гофмана) білоруський об'їдайло Мацей Мишка з роману Максима Гарецького «Віленські комунари».

Максим Гарецький – це, без перебільшення, один із найяскравіших представників білоруського модернізму, творчий шлях якого був передчасно обірваний радянським репресивним механізмом. Щоб повернути твори митця у літературний процес, уникнувши при цьому тенденційних обвинувачень в «антирадянщині», літературознавці попередніх поколінь були змушені презентувати його як реаліста і прихильника радянської влади. Нині подібні твердження про «сувору правду життя» та «підкреслено реалістичну манеру» роману «Віленські комунари» [Васюченко, 2013, с. 159] виглядають пережитком радянської доби. Нові підходи до творчості Гарецького покликані відійти від відверто застарілих і тенденційних поглядів та обумовлені необхідністю адекватного аналізу й поцінування творчості письменника в контексті естетики та стилістики модернізму. Вельми обнадійливими у цьому плані нам видаються наукові праці білоруської дослідниці Ольги Губської, у яких здійснено



спробу нового прочитання роману «Віленські комунари», проаналізовано його поліфонічну природу та особливості репрезентації архетипу трикстера [Губская; Губская, 2014; Губская, 2013б]. Дослідниця цілком слушно окреслює домінуючий смислотворчий механізм цього твору та його текстуальну стратегію: «М. Гарецький майстерно маніпулює радянським і нерадянським дискурсом при створенні образу Матея Мишки, з одного боку, насичуючи його мовлення радянськими фразеологізмами, з іншого боку, створюючи такий контекст, що цілком їх дискредитує» [Губская, 2013а, с. 155]. О. Губська пов'язує ретельні описи «актів ненажерливості» головного героя з реалізацією архетипу трикстера. Зокрема, визначаючи серед ознак трикстера здатність самому створювати «сакральне», що виявляється зазвичай в актах розтрати, ненажерливості, вільної поведінки, О. Губська зауважує: «Виникає відчуття, що їжа – це і є те власноруч створене Мишкіне сакральне, те, заради чого він і живе» [Губская, 2014].

Гастрономічний код як атрибутивну рису роману «Віленські комунари» обіграє і Сергій Дубавець у блискучій містифікації «Максим Гарецький. Уламки літературного листування», метафорично «перейменовуючи» твір на «Віленські кулінари» і приписуючи цей «культурний акт» нібито «листуванню» відомих діячів білоруської культури – митця-культуролога Сергія Харевського та літератора і перекладача Андраніка Антаняна:

«Харевський – Антаняну

Друже мій, милий хачику. Сьогодні наш редактор назвав знаменитий роман Максима Гарецького “Віленські комунари” “Віленськими кулінарами”. Але ти не ображайся на нього. Там дійсно так багато кулінарії, іноді здається, що головний герой тільки їсть, причому – смачно. Я не кажу про мигдалі всякі (ти

ж знаєш, я сам кухар), але і варені шури, виявляється, у певний час додаються. Неймовірно» [Дубавец, 2013].

Їжа завжди постає у Гарецького позитивно маркованою категорією, що незмінно потрактовується як «життя», «добробут», «тепло», «радість», тобто як усі прояви «добра». Навіть «їдло» виразно «антигастрономічних» епох, тобто періодів соціально-економічних катаклізмів, які зазвичай переривають «гастрономічну традицію» тої чи іншої культури і літератури (як-от: голод, війна, окупація), цілком підпадаючи під критерії «антиестетичного», огидного (пацюче м'ясо, суп із граченьт), уособлює у романі Гарецького основне призначення їжі – збереження життя.

Описи їжі у тексті здебільшого ретельно деталізовано, причому подано не лише розлогий перелік страв у меню, а й особливості їх смаку, запаху, кольору, температурний режим та інші подробиці їх уживання, тобто усіяко підкреслено високий семіотичний статус категорії їжі у художній парадигмі письменника.

Їжа у Гарецького виступає наскрізним образом-символом і маркує більшість епізодів твору. Так, хронологія революційних подій у тексті виразно позначена гастрономічно-кулінарним кодом, на відміну від «революційно-романтичної» течії російської літератури – творів Д. Фурманова, О. Фадєєва, М. Островського, О. Серафимовича: герої-аскети комуністичної агіографії (найяскравіший приклад, Павка Корчагін з роману «Як гартувалась сталь») «не їдять», а живляться виключно духом ідеї (про це детальніше див.: [Березин, 2001]). «Образи, створені письменником, – цілком слушно зауважує О. Губська, – не відповідають уявленням про ідеальних персонажів сучасної М. Гарецькому радянської літератури» [Губская, 2013а, с. 156]. У романі Гарецького їдять часто, причому не лише головний «ненажера» твору – герой-

оповідач Мацей Мишка, а й інші учасники революційних подій – як менш «правовірні» (батько Мацея, батько Юзі), так і більш (очільник віленського революційного осередку та лідер Реввійськради Кобак). Так, в епізоді засідання робітничого гуртка Василевського зринає хоч і побіжний, ніби зовсім «необов'язковий», але такий знаковий для письма Гарецького опис небагатого чаювання: «А на столі був тільки чай з дешевим сальтисончиком і чорним хлібом» [Гарэцкі, 1965, с. 55]. У Гарецького шлях і доля революції, і ширше – історії, нерозривно пов'язані з їжею, можливістю харчування, манерою їди та організацією цього, безперечно, найважливішого для життєдіяльності людини акту, тим-то на перший план у творі виходять не ідеологічні нюанси зіткнення протагоністів чи патетично-традиційне для тогочасної літератури і критики «встановлення радянської влади на теренах Західної Білорусі», а буття окремої людини в буремному вирі історії, побут як буття та їжа як буття, тим-то в романі й представлено не стільки зіткнення свідомостей ідейних опонентів чи моделей світу різних політичних сил, що приходили до влади у Вільно, як особливості їди, організація чи не-організація харчування ними, різні підходи до їжі. Отже, сама історія у Гарецького постає як історія їжі та їди людини.

Гастрономічний код роману визначає потрактування історії Гарецьким в усіх її аспектах: історії буття окремого індивіда – «маленької людини» Мацея Мишки, історії життя роду головного героя, історії народу, а отже, в найширшому розумінні – як історії людства. Усі події твору, «ідеологічна правильність» та історична фабула якого нібито усіяко підкреслюються автором, марковані гастрономічно, а самі знаки з виразним гастрономічним забарвленням щедро розкидано у тексті. Так, вже на початку оповіді про походження героя фігурує знаковий у міфології роду оповідача

переказ про славетне «відро віленського пива», на яке побилися об заклад сільський писар із учителем, що той навчить грамоти дідуся героя-оповідача. Як відомо, пиво має високий семіотичний статус у язичницькій обрядовій образності, зокрема в ритуалах переходу, втілюючи основні міфологічні поняття і пов'язуючись з культом предків та святами календарно-господарського циклу: виступаючи, як і вино, аналогом жертвовної крові, елементом народин (згодом у цьому значенні в романі пиво згадується оповідачем у переказі про святкування власних народин), поминальної трапези (тризни), братчини, а в поєднанні «мед-пиво» постаючи незмінною складовою весільного бенкету\*. У романі Гарецького пиво у знижено-комічній ситуації суперечки та закладу виступає семіотичним індикатором карнавального дискурсу й, одночасно, пусковим механізмом останнього, оскільки, втрачаючи семантику «високої ритуальності» (поминально-обрядову, віншувальну тощо), цей напій одразу ж переходить у карнавально-сміхову площину. Так, епізод з пивом цілком витриманий у дусі сміхової культури, де ідея пиятик та узливань (як і їжа та статевий акт) утілює життя карнавального тіла (за М. Бахтіним) й ідею родючості. По-перше, ідея пиятики у Гарецького часом комічно заступає сам предмет спору (йдеться про схильність чи несхильність до освіти селян): писар Довбешка (вельми промовисте ім'я!) сперечається, тому що «йому хотілося якнайшвидше випити наставникового пива». По-друге, пиво примножується кількісно: в запалі суперечки писар збільшує об'єм закладу до десяти відер пива. По-третє, розсудити сперечальників обирається авторитетна «експертна комісія», що складається «з людей, охочих випити», з-поміж яких: худий фельдшер Глисник, який «ніяк не міг

---

\* Про роль пива у давньоруській обрядовості див.: Ветловская, 1987; Зеленин, 1928; Старкова.

вигнати зі своїх кишок солітера», а за «головного арбітра» – «прославлений дяк Райський», відомий тим, що його «ніхто ніколи не перепив». Насамкінець відзначимо комічні обставини самого процесу вживання пива: «Пили те пиво два рази, поки не випили. Перший раз пили, коли мирили Довбешку з дружиною: набив її, бо дуже вже за невдалий заклад гризла. А другий раз пили, коли проводжали вчителя, оскільки керівництво перевело його в іншу школу, ще гіршу за брудзяниську, з суворим попередженням, щоб більше подібних педагогічних експериментів не робив» [Гарэцкі, 1965, с. 24–25]. Таким чином, пиво у даному контексті постає знаком карнавально-сміхової естетики, що і програмує вектор прочитання тексту та потрактування викладених історичних подій.

Харчовий код визначає оповідь про перебування батька героя-оповідача учнем у шевця: «І що найбільш подобалося йому в пана Халявського – це їжа: кожен день на обід борщ і каша, із салом чи з маслом, а на вечерю – гороховий суп, а часом і куліш зі шкварочками» [Гарэцкі, 1965, с. 44–45]; і далі про таке щедре харчування: «усе це було щастя, щастя, щастя...» [Гарэцкі, 1965, с. 45]. Натомість відсутність самої можливості гостювання-частування тлумачиться героєм-оповідачем як «нещастя». Так, Мацей підлітком розмірковує: «чому ми з матір'ю такі нещасні, що й рідні у нас немає нікого, і в гості сходити, смачніше поїсти, – нікуди» [Гарэцкі, 1965, с. 99]. Як бачимо, відсутність рідні потрактовується тут не стільки в ракурсі екзистенційної самотності чи відсутності душевної спорідненості героя, як у виразно гастрономічному вимірі.

Концепт їжі маркує і саме народження героя, що припадає на Масляну. Як відомо, це одне з найдавніших язичницьких свят слов'ян, пов'язане з початком нового життєвого циклу –

проводжанням зими і початком весни, що символізує відродження життєвих сил, ієрогамію та родючість, а це, у свою чергу, реалізується у численних народних забавах та багатстві і ситності обрядових страв (млинці, сир, масло, пиво). Сакральна семантика їжі у романі Гарецького, попри збереження основних ритуальних аспектів (святкова обрядова їжа та відповідні побажання немовляті), врешті набуває іронічного забарвлення у контексті сюжетної лінії героя: «Народився я на Масляну. Пили багато пива і їли сир з маслом, і бажали мені, щоб качався я в житті, як сир у маслі. Що й справдилося значною мірою...» [Гарэцкі, 1965, с. 53]. Останнє речення містить сумну іронію, про що свідчить подієва канва твору, адже йдеться про «справдження» побажання качатися, як сир у маслі, хлопцеві, на долю якого випаде голод, окупація, воєнні події і який постійно відчуватиме голод та недоїдатиме.

Усі події у житті героя-оповідача (навчання, професійна діяльність, залицяння, переїзди, примусові роботи, втеча та арешт) марковані їжею.

Відчуття свята у малого Мацея формується саме через їжу. Так, Перше травня 1905 р. у дитячих спогадах героя постає святом завдяки відповідній їжі: «Посиділи в нас, випили чаю з цукром у накладку і з ситним хлібом та краківською ковбасою – як на справжнє свято!» [Гарэцкі, 1965, с. 63].

Їжа виступає для героя тою визначальною аксіологічною категорією, що характеризує подію, місце перебування чи окремий період життя. Наприклад: перебування у шевця Вержбицького («Жилося мені в дядька Вержбицького надто добре. Ставився він до мене ласкаво, годував ситно і роботою не неволив» [Гарэцкі, 1965, с. 81]); наймитування у графа Хлусницького («Жилося мені там добре. І хоч жиру великого не нагуляв, не встиг, так принаймні поправився, зміцнів, поздоровішав. Годували там наймитів нічого, пайка була

хороша» [Гарэцкі, 1965, с. 179]); затримання героя під час побоїща за костел Св. Якуба та подальше частування пані Будзилович, яка дотримувалася пропольських поглядів («Надвечір всіх нас випустили, і я прилетів на кухню. Аж правда: мати сидить, чай п'є... І з конфітюром і з печивом! <...> І мене зараз за стіл засадили, пані сама мені пиріжок з м'ясом принесла, два шматки цукру в склянку мою поклала і хвалила мене за мої вчинки. Я вже відчував себе героєм!» [Гарэцкі, 1965, с. 93]); поїздка у справах на село («...у селі Каралевичі заночував у селянина. Там про війну нічого не знали. Нагодували мене молодого гаряченькою картоплею з холодненьким кисляком і поклали спати...» [Гарэцкі, 1965, с. 131]); затримання героя та відправлення на примусові роботи на Біловезьку лісопильню («А ввечері перед самісіньким Різдом, коли йшов я до матері, щоб з'їсти її куті або напитися смачніше чаю, затримали мене німці на Юравському проспекті, біля вітрини з ковбасами» [Гарэцкі, 1965, с. 156]); перебування на лісопилці («Годували нас весь час дуже делікатно: кавою з жолудів. Зрідка був мужицький супчик із картопляного лушпиння. Хліба до кави або до супчику давали також з розрахунку на дуже ніжні животи: маленький шматок, завбільшки з пальця, тоненький-тоненький. Хліб був навпіл із картопляного лушпиння та різних висівок, але німці вміли так добре його пекти, що був він так надзвичайно смачний: здається, дай його цілу паляниця, так відразу всю умолов би» [Гарэцкі, 1965, с. 161–162]); втеча з лісопильні («Прибіг я рано вранці в село Зубри, в крайню хату, і сховали мене там хороші люди на теплу піч, <...> нагодували мене гарячою картопелькою з кисляком, чого не їв я, здається, вже цілу вічність» [Гарэцкі, 1965, с. 165]). Отже, за гастрономічно маркованими епізодами цілком вибудовується життєвий шлях героя та окреслюються усі сюжетні перипетії твору.

Суміжність семантики спокуси їжею та еротичної зваби у романі виразно окреслює ще одне семантичне поле «їжа–секс». Так, Юзине прохання до Мацея одружитися з нею поєднується із пригощанням шоколадом, який традиційно символізує насолоду, зваблення, солодку спокусу, задоволення і навіть завдяки цьому постає елементом любовної магії, вважаючись афродизіаком. Ще виразніше така семантика їжі актуалізується в описі щедрого пригощання Мацея Юзею, де різноманіття масних страв покликане «умастити» й улестити бажаного жениха, а той факт, що запросини відбувалися наодинці, за відсутності батька дівчини, вказує на інтимний характер замислу героїні: «Кілька разів, як батька не було вдома, запрошувала вона мене до себе і годувала, як каплуна. Ой, як згадаю її гречану кашу з свіжою свининою, зі шкварками, що сало аж текло, або її котлети, цілу пательню, з підсмаженою картоплею, або її солоденькі сирнички в маслі, що аж плавали, та повнісіньку миску, – так і тепер мені смачно стає! Я їв, навіть без сорому багато їв, бо хотів їсти, але чоловіком її бути так і не погодився» [Гарэцкі, 1965, с. 121–122].

Цьому епізоду щедрого частування у тексті семіотично протиставляється епізод із вимушеним споживанням пацючого м'яса: під час голоду герої, які заново зблизилися після Юзиного невдалого заміжжя та втечі її чоловіка, щоб вижити, змушені їсти варене м'ясо пацюків. І хоч ця ситуація їди діаметрально протилежна, вона віддзеркалює еротичні конотації попередньої: споживання героїв відбувається на самоті (хай і з вимушеної причини), з тою відмінністю, що Юзя теж бере участь у процесі їди; також автором окреслюється внутрішнє, духовне зближення героїв, яке цілком відсутнє у попередньому епізоді. Так, із усієї родини пацюче м'ясо їдять лише Мацей і Юзя, оскільки мати і Яня не змогли подолати



огида: «...ми з Юзею намагалися їсти пацюка, коли матері і Яні не було вдома. Наситившись, лягали ми відпочити – ніби м'ясо пацюче зближало нас. Пестощі наші зазвичай переривалися тихими розмовами...» [Гарэцкі, 1965, с. 192–193].

Концептне поле «їжа–секс» у тексті має ще одне семантичне відгалуження «їжа–проституція», безпосередньо реалізоване у романі сюжетною лінією Яні та зауваженням оповідача про непоодинокі випадки купівлі-продажу жіночого тіла за харчі. Так, спершу працевлаштування Яні у салон-перукарню для військових та можливість харчування там сприймається її рідними як подарунок долі, невимовне щастя: Яня «отримувала в перукарні військовий обід, їла, як солдат. Крім того, давали їй іноді повидло, іноді маргарину і навіть, правда, зрідка – галети. Більшого щастя звичайній людині не можна було й бажати собі тоді у Вільно...» [Гарэцкі, 1965, с. 173]. Але таке «щастя» примарне, бо доля дівчини трагічна: заразившись венеричною хворобою, вона наклала на себе руки у закритому шпиталі для хворих проститутток.

Суспільно-історичні події та особисті пертурбації долі героя-оповідача у романі завжди семіотично позначені харчовою образністю. І такий семіотичний зв'язок «їжа=події» зовсім не обмежується семантикою «окупація=голод».

Гастрономічний дискурс загалом визначає нетривалу «педагогічну діяльність» героя, сутність якої окреслено цілком схематично, натомість її «кулінарно-харчові» подробиці представлено з усією повнотою: «...я пас у Пстрички сад і вчив двох його “недоростків”, тупоголових хлопців завбільшки з мене, і поїдав у незліченній кількості яблука, груші, сливки, на що мав повне право, бо він мені за умовою нічого не платив, а тільки “годував”» [Гарэцкі, 1965, с. 105]. Згодом Мацей наймається за невелику платню та їжу «учителем» самоорганізованої польської школи селянських дітей. Екскурс в

особливості селянського меню та порівняння його з харчуванням міщан повністю замінює собою доволі схематичну оповідь про виконання учительських обов'язків героєм, який сам умів лише читати по-польськи, а писати доладно не міг: «кожен намагався нагодувати мене так, щоб його копійка не перейшла. Правда, їжа була дуже здорова: капуста з грибами, картопля з олією, горох з картоплею. Ніколи я раніше не думав, що міщани їдять гірше від мужиків. А цієї зими переконався» [Гарэцкі, 1965, с. 106]. Нерозривний семіотичний зв'язок їжі та виду діяльності, часу чи місця перебування героя увиразнюється незмінним гастрономічним маркуванням оповіді: «Набридло мені моє злиденне харчування, набридла мені і вся моя “педагогічна” діяльність» [Гарэцкі, 1965, с. 106]. Від'їзд героя із Брудзянишок також позначений кулінарною образністю, але у цьому епізоді вже фігурує не проста селянська їжа, а обрядова єврейська, якою Мацея частує молоде єврейське подружжя (хала та пейсахівка). Семантика їжі у цьому епізоді видається особливо важливою у контексті поєднання семіотики єврейської обрядової страви та значущості історичної дати, вказаної у тексті: від'їзд героя відбувається навесні 1914 р. – напередодні Першої світової війни. Так, хала – це єврейський святковий здобний хліб, який їдять у шабат [Хала]. Пейсахівка – це єврейська горілка із родзинок, що отримала назву на честь релігійного свята Пейсах [Пейсаховка]. Отже, з одного боку, семантика хали і шабату, що символізує завершення діяльності, благословення й освячення, накладається на завершення певного життєвого циклу героя, але водночас недоладність самого «учителювання» трохи знижує таке високе значення. Семантика пейсахівки охоплює кілька значень, зокрема, знижено-пародійне тлумачення втечі героя від «шкільного рабства» (за аналогією з «виходом» єврейського народу з

египетського рабства), а також відродження героя до нового життя і до нових випробувань, яких попереду у нього буде чимало (війна, окупація, голод). У цьому контексті відзначимо цікаву алюзію на пейзажівку: у середньовічній пам'ятці сміхової культури «Кипріянів бенкет» Христос п'є родзинкове вино (лат. *passus*), оскільки він перетерпів страсті (лат. *passio*) [Вечеря Киприана]. Нині видається нерелевантним питання, чи свідомо митець використав цей культурний факт, чи йому про це було невідомо, а логіка посилення продиктована самим зверненням до гастрономічної традиції людства та сміхової культури.

Часом ідеологічні кліше радянської гастрономічної міфології зумисне набувають у тексті підкресленої нековирності. Зокрема, заборону пані Будзилович гратися з її сином Болесем оповідач-підліток потрактовує так: «сам добре розумів, що пані скупа і боїться, щоб я з рук матері багато не з'їв у них на кухні. Це була боротьба за хліб» [Гарэцкі, 1965, с. 82]. Таким чином, ледь окреслену класову суперечність (пані не подобалися ігри Болеся із сином служниці) автор зумисне загострює «належними» роздумами героя про класову боротьбу за хліб, що мало б увиразнити формування змалечку пролетарської свідомості героя, властивого канонам радянського роману виховання.

Усі суспільно-історичні події у сприйнятті героя-оповідача окреслюються через їжу: Перша світова війна («Мені поки що тільки подорожчали продукти. Уже в кінці 1914 року зарплати моєї не вистачало навіть на їжу» [Гарэцкі, 1965, с. 123]); евакуація («Важливе начальство і заможні люди займають окремі купе. Жеруть, п'ють, як перед голодом» [Гарэцкі, 1965, с. 129]); відхід російських військ 14 вересня 1915 р. («Вночі вийшли з міста останні російські частини без усякого бою. Було, може, пару пострілів. Бідні люди тихо

грабували військові склади, розбирали хліб, борошно, рибу, цибулю, консерви, барильця з жиром» [Гарэцкі, 1965, с. 138]); прихід у місто німецького війська 15 вересня 1915 р. («А всі магазини, їдальні, кав'ярні, кандитерські, бари, буфети були відчинені і багатолюдні» [Гарэцкі, 1965, с. 140]); початок німецької окупації («Всі німці, як видно, дуже зголодувалися в походах, бо занадто жадібно накинулися купувати продукти. // У ковбасній Менке, коли я зайшов туди на хвилину, купити собі сальтисону до чаю, товклося їх чоловік тридцять. І кожен лізе, претється швидше вперед, платить гроші і навантажується, як верблюд. // Зайшов я у пекарню Мухаметова, аж і там їх повно, і знову кожен лізе, сунеться, платить гроші і набирає хліба і булок так багато і з такою жадібністю, що дай йому, то поніс би, здається, у своїх торбах всю пекарню. // І тут же їсть, відхоплюючи шматки зубами... Булка стирчить із рота, руки зав'язують торбу, перехопить, знову відхопив шмат, жере, плямкає, тягне, несе...» [Гарэцкі, 1965, с. 141], і далі: «А ціни на продукти підскочили удвічі порівняно з цінами, що були перед відходом росіян» [Гарэцкі, 1965, с. 141]); голод у Вільно («Голодні карткові черги на вулицях у Вільно були зараз, і вже давно, звичайним явищем. Терпляче стояли люди при кожній продуктивній крамничці, при кожній їдальні громадського харчування. Коли я проходив повз одну таку їдальні <...>, так від смороду не можна було продихнути, незважаючи на студену пору. Це варили кісткове борошно. Як густо замішають, то страшенно смердить здихлятиною. А люди вже принохувалися, пахло їм тарілкою смачного супу» [Гарэцкі, 1965, с. 176–177]).

Концепт їжі визначає поєднання трагічного і комічного у романі Гарецького. Так, в епізоді щедрого частування Мацея у пані Будзилович 14 вересня – після від'їзду усіх представників віленської влади та перед приходом німців –

маємо усі ознаки раблезіанства, з-поміж яких – гіперболізована надмірність у кількості спожитого героєм, гастрономічна розкіш та різноманітність страв: «Дали повечеряти... З'їв я тарілочки чотири мого улюбленого картопляного супу, засмаженого салом, і шматочок любого м'яса з півкіло. Виявляється, для мене спеціально і зварили. // Бачачи мій гарний апетит, пані Будзилович сказала матері дати мені, що там ще залишилося від обіду. І з'їв я дві смачні-смачні котлети на маслі, з солодким салатом в сметані, а на закуску – повну глибоку тарілку червоного киселю, солодкого, як цукор, і з холодненьким молоком. // Наївся так, що кисіль їв уже без хліба. Бо не знав же я, що буде добавка, і наліг був спочатку на хліб: умолотив з півкіло ситнога і з півкіло білого. // Ну і спрагло ж напився: спорожнив склянок п'ять солодкого чаю з малиновим конфітюром. Мати ще від себе пригостила парою бубличків і пряником – дістала зі своєї скриньки мені до чаю» [Гарэцкі, 1965, с. 137]. Таке «свято черева» є своєрідною платою героєві за згоду ночувати у «тривожну ніч» й обороняти у разі потреби майно і господиню. Завершення цього епізоду також марковане гастрономічно (поява нових охоронців та опис скромного сніданку оповідача).

Пригода Мацея, коли він був схоплений німцями за порушення комендантської години, також позначена гастрономічною образністю: саме дорогою до їдальні герой зустрічає Туркевича, який повідомляє про відкриття Робітничого клубу і тягне Мацея туди. Згадаймо діалог героїв: «– Я ж їсти хочу, да їдальні йду... // – А, нічого, смачніше повечеряєш!» [Гарэцкі, 1965, с. 143]. Як бачимо, репліки героїв демонструють символічну подвійність концепту їжі: їжа – у прямому значенні, бо при клубі було найперш організовано їдальню, і в переносному – як харч духовний, оскільки там

виступали з лекціями, було створено бібліотеку, поширювалася заборонена література.

Побут і буття окупованого Вільно 1916 року зображено через гастрономічні подробиці та узагальнення. Так, робітник Туркевич заробляв стільки, що «вистачало йому тільки купити двісті грамів хліба і порцію супу у громадській їдальні» [Гарэцкі, 1965, с. 168]. А загальна ситуація у місті окреслюється так: «всі живуть як у тумані, ніхто нічого не знає, кожен думає лише про шкоринку хліба та черпак супу...» [Гарэцкі, 1965, с. 168]. Пошуки матері героя в окупованому місті визначають гастрономічні «сліди»: «Про мою матір він нічого не знав. Згадував, що бачив її, здається, на Вороній, у черзі за супом, але давно...» [Гарэцкі, 1965, с. 168]. Життя матері та пошук нею засобів для існування під час окупації представлено через хліб окупаційних часів: «Двірничиха пекла “бабку” – такий хліб часів німецької окупації, чорний, як цегла, з картопляного лушпиння, висівок, льняних жмаків... А мати ту її “бабку” продавала...» [Гарэцкі, 1965, с. 173]. Перебування і, зокрема, харчування Мацея на примусових роботах на лісопилці зіставляється з побутом окупованого міста і подається в оцінці матері героя: «– Там же вас годували, і в бараках тепло було, – сказала вона [мати – *Н.Г.*] ніби із заздрістю і почастивала мене кавалком своєї ”бабки” та настоєм липового цвіту, без цукру і без сахарину. // Смак був ніякий. “Аби наївся цього хліба без звички, то, напевно, здох би”, – думав я, вихваляючи “бабку” матері в очі без усякого сорому» [Гарэцкі, 1965, с. 174].

Думки героя-оповідача під час окупації тільки про їжу, тому в оповіді згадується кожна можливість підживитися, а всі напади нестерпного голоду деталізовано через репрезентацію внутрішніх порухів героя.

Їжа у романі Гарецького постає метафорою існування, підмінюючи і заміщуючи зображення суспільно-історичних подій. Так, розділ «Переворот у Росії» повністю присвячено оповіді про голод і бідкування мешканців Вільно у січні-лютому 1917 р., а про сам переворот лише згадується у тексті у вигляді газетної інформації, котру отримують герої, натомість у цьому розділі детально представлено вбоге харчування родини оповідача та намагання героїв роздобути по селах хоч щось їстівне (епізод із відібраними німцями буряками та картоплею).

Концепт м'яса у романі Гарецького набуває виразно трагікомічного потрактування, нерозривно поєднуючи високий трагізм (смерть від голоду старої матері героя і Юзиноного немовляти та необхідність, щоб вижити, їсти м'ясо граченят і пацюків під час окупації; обід під кулями під час штурму Робітничого клубу) та жарт і гумор (жартівливо зображену авантюру з граками чи «полювання» на «старого, лисого, облізлого дурня»-пацюка; «ідеологічно витриману» розмову з Кобаком за обідом під кулями про «ланцюги» пролетарів тощо). Ми далекі від думки тлумачити концепт м'яса виключно у карнавальному контексті сміхової культури\*, оскільки цей харчовий образ у романі несе водночас і виразну поминальну семантику (епізод штурму клубу та самострілу президії), але сюжетна схема Гарецького, а також її гастрономічна атрибутика, накладаються на мотивну структуру карнавалу

---

\* Сама лексема «карнавал» у народній етимології виводиться від лат. carne «м'ясо» і vale «прощай», тобто «прощання з м'ясом» перед Великим постом [Карнавал]. Ключові моменти середньовічного карнавалу (масових народних гулянь напередодні Великого посту), за М. Бахтіним, зводяться до узливань та харчових надмірностей (зокрема, поїдання у великій кількості м'яса, яке невдовзі буде під заборною), уславлення непристойностей тілесного низу, обрання блазеньського короля, карнавальних війн, мотиву убивства чи самогубства короля-блазня, що символізують руйнацію і відновлення світоустрою, смерть та відродження як окремої людини, так і людства в цілому.

(надмірне поїдання м'яса, яке невдовзі буде під заборонаю, мотив битви, смерть/самогубство обраного короля-блзня). Послідовно розглянемо семантичні особливості цього знакового у тексті харчового образу на прикладі низки епізодів про голод під час окупації та оповіді про штурм Робітничого клубу.

Так, під час голоду, щоб вижити, герої змушені їсти м'ясо граків та пацюків. Семантика м'яса безпосередньо реалізує тут мотив умертвіння (перетворення тварини на м'ясо, живого на неживе) – як один із аспектів людського існування. Мова йде не лише про забиття тварини з подальшим її з'їданням. До речі, на самім акті забиття письменник не акцентує увагу (згадується тільки сам факт) – йдеться тільки про їду. Мотив споживання м'яса безпосередньо пов'язаний не лише з перетворенням на м'ясо тварин і птахів, що зазвичай не надаються до цього і вважаються нечистими (пацюки, граки), але й виводить питання перетворення живого на неживе на рівень співвідношення людського життя і смерті: під час голоду помирають мати героя та немовля Юзі, для яких неспроможність до споживання такого м'яса – відразу матері та фізична нездатність немовляти – є фатальною.

Трагікомічному висвітленню подій голодних часів присвячено розділ «Граки», у якому йдеться про споживання м'яса граченяти та жартівливо зображено нещасливу гастрономічну «епопею» героя-оповідача з граками: хтось уночі покрав із гнізд граченят, яких герої самі хотіли з'їсти і через яких господареві довелося платити штраф німецькій владі, у котрої вказані граченята перебували на обліку і яка мала на них свої гастрономічні плани. На комічне сприйняття окреслених подій налаштовує і жартівливий епіграф, що містить рядки з оповідання Шолом-Алейхема «Німець», у яких



із витонченим гумором ідеться про пожирання курки приїжджим німцем.

Опис споживання м'яса граченяти – із жартівливою репрезентацією його смакових якостей, кольору та запаху – демонструє харчовий оптимізм головного героя, нерозривно пов'язаний із його вітальною силою трикстера: «Мати зварила [граченя – *Н.Г.*], увечері з'їли і кісточки обгризли. Я й чорнувату шкірку його з'їв. Нічого, як курятинка, тільки трохи припахує пташиним гніздом і м'ясо худувате» [Гарэцкі, 1965, с. 188].

У цьому ж розділі йдеться про ще один культурно і медично табуваний гастрономічний акт: герої з'їли м'ясо двох дохлих кролів, яких оповідач невдало намагався розвести. Але цей харчовий епізод подано стилістично нейтрально – без звичної для оповіді Гарецького жартівливої тональності, оскільки хронологія подій свідчить про наближення трагічної межі.

Наступним етапом харчової ініціації героя та подолання ним гастрономічних табу, що знаменують загострення кризового становища окупованого міста, є вимушене вживання м'яса пацюка. Ця сурогатно-гастрономічна вказівка має конкретну хронологічну прив'язку до історичної канви твору. Так, на початку розділу «Смерть матері» безпосередньо вказується, що голод сягнув таких масштабів, що восени 1917 р. віленці їли собак, котів і навіть пацюків. У цьому розділі йдеться про споживання пацючого м'яса та смерть матері, яка не могла подолати фізичної і психологічної гидливості до нього. Так, один із персонажів із удаваним оптимізмом говорить про пацюче м'ясо: «Добре вимочивши і посоливши, їсти можна навіть без хліба... Чудове м'ясо!» [Гарэцкі, 1965, с. 191]. У тексті деталізовано усі рефлексії та відчуття героя над пацючим м'ясом: огида, відраза, нудота і

водночас нестерпне бажання їсти: «Коли всі наші розійшлися, обдер я свого звіра і зварив. Не встиг піднести до губ, як уже взяло мене на блювоту... // І їсти хочеться і стає колом в горлі, вивертає назад від думки, що це – паскудство... Ще й не з'їв, а вже здається, що сидить у мені, в животі, живий щур, розпирає мене... І злякався, що буде тепер смердіти у мене з рота пацюком на цілий кілометр... // Але потім подолав я свої природжені примхи роздумами: чи не все одно, яке м'ясо? Роздуми підкріплювалися нестерпним бажанням їсти. Так кортіло їсти, що жер би і жер, здається, нескінченно, що не потрапило до рота. // І потроху привчив я себе до цієї нової страви» [Гарэцкі, 1965, с. 192].

Мотив м'яса незмінно актуалізує проблему ілюзорності межі між тваринним і людським, що неодноразово порушується Гарецьким: споживаючи під час голоду дохлятину, пацюків та граків, людина уподібнюється до всеїдної тварини. З іншого боку, м'ясо первинно несе семантику агресії, полювання, первісних інстинктів, виразно чоловічого простору (згадаймо знакову сцену поїдання їжака Мересьєвим у творі Бориса Полевого «Повість про справжню людину»), що цілковито відсутнє у білоруського митця, навпаки – усі ці сцени виразно трагікомічні і мають карнавальне забарвлення.

Історично-гастрономічний перелом оповіді про окупацію, що ознаменував завершення голоду та припинення страждань героїв, датований у тексті літом 1918 р.: «У приватному продажу з'явилися борошно, крупи, сало, цукор-рафінад, різні бакалія. Під осінь з'явилися привізні фрукти, помідори, вино – все, видно, з німецьких рук. Цим часам уже відчиняються у Вільно ресторанчики...» [Гарэцкі, 1965, с. 212].

Приїзд батьків Мацея та Юзі також позначений гастрономічною образністю, і навіть відсутність продуктів

у батька Юзі виразно оцінна: «Він [батько – *Н.Г.*] привіз із собою буханець хліба, кіло цукру і шматок сала. А дядько з продуктів не привіз нічого – певно, через свою неминучу скупість...» [Гарэцкі, 1965, с. 225]. Надалі сюжетна лінія цих двох персонажів визначається харчовою семантикою, а вчинки мотивовані гастрономічно. Так, батько Мацея влаштувався завідувачем їдальні при Інтернаціональному клубі меншовиків, а батько Юзі ходив до Робітничого клубу просити роботу та талони на безкоштовні обіди, але дістав відмову. Подальша доля героя свідчить про визначальність харчової поведінки: «Я і батько давали йому [батьку Юзі – *Н.Г.*] талони на отримання дешевих обідів (адже він просив). Так спершу йшов розглядатися в обох їдальнях: що там і як там сьогодні зварили, – де вигідніше. І тоді – вінегрет їв на Віленській, а кашу на Вороній або навпаки. Суп брав рідко, бо рідке – не вигідно. І порцію хліба просив прикинути на очах, щоб було повних сто чи п'ятдесят грамів. Просив ласкаво, але наполегливо, поки не зважували...» [Гарэцкі, 1965, с. 227].

Їжа часто рухає вчинками героїв Гарецького. Так, на запрошення до Болеся Будзиловича Мацей іде, «сподіваючись, що нап'юся у них солодкого чаю з хлібом, а може, і з ковбасою...» [Гарэцкі, 1965, с. 239]. Та й поведінка останнього щодо оповідача здебільшого маркована гастрономічно: Будзилович кожного разу при зустрічі з Мацеєм «вів у клубну їдальню або в яку кав'ярню в місті, замовляв на себе і на мене по склянці чаю з цукром вприкуску і скибочці хліба з маргарином як кіт наплакав – і знову разливався переді мною у своїх передових, червоних, славних почуттях» [Гарэцкі, 1965, с. 241].

Навіть після арешту герой-оповідач найперше йде до клубу, але не за новинами і не з політичного інтересу, а поїсти: «Покотився я найперше на Вороню. І за один присядок з'їв

п'ять обідів. Їв би і більше, та боявся, що захворію. Череву роздулася, як барабан, а їсти все хочеться...» [Гарэцкі, 1965, с. 275]. Як бачимо, гіперболізм ненажери, фізіологічні подробиці невиситимого поглинання та непогамовний голод трикстера – атрибутивні риси гастрономічного дискурсу Гарецького.

Хронологія подальших подій роману (вибори у Віленську раду, штурм та оборона Робітничого клубу, арешт і ув'язнення, визволення героя та поховання загиблих) також маркується гастрономічно і невід'ємна від лінії їжі, тож для тексту характерна нерозривність історичного та гастрономічного наративу, єдність концепту історії та концепту їжі, синкретизм подієвості і харчової образності.

Обід 15 грудня 1918 р. – на другий день після виборів у Віленську раду – має всі ознаки святкового бенкетування героїв, про що свідчить різноманітна та якісна (що сприймається героями особливо піднесено після голодних часів окупації), хоч і доволі проста їжа, а також наявність зовсім вже екзотичного на той час ситра: «Взяли ми по тарілці супу, по тарілочці вінегрету і по 150 грамів хліба. Суп був на кістках, з картоплею і крупами, дуже поживчий і смачний. А вінегрет був з червоних солодких бурячків, шматочків картоплі, моркви і з цибулькою, политий олією і тепленький, розігрітий. Хліб був хороший, зі справжнього житнього борошна, хороший хліб. Наїлися – ой як! Трохи затрималися, подумали – і взяли ще по порції пшоняної каші з молоком. Наїлися смачно і – де наша не пропадала! – купили пляшку ситра і напилися спрагло...» [Гарэцкі, 1965, с. 255]. Меню робітничої їдальні виглядає просто розкішно після пережитого героями голоду, що усіяко підкреслюється автором у деталізованому описі складу поданих страв, їх поживності, смакових якостей і навіть температурного режиму. Водночас така святкова розкіш

робітничого обіду гастрономічно утілює піднесеність і торжество від перемоги на виборах. У цьому контексті таку ж семантику урочистого бенкетування несе і наступний епізод підкреслено розкішного чаювання Мацея, коли замість півтаблетки батькового сахарину він кладе у склянку одразу дві, що, по-перше, знаменує святкування перемоги героєм, а по-друге, виявляє його перевагу над ідеологічним опонентом.

Опис купівлі харчів у передноворічний день 31 грудня 1918 р., незадовго до штурму Робітничого клубу, завершується філософською сентенцією оповідача, що утілює життєве гасло й основоположний принцип буття трикстера: «У ковбасній купив півкіло горохової ковбаси, а в пекарні – кіло доволі доброго хліба, сховав у одну кишеню і в другу. Усе одно – витрачатися так витрачатися! Коли можеш з'їсти, то з'їж. Бо хто знає, коли і як доведеться тобі ласувати в твоєму житті...» [Гарэцкі, 1965, с. 290].

Новорічний обід героїв у Робітничому клубі 1 січня 1919 р. також виявляє семантику розкішного бенкетування, але сюжетно таке бенкетування поєднується із застереженням від Болеся і натяком на майбутній штурм. Харчова символіка надзвичайно важлива в епізоді штурму та облоги Робітничого клубу, тож потребує детального аналізу. Семантику «їжа–смерть» у романі оприявнює лейтмотивний образ каші в епізоді загибелі Лахінського та Плахінського на початку штурму. За сюжетом, герої загинули, прийшовши на вечерю. Автор невипадково в цій ситуації обирає страву з високим семіотичним статусом у поховальній обрядовості, акцентуючи увагу читача на ній. Каша, яку герої їли у той трагічний день, набуває виразних ознак поминальної каші – невід'ємного елемента поминальної трапези східних слов'ян, яка нині, як правило, замінюється кутею, але у давнину виступала окремою обрядовою стравою, що йшла після поминального борщу. Так,

каша у тексті фігурує двічі: перед самим нападом на клуб («Ляхінський і Плахінський прийшли у їдальню ранувато. Каша на вечерю ще була не готова, треба було очікувати» [Гарэцкі, 1965, с. 299]) та у перші хвилини нападу («Першими офірами з нашого боку лягли Ляхінський і Плахінський... // Почули тривогу, і, не доївши каші, кинулися тікати з клубу. Але прорватися вже не могли...» [Гарэцкі, 1965, с. 306]). Таким чином, страва у цьому епізоді постає поминальною, а їда – заупокійною трапезою.

Таку семантику їжі підтверджує і наступний гастрономічно маркований епізод – знаковий обід під кулями під час штурму Робітничого клубу. Їда героїв відбувається у трагічній ситуації – перед лицем смерті, яка гостро усвідомлюється обома їдцями, хоч і потрактовується ними по-різному. Так, на несподівану пропозицію Кобака поїсти Мацей відгукується згодою, але сам спосіб її висловлення вносить при цьому елемент карнавальної демонстративності та удаваної радості: «– Давай... – промовив я таким слабким голосом, що мені аж самому зробилося бридко. – Давай, будемо їсти, – крикнув я навмисно голосно і сильно» [Гарэцкі, 1965, с. 317]. Розмова про смерть під час їди хоч і витримана «ідеологічно правильно» – з належним цитуванням пролетарських гасел (симптоматично, що славнозвісне «пролетарям нема чого втрачати, окрім своїх ланцюгів» висловлює саме Кобак – один із лідерів Реввійськради – людина цілком байдужа до смаку та вигляду їжі), але ледь прихована за маскою не надто «ідеологічно свідомого» Мацея авторська іронія знімає увесь категоризм подібних тверджень: «–Однак же краще жити, ніж померти, – заперечив я, от так собі, заради своєї звички говорити “але” або “однак” супроти сказаного» [Гарэцкі, 1965, с. 318].

Детальніше зупинимось на семантиці продуктів цього епізоду. В описі їди Мацея і Кобака під обстрілом фігурують хліб і м'ясні консерви. Особливо авторська увага сконцентрована саме на останньому продукті. М'ясо – це їжа з високим семіотичним статусом. Як вже згадувалося, м'ясо постає невід'ємним елементом в обрядах як заговіння (останній день перед довгим постом, у який поки ще дозволяється куштування скоромних продуктів), так і розговіння після посту, а саме говіння – це, з формального боку, відмова від вживання м'яса, своєрідна пожертва Богу, аналог жертвоприношення м'ясних продуктів. Мотив м'яса є одним із найвагоміших у культурі, відсилаючи до семантики жертви, жертвопринесення, ритуального убивства для подальшого відновлення (згадаймо символіку карнавалу!), актуалізуючи низку значущих культурних опозицій: «живе/неживе», «сире/варене», «дозволене/заборонене», «чисте/нечисте» тощо. Особлива увага до репрезентації образу м'яса властива бароковому живопису. Так, ретельність у художньому зображенні м'яса та багатство семантики цього мотиву неодноразово привертала увагу дослідників [Виппер, 2005, с. 275–276; Елисеєва, 2011; Онучина, 2009].

Герої роману Гарецького їдять під звуки куль, але Мацей і за таких обставин смакує і отримує задоволення від їжі: «А який смак! М'ясо шматочками, з білим застиглим жирком, і лаврові листки. З'їли одну банку, він відкрив другу. Мені соромно, що я накладаю більше, ніж він» [Гарэцкі, 1965, с. 317–318]. Споживання м'яса постає для героя не буденним ритуалом, а виразним елементом розкішної святкової трапези, на що вказує саме надлишок м'яса, яке не належить до щоденної їжі героя.

У цілком карнавальну площину цю ситуацію переводить мотив поглинання та гіперболізація кількості спожитого

героєм-трикстером: «З'їли ми ще банку. Приніс ще дві. З'їв я й ті. Тоді приніс він одразу їх штук десять. // – Бери, – каже, – про запас. Ти, як видно, любиш консерви. – А сам вже став біля вікна. // Напхав я собі бляшанок у кишені. Хліба відшматував добрий кусень і також пішов на своє місце. І хрипу в горлі у мене вже не було, з'явився ситий голос. І був я дуже задоволений, що так наївся» [Гарэцкі, 1965, с. 318]. Останній жест Кобака, який дає Мацею їжу «у запас», опосередковано нагадує ритуальне роздавання поминального за упокій душі померлих. Характерно, що при цьому вдруге фігурує хліб (згадаймо про традиційне для слов'ян роздавання поминального хліба, пиріжків чи печива після поминок або й замість них). Але гіперболізовані жести самого Мацея так само карнавалізують цей акт.

Як вже згадувалося нами на початку у міркуванні про «нерадянськість» гастрономічного дискурсу Гарэцького, ідеальний герой радянської літератури не повинен постійно дбати про їжу, «любити консерви», мати «ситий голос» і бути задоволеним від їди, адже це – привілей ідейних ворогів: «буржуїв» та міщан. Рефлексування ж героя роману «Віленські комунари» навіть під час їди під обстрілом стосуються «шлунку»: «я завжди з'їм все дотла, що попадеться, і мені завжди хочеться їсти, і я худий і блідий. Чому це так? Природа така чи у шлунку щось не в порядку?» [Гарэцкі, 1965, с. 318]. Комісар Кобак помилково сприймає замисленість Мацея за страх смерті, намагаючись заспокоїти його «ідеологічно правильними» гаслами та приказками, що додає ледь помітного комізму в описі цих трагічних обставин. Загалом же автор зумисне привертає увагу до «природи» шлунку свого героя, адже це естетичний маркер трикстера. Іншими словами, естетична природа трикстера визначається «шлунком», увагою до тілесного «низу».



Споживання м'яса у творі має виразні релігійні конотації, оскільки актуалізуючи семантику життя і смерті (бенкет під кулями), відсилає до символіки жертвовного убивства (ягняти, козеняти, бика, коня тощо). У тексті, попри яскраво виражену деталізацію смакових відчуттів героя, підкреслено не вказується, м'ясо якої тварини їдять герої, та це, як видається, й не має принципового значення, оскільки семантика м'яса загалом послідовно реалізує усі вказані значення. За сюжетом, штурм закінчився масовим самострілом президії. Таким чином, окреслюється зіставлення долі загиблих людей і жертвовної тварини. У попередньо проаналізованому епізоді загибелі Лахінського та Плахінського цей мотив увиразнюється використанням стилістично забарвленої лексеми «ахвяра» (офіра), замість нейтрального «жертва». Отже, уся їжа, що споживається героями у цей трагічний день, набуває ознак поминальної, а сам процес їди постає поминальною трапезою.

Перебування героя-оповідача у в'язниці також марковане гастрономічно: «Раз на день, а всього три рази за час нашої неволі, надсилали нам з якоїсь лікарні супу. Суп, майже весь, пожирала наша вірна варта» [Гарэцкі, 1965, с. 340].

Останній епізод оповіді про ці події – урочисте поховання загиблих – завершується промовистою вказівкою: «Восьмого увечері на Вороній варили вже кашу...» [Гарэцкі, 1965, с. 340]. Ця символічна кінцівка одночасно постає і ніби сюжетним ходом, який вказує на швидке відновлення роботи клубу, і вагомим гастрономічним знаком, що підкреслює високий семіотичний статус концепту їжі у романі М. Гарецького.

Таким чином, хронологія усіх подій у романі М. Гарецького – як особистого життя героя-оповідача (народження, навчання, наймитування, залицяння, шлюб), так і суспільно-політичних (Перша світова війна, окупація, вибори у Віленську раду, штурм та оборона Робітничого клубу, арешти

й ув'язнення, визволення героя та поховання загиблих) – маркується гастрономічно і невід'ємна від лінії їжі, а для тексту характерна нерозривність історичного та гастрономічного нарративу, єдність концепту історії та концепту їжі, синкретизм подієвості та харчової образності. Такий синкретизм подієвості та харчової образності загалом властивий карнавальній традиції, тож для митця він є маркером і одночасно пусковим механізмом карнавального тексту, що у поєднанні з образом трикстера-ненажери формує ключову тональність тексту та його стильові особливості – карнавальність, трагікомізм, змішування високого і низького, тотальність гастрономічної символіки та єдність історії і їжі на концептному рівні.

#### **4.1.4.3. «Революція їжі»: «Заздрість» Ю. Олеші**

Тема товстунів – ось особливість двох знаменитих романів худорлявої людини Юрія Олеші. Все в цих текстах відбувається на тлі їжі, під час їди, пов'язане з їжею.

Володимир Березін.

*Худі і товсті*

Тема «їжа і революція» постає домінантною в романі Юрія Олеші «Заздрість» («Зависть», 1927), оригінально втілюючись у мотиві «революції їжі» в амбівалентно-перевернутому карнавальному світі ранньорадянської культури. Зауважуючи виразні «карнавальні обертони» роману «Заздрість», дослідниця творчості митця О. Меншикова певна, що за аналогією до вислову Бахтіна про «редукований сміх» Достоевського «можна говорити про редукований сміх Олеші, забарвлений в іронічні тони сумніву, що ретушує трагізм екзистенціального конфлікту особистості в

період становлення тоталітарної системи» [Меньшикова, 2002, с. 85].

На вагомість семантичного зв'язку теми їжі і революції та антагонізм цих двох понять у романі «Заздрість» неодноразово вказували дослідники Ю. Олеші. Так, А. Белінков, називаючи Андрія Бабичева Четвертим Товстуном, що змінив трьох попередніх (з роману митця «Три товстуни»), зауважує: «Письменник починає здогадуватися, що революція легко знищує старих Товстунів, але широко відкриває ворота новим» [Белінков, 1997]. Цієї ж теми торкається і В. Березін, аналізуючи аксіологію образів худих та товстунів у радянській літературі 20–30-х рр., а саме: протиставляючи раблезіанський тип нового «радянського пана» Андрія Бабичева (роман Ю. Олеші «Заздрість») та ідейного худорбу-комуніста Павку Корчагіна (роман М. Островського «Як гартувалась сталь»), які, по суті, незважаючи на вірність комуністичній ідеї, постають антиподами, адже, як слушно зазначає дослідник, «образ ідейного, незламного, “сталевого” комуніста протилежний їжі. Їжі взагалі» [Березин, 2001].

Все у романі Олеші – теми, проблеми, мотиви, образи героїв, сюжетно-фабульні лінії, структурування тексту – визначається концептом їжі і підпорядковано йому. Кожен із героїв характеризується ставленням до їжі: всі вони готують і/або споживають їжу: невситимий ненажера і директор тресту харчової промисловості Андрій Бабичев – реформатор їжі та ідейний натхненник конструктивізму в харчуванні, «великий ковбасник, кондитер і кухар» [Олеша]; його антагоніст – брат-двійник Іван Бабичев, проповідник індивідуальних кухонь, невтомний «пожирач раків» та перетворювач вина на воду; рефлектуючий їдець-нечупара Кавалеров; кухар і товстунка-велетка Анечка Прокопович, тіло якої «можна видавлювати як

ліверну ковбасу» [Олеша]. Натомість «нові люди» – Володя Макаров і Валя – підкреслено нічого не їдять.

Як і Платонов, Олеша у своєму романі обіграє головні харчові ідеологеми свого часу, але, на відміну від Платонова, у якого харчова ідеологія отримує виразно антиутопічне гротескно-ігрове втілення, харчовий гротеск Олеші набуває характерних карнавальних рис: групування героїв за харчовою ідеологією як протиставлення карнавальних масок-амплуа (кухарі-велетні Андрій Бабичев та Анечка Прокопович протиставляються їдцям-блязням Кавалерову й Івану Бабичеву, яких єднає не лише крайній «індивідуалізм» та віра в таємничу машину «Офелія», але й підкреслено неохайна їда; також неохайний їдець Кавалеров протиставляється «новій людині» (людині-машині) Володі Макарову, що живиться виключно ідеєю.

Головний герой твору – Андрій Бабичев – деміург харчового радянського космосу: він створює ковбасу за новим рецептом, дає назви цукеркам, визначає вимоги до суспільного харчування, коригуючи меню, склад і розмір порцій тощо, будує зразкову комунальну їдальню «Четвертак». Але, посилено продукуючи їжу, він і поглинає її, адже герой – «огрядний гігант», товстун і ненажера, а його трапеза – це раблезіанський бенкет з купою різних страв і закусок: «Він ненажера. Обідає він не вдома. Вчора ввечері повернувся він голодний, вирішив перекусити. Нічого не знайшлося в буфеті. Він спустився вниз (на розі магазин) і притяг цілу купу: двісті п'ятдесят грамів шинки, банку шпротів, скумбрію в консервах, великий батон, голандського сиру добрий напівмісяць, чотири яблука, десяток яєць і мармелад “Персидський горошок”. Була замовлена яєчня і чай...» [Олеша]. В описі їди зацентровано гіперболізовані дії героя та метафори агресії і боротьби: «Очі його налилися кров'ю, він знімав і одягав пенсне, плямкав,

сопів, у нього рухалися вуха <...> Він наївся досхочу. Потягнувся до яблук з ножем, лише розсік жовту вилицю яблука і кинув» [Олеша]. З приводу цього опису В. Березін слушно зауважував: «Це не просто їда. Це битва людини з їжею» [Березин, 2001].

Тілесність героїв у тексті репрезентовано через виразно харчову образність: крім вже згаданого метафоричного порівняння тіла Анечки Прокопович з ліверною ковбасою, зауважимо також безпосереднє зіставлення «тіло/туша» в образі Бабичева («ніжно жовтіло масло його тіла» [Олеша]), що семантично корелює з описом деталізованої інструкції із застосування всіх складових туші, складеної Андрієм Бабичевим для відповідного відомства. Отже, комуніст і правитель їжі урівнюється з їжею, яка виробляється під його керівництвом, а тіло «великого ковбасника» – з продукованою ним ковбасою. Таку «взаємопроникність» тілесності героїв та їжі у романі Олеші помічає В. Березін, слушно зауважуючи: «Їжа переходить у тіло, а тіло в їжу» [Березин, 2001]. Вкотре постає питання, чи не профетизм Олеші виявляється в картині трагічного карнавалу, де їдець та їжа здатні з легкістю мінятися місцями, а призначення кухарів – бути з'їденими, поглинутими державним механізмом.

Саме з постаттю «великого ковбасника» пов'язано комплекс харчових ідей-ідеологем твору. По-перше, це санкціонована державою реформа харчування. Як зауважує В. Березін, «Їжа в “Заздрості” – конструктивістське виробництво їжі як товару» [Березин, 2001]. Конструктивістський проект Бабичева – комунальна кухня-їдальня, «індустріалізація кухонь». Іншими словами, це фабрика-кухня – величезне харчове підприємство доби конструктивізму, що втілює функції держави – контролювати процес харчування трудящих. Через негативізм Кавалерова, від

імені якого ведеться оповідь у першій частині роману, харчова діяльність Бабичева потрактовується виразно амбівалентно: «Він керує усім, що стосується жертя. // Він жадібний і ревнивий. Йому хотілося б самому смажити все яєчні, пироги, котлети, пекти весь хліб. Йому хотілося б народжувати їжу. Він народив “Четвертак”. // Росте його дітище. “Четвертак” – буде дім-гігант, величезна їдальня, величезна кухня. Обід із двох страв буде коштувати четвертак. // Оголошена війна кухням. // Тисячу кухонь можна вважати подоланими. // Кустарництву, восьмушкам, пляшечкам він покладе край. Він об’єднає всі м’ясорубки, примуси, пательні, крани... Якщо хочете, це буде індустріалізація кухонь» [Олеша].

Проголошувана реформа кухонь («війна кухням»), за задумом ідеологів нового побуту, мала б звільнити жінку від хатніх обов’язків та залучити до побудови комунізму. Головні тези цієї реформи сформульовано Кавалеровим в уявній промові, приписаній Бабичеву: «Він мусив сказати так: // “Жінки! Ми здмухнемо з вас кіптяву, очистимо ваші ніздрі від диму, вуха – від гамору, ми змусимо картоплю чарівно, в одну мить, скидати з себе шкіру; ми повернемо вам години, вкрадені у вас кухнею, – півжиття отримаєте ви назад. Ти, молода дружино, вариш для чоловіка суп. І калюжці супу віддаєш ти половину свого дня! Ми перетворимо ваші калюжки в блискучі моря, борщ розіллємо океаном, кашу насиплемо курганами, глетчером поповзе кисіль! Слухайте, господині, чекайте! Ми обіцяємо вам: кахельна підлога буде залита сонцем, будуть горіти мідні чани, лілейної чистоти будуть тарілки, молоко буде важке, як ртуть, і такі попливуть пахощі від супу, що стане заздрісно квітам на столах”» [Олеша].

Андрій Бабичев обстоює ідею нового колективного харчування в оновленому суспільстві, а його брат-антипод – Іван Бабичев – старого затишку та домашнього вогнища, тобто

індивідуальної кухні та індивідуального харчування, вбачаючи у проектах Андрія загрозу традиційним цінностям (згадаймо палку промову Івана про тотальну загроженість світу і зокрема світу кухонь: «Коні революції, брязкаючи чорними сходами, давлячи дітей ваших і кішок, ламаючи уподобані вами плитки і цеглини, увірвуться на ваші кухні» [Олеша]).

В акті їди герої-антагоністи і зіставляються, і протиставляються. Так, жадоба, з якою Іван Бабичев пожирає раків, недвозначно відсилає до опису раблезіанської трапези («битви з їжею», за В. Березіним) Андрія Бабичева: «Любив він [Іван Бабичев – *Н.Г.*] їсти раків. Рачине побоїще сипалося під його руками. <...> Він облизував кулак і, зазирнувши в манжет, витягував звідти рачиний уламок» [Олеша]. Мотиви битви та побоїща в актах їди виразно окреслюються в обох епізодах, виявляючи єдність антиподів. Але структурно-семантична співвіднесеність епізодів їди виявляє й антагонізм героїв: Андрій споживає шинку (варіант його новоствореної ковбаси!), рибні консерви, сир, мармелад – усі ці страви є результатом ретельної кулінарної обробки, у той час як їжа Івана – раки – більш природна, ніж культурна, що підкреслюється самим їдцем, зокрема його пропозицією сприймати зелень за водорості: «– Я – жириач раків. Дивіться: я їх не їм, я руйную їх, як жрець. Бачите? Прекрасні раки. Вони облутані водоростями. Ах, не водорості? Проста зелень, говорите ви? Чи не все одно? Домовимося, що водорості» [Олеша]. Як відомо, в міфопоетиці рак виразно асоціюється з хтонічними потворами: «Від зворотного руху (задом) – відступ, регрес, інстинктивне прагнення (повернення) до первозданності (Хаосу)» [Рак]. Таким чином, семантика їжі в романі Олеші актуалізує ще одну ідейну опозицію: протиставлення природної та штучно створеної, механізованої їжі. Так, К. Андрєєва слушно зауважує, що «для 30-х років консерви уособлювали ще одну

перемогу індустріального виробництва» [Андреева], а «нова синтетична ковбаса, створена більшовиком А. Бабичевим, чиста їжа, їжа богів протиставляється ракам у клаптях баговиння на панцирі, символу необробленої первісної їжі, яких неохайно пожирає антигерой індивідуаліст І. Бабичев» [Андреева].

Центральне місце у романі, крім їдальні «Четвертак» – легалізованого гастрономічно-кулінарного достатку, посідає ще один винахід Бабичева – «знаменита», «дивовижна», «пречудова» ковбаса. Це також виразно карнавальний образ. Як відомо, м'ясу та м'ясним виробам відводилася вагома роль під час карнавальних бенкетів: «Ключову роль в організації свята часто відігравали гільдії м'ясників: вони влаштовували ігри, змагання і процесії на зразок тієї, що відбулася в Кенігсберзі в 1583 році – 90 м'ясників пронесли містом гігантську ковбасу вагою в 200 кілограмів. Цей велетень, як і свинячі сечові міхури, втілював у собі безліч смислів, пов'язаних з м'ясом: плотолюбність, плотські поривання, бійню» [Стил, 2014].

Амбівалентність репрезентації «ковбасної» образності в романі Олеші накреслюється через зіткнення точок зору героїв-антагоністів. В оповіді Кавалерова усіяко нівелюється вагомість здобутків і заслуг «ковбасника» Бабичева, підкреслюється і гастрономічно деталізується «звичайність» ковбаси. Натомість у репліках Бабичева зацентровано винятковість продукту – він у захваті від свого «винаходу», потрактовуючи його як «велику перемогу». Мотив «великої перемоги» героя на «харчовому фронті» віддзеркалює риторіку революційної героїки і боротьби, з тією лише відмінністю, що «перемога» стосується сфери гастрономії, «революції» їжі та їди.

«Одухотвореність» ковбаси, яка постає ніби продовженням тіла свого творця («Ковбаса звисала з рожевої



сановної долоні Бабичева, як щось живе» [Олеша]), її магичний вплив на оточуючих повсякчас підкреслюються в тексті: «Всі бачили, що я несучи ковбасу, разступалися. Шлях магично розчищався. Всі знали, що йде посланець з бабичевською ковбасою» [Олеша].

В образі ковбаси спостерігаємо послідовне прирощення семантики: ковбаса, що має нагодувати світ, окреслюється як жива істота, тварина (згадаймо лексику процесу виготовлення!), хтонічний Черв, що пожирає світ, рукотворний монстр, і нарешті – своєрідна Галатея, наречена для свого творця: «Нарешті порода була виведена. З таємничих інкубаторів вилізла, погойдуючись важким хитанням хобота, товста, щільно набита кишка. // Бабичев, отримавши в руки відрізок цієї кишки, почервонів, навіть засоромився спершу, подібно до жениха, який побачив, як прекрасна його молода наречена і яке дивовижне враження справляє вона на гостей» [Олеша]. Як бачимо, Олешею виразно окреслюється мотив священного шлюбу, ієрогамія: ковбаса – ця хтонічна потвора – постає для її винахідника (мотив Франкенштейна) «прекрасною нареченою», «краса» й аромат (пахне «як троянда»!) якої викликає захват. Амбівалентність оцінок (захват і замилювання Бабичева та його гостей, з одного боку, та зневага і відраза Кавалерова, з іншого) увиразнює двоїстість карнавального образу ковбаси. Так, Кавалеров сприймає «паршиву ковбасу» як «відрізок кишки», що тисне на нього, підкорює його волю. Тим-то він відмовляється від участі в бенкеті-дегустації бабичевської ковбаси: герой не бажає куштувати ковбасу, що «поглинає» світ. Така відмова Кавалерова потрактовується дослідницею О. Меншиковою як «відречення від світу, як великий постриг» [Меньшикова, 2002, с. 85]. Цей вимушений «піст» героя, якому відведена роль блазня, протиставляється

«бенкету» новітніх радянських панів-можновладців, які, дбаючи про «поживу» для світу, поглинають його.

Мотив «революції їжі», утілений в образі бабичевської ковбаси, безпосередньо актуалізує мотиви перемоги, свята і слави, пов'язані з концептом їжі, а отже, увиразнює трансформацію смислового наповнення концептів «свята» і «слави» у рефлексіях героя-оповідача. Так, у внутрішньому монологі Кавалерова питання про зміну «природи слави» у зв'язку з їжею відповідають рефлексіям про зміну «виразу обличчя революції» Сашка Дванова, приголошеного «навалою їжі» та виглядом міста, що бенкетує. Поняття перемоги, свята і слави, які традиційно (а особливо за традицією літератури першого пореволюційного десятиліття) тлумачилися у високому значенні героїки, боротьби і звитяги, застосовуються в романі Олеші до ковбаси та їдальні. Такі зміни в аксіології нового суспільства тривожать героя-оповідача Кавалерова: «Чудова людина, Андрій Бабичев, член Товариства політкаторжан, правитель, вважає сьогоднішній свій день святом. Тільки тому, що йому показали ковбасу нового сорту... Невже це свято? Невже це слава? <...> Він правитель, комуніст, він будує новий світ. А слава в цьому новому світі спалахує від того, що з рук ковбасника вийшов новий сорт ковбаси. Я не розумію цієї слави, що ж означає це? Не про таку славу говорили мені життєписи, пам'ятники, історія... Значить, природа слави змінилася?» [Олеша]. Зміна природи слави та зрощення їжі і революції – це головні проблеми художньої рефлексії Олеші, джерело всіх дискусій, оприявлених у романі.

Опис бенкету з нагоди дегустації ковбаси поєднує риси екфразису, оскільки епізод представлено як опис майбутньої картини новітнього Тьєполо, та симпосіону, адже бесіда-дискусія між бенкетуючими присвячена мистецтву, хоч

це й мистецтво вироблення сосисок: «Сосисок у нас не вміють робити! <...> У нас нема сосисок. Це склеротичні пальці, а не сосиски. Справжні сосиски повинні бризкати. Я доб'юся, ось побачите, я зроблю такі сосиски» [Олеша]. Як бачимо, «тіло» нового світу, що бенкетує, потребує соковитих сосисок, а «склеротичні пальці» відсікає...

У контексті гастрономічної образності роману видається переконливою версія М. Єлисеєва, який відштовхується від твердження самого Олеші про те, що прототипом Андрія Бабичева виступає талановитий поет і очільник видавництва «Земля і фабрика» Володимир Нарбут – щасливий суперник Олеші в боротьбі за кохання Серафими Суок. Дослідник вказує на не випадковість образів «ковбасника» і «м'ясобійні». Так, побіжно проаналізувавши семантику образності поезії В. Нарбута, він звертає увагу на домінантність символіки м'ясних туш та скотозабою. Також М. Єлисеєв не оминає той факт, що прототип героя під час громадянської війни втратив руку: «Відрубана кисть Нарбута стала одним з поетичних атрибутів радянської поезії 20-х років» [Єлисеєв], що дозволяє дослідникові провести паралелі: відрубана гілка – відсічена рука (додамо сюди «склеротичні пальці»). І ще: «Одного лише разу Олеша обмовився. Коли його спитали: “Чому Ви зробили свого більшовика, Андрія Бабичева, – ковбасником? Чому обрали таку професію?”, він відповів з несподіваним простодушним єхидством: “Звісно, він міг бути, наприклад, видавцем, правда? Але мені здалося це таким нудним. Ну що видавець? Стоси паперів, рулони паперу, запах клею – мертв'ячина. А ковбаси, м'ясо! Це ж саме життя! Сама плоть!”» [Єлисеєв]. Таким чином, харчова образність Олеші виявляє глибинний інтертекстуальний підтекст, ігрову природу роману «Заздрість».

Дії Кавалерова – героя-оповідача першої частини твору – марковані гастрономічно. Так, у листі до Бабичева він завжди окреслює місця свого харчування та обрані страви, надалі так само звітуючи у спожитому та маніпуляціях з їжею читачам. Отже, харчова аксіологія колишнього патрона Бабичева (і ширше – диктат їжі) тисне на Кавалерова навіть за його відсутності. Він не наважується позбутися ненависної ковбаси, яка зробила Бабичева героєм. З цієї ж причини Кавалеров не може уникнути огидної опіки Анечки Прокопович: обидва кухарі – і Бабичев, і вдова Прокопович – суто побутово облаштовують життя рефлексуючого нікчеми і мають містичний вплив на нього.

Спільною рисою А. Бабичева та Анечки Прокопович є їхня харчова діяльність, а також те, що обоє належать до товстунів. Водночас глобальності харчової діяльності А. Бабичева протиставляється дрібне куховарство вдови Прокопович: «Вона варить обіди для артілі перукарів. Кухню вона влаштувала в коридорі. У темній западині – плита» [Олеша]. Таким чином, офіційній, освяченій державою і радянською владою кухні Бабичева, що втілює «верх» карнавального світу Олеші, а сам герой уособлює іпостась верховного жреця, бога сонця і вогню, протиставляється підпільний «низ» приватновласницької кухні Анечки, яка виразно постає жрицею темного культу, богинею місяця і темряви (не дарма її плита – у «темній западині»!). Обидва герої мають виразні риси м'ясника: вдова Прокопович розробляє м'ясо – у неї «в руці виблискує ніж», а Андрій Бабичев не лише експериментує з м'ясом, сосисками та ковбасою, а й дає безпосередні вказівки, як розробляти і використовувати тушу (згадаймо його детальну інструкцію із застосування усіх відходів м'ясопереробки).

Отже, в романі Ю. Олеші «Заздрість» тема їжі та революції оригінально втілюється у мотиві «революції їжі», художньо вирішуючись у карнавальній площині на рівні групування персонажів за харчовою ідеологією, обігрування соціокультурних аспектів конструктивістського проекту «індустріалізації кухонь» та в контексті гастрономічної семіотики ранньорадянської культури.

#### **4.1.5. Їжа як ідеологічна домінанта конкордизму у романі В. Винниченка «Лепрозорій»**

Годування не є приватною справою.  
Годування є важний соціальний акт. Це,  
коли хочете, є навіть акт моралі. Так, так!  
Бо хто неправильно, шкідливо годується,  
той робить зло іншим членам нації, бо від  
свого годування він є постійно хворий,  
злий, несправедливий, гіперегоїстичний,  
жорстокий. Значить, неморальний. Щось  
на зразок злодія!

Володимир Винниченко.

*Лепрозорій*

Дещо відокремлено від окреслених ідейно-естетичних тенденцій у потрактуванні гастрономічної теми у східнослов'янських літературах стоїть роман Володимира Винниченка «Лепрозорій» (1938), в якому категорія їжі має надзвичайно високий семіотичний статус і виступає невід'ємним чинником ідеологічної доктрини твору. У цьому романі обстоюються ідеї конкордизму, тобто внутрішньої гармонії людини, згодом викладені письменником у філософському трактаті «Конкордизм. Система будування щастя» (1938–1948), а правильне харчування, на думку митця, є передумовою конкордизму, його невід'ємною складовою,

ознакою фізичного та духовного здоров'я. Водночас поділ на «здорову» та «нездорову» їжу у Винниченка кардинально відрізняється від гастрономічної традиції соцреалістичної літератури, хоч і має виразне ідеологічне підґрунтя: йдеться про ідеологію сиродства – відмови від м'ясної та вареної їжі.

Навколо їжі точаться усі філософсько-етичні та суспільно-політичні дискусії твору Винниченка: у романі протиставляється система харчування крюдіводів (сиродів) та карніворів (м'ясоїдів), а сама їжа постає засобом ідентифікації духовного здоров'я особистості і суспільства, чинником розрізнення «хворих» та «здорових», чужих і своїх.

Образи їжі та питва фігурують у більшості епізодів твору: вони прояснюють життєву стратегію та філософію головної героїні твору Івонни Вольвен, що постає рупором конкордистських ідей автора. За сюжетом, із чотирьох заповідей, даних Івонні батьком, три стосуються системи харчування і втілюють принципи сиродства: «Перша заповідь: ніде, ніколи, ні за яких обставин, ні в якому вигляді не їж м'яса жодної тварини. Друга заповідь: ніде, ніколи, ні за яких обставин не їж ніякої зеленини, ніякого фрукту, ніякого зерна чи гороху не в сирому вигляді. (Себто, значить: нічого вареного, печеного, смаженого і так далі). Третя заповідь: ніде, ніколи, ні за яких обставин не вживай жодних наркотиків (себто тютюну, вина, лікерів, одно слово, алкоголю, а також кави, чаю, нічого-нічого)» [Винниченко, 2011, с. 34]. Четверта заповідь стосується статевого питання, що вкотре підкреслює символічний зв'язок їди та сексу у семіотиці культури, а також спільну природу харчових та сексуальних обмежень і заборон: «нікому, ніде, ні за яких обставин кохання за гроші не продавай і не купуй. Кохайся з ким хочеш і як хочеш. Але дітей май тільки тоді, коли хотітимеш мати їх усім єством твоїм і тільки з тим, про кого з щирим серцем, од всієї душі могтимеш сказати:

от кого б я хотіла мати батьком моїх дітей!» [Винниченко, 2011, с. 38].

Концепт їжі визначає не лише тематику та проблематику твору, його ідеологію, характерологію і систему мотивів, але й хронотоп роману та його речове «наповнення». Власне, саме представлення героїв, їхніх переконань та життєвих позицій на початку роману відбувається у сцені в вагоні-ресторані. Надалі у тексті всі «програмні» філософські та соціально-політичні бесіди між професором Матуром та Івонною Вольвен відбуваються в ресторані або за столиком з напоями у кабінеті героя і точаться навколо їжі, залежності людської природи від їжі та системи харчування. Так, вже перша гастрономічно маркована репліка героїні, що передує візиту до вагону-ресторану, виконує роль своєрідного зачину в романі і покликана ніби заінтригувати реципієнта, змушуючи його дошукуватися причин такої незвичної поведінки молодой, гарної і певної себе дівчини: «Ну що ж, до ресторану, так до ресторану, ото ще біда велика, – не примусить же він мене конче *їсти* з ним» [Винниченко, 2011, с. 17]. З розвитком сюжету ця «інтрига» прояснюється, але не знімається: героїня одразу позиціонує себе як сирюїда, або крюдівода. У вагоні-ресторані вона замовляє салат, баклажани, моркву, горіхи, фрукти та воду, принципово не вживаючи м'яса, риби, нічого вареного та печеного: «Нічого кухняного, штучного. Тільки те, що приготоване на кухні добренького Бозі. Себто, головним чином, ось цю салатоньку, фрукти, горіхи» [Винниченко, 2011, с. 18]. З оповіді героїні за столиком ресторану дізнаємося, що таку систему харчування виробив її батько, якому лікар через хворобу шлунку порекомендував місяць харчуватися сирію городиною та фруктами. Врешті хвороба відступила, батько одужав, але до колишнього раціону не повернувся, натомість привчив до сирюїдства усіх своїх дітей. Івонна постає

переконаною та відданою продовжувачкою справи свого батька, і така цілісність її натури була одразу помічена Матуром: «Що я не взяла ні олії, ні оцту, ні солі до салати, він [професор Матур – *Н.Г.*] це (я бачила) помітив, але нічого не спитав і не здивувався» [Винниченко, 2011, с. 25]. Замовлення професора лише стисло констатується оповідачкою («Гарсон поставив перед професором таріль з ковбасою, шинкою, маслом і ще чимсь» [Винниченко, 2011, с. 20]), яка із цілком зрозумілих причин уникає деталізації та надмірності опису їжі співрозмовника, згадуючи лише, що він замовляє найкращого бургундського вина.

Репліки героїв, розмова про дитинство та сім'ю героїні, її плани та намір заробити на трактор для своєї родини перебиваються вказівками гастрономічного характеру, які постають «знаками ситуації» обіду. Часом такі гастрономічні ремарки маркуються іронією оповідачки: (про розпитування Матура у вагоні-ресторані) «І тепер, поставивши мені ці реальні питання, він міг дозволити собі й покуштувати вина та взятися за таку ж фантастичну, негеройську річ, як їжа» [Винниченко, 2011, с. 24]. Сам процес їди у виконанні професора іронічно потрактовується оповідачкою як «поважна, серйозна, мало не урочиста операція», «богослужіння», плекання тіла та гедонізм: «...професор, видно, ставився з великою симпатією (та де: з любов'ю) до свого тіла. Він так уважно, так дбайливо, як для дитини, вибирав для нього найкращі шматочки, з такою приємністю жував йому їх, з такою обережністю, повільністю посилав йому ковточки вина. Ясно, що було б просто непристойністю відвертати своїми дурницями його увагу від цієї поважної, серйозної, мало не урочистої операції» [Винниченко, 2011, с. 25]; і далі про завершення їди: «Та нарешті професор закінчив своє



богослужіння, відклав набік серветку і закурив товстелезну сигару» [Винниченко, 2011, с. 27].

Роздуми героїні про їжу професора («Я, властиво, вперше зблизька бачила, як їли *багаті* карнівори (м'ясоїди)» [Винниченко, 2011, с. 26]) та усіх інших звичайних людей безпосередньо актуалізують у тексті семіотичну опозицію «сирого» та «вареного», причому дискурс «вареного» семантично потрактовується не як досягнення культури (на відміну від «сирого» як утілення природи), а як її (культури) вада, недолік, викривлення: йдеться про вимушеність кулінарної обробки та усілякого присмачування м'яса через його «непридатність» для харчування та «огидність», так само у романі тлумачаться і спеції та сіль, використання яких уподібнюється героїнею до «самокатування»: «...карнівори мусили добре варити або пекти з усіх боків на вогні м'ясо, щоб мати змогу взяти його в рот, аби змогти жувати, а так само, що вони мусили всю їжу солити, перчити, обливати всякими підливами, щоб обдурити себе, викликати бажання їсти її. Я знала, як наші сусіди-селяни варили оті нещасні макарони з баклажанною підливою, з тої “кулі”, яка така солона, що жодний найтерпеливіший до самокатування індуський йог не зміг би взяти її в рот. Але я ніколи не думала, що в карніворів є така сила різних способів для викликання бажання їсти. І це я побачила в карті їхніх страв. Вона мене просто приголомшила. Яких там тільки страв не було! І то ж, очевидно, кожна назва по-своєму старалась викликати оте бажання їсти» [Винниченко, 2011, с. 26].

У романі виразно окреслюється протиставлення «своєї» і «чужої» їжі: «...я уявила собі *нашу* їжу, нашу “карту страв”. О-ля-ля! *Нам* роз'ятрювати бажання їсти! Нам, які кожную свою страву з кухні доброго Бозі, кожную рослину, кожную фруктинку вминали з таким хрустом і насолодою, що аж ваші кози нам

заздрили» [Винниченко, 2011, с. 26]. Ця опозиція підкреслюється курсивом самого письменника.

Вади зовнішнього вигляду людей також пов'язуються героїнею з харчуванням. Так, масні обличчя відвідувачів ресторану вона співвідносить з жирною їжею, що була поглинута ними.

Винниченко практично з самого початку програмує зіткнення двох протилежних типів: досвідченого гурмана-гедоніста і морального релятивіста професора Матура та духовно незіпсованої і аскетичної у побуті сиройдки Івонни Вольвен, природність, безпосередність і невинність (у харчовому розумінні) якої так ваблять пересиченого спокусника-інтелектуала. Як бачимо, полісемантичність харчової символіки програмує багатовекторність прочитання такого конфлікту, що зовсім не вичерпується соціально-філософською складовою (дискусії героїв-ідеологів про долю людства та системи харчування), а й передбачає еротичний підтекст. Тож з образом професора Матура незмінно поєднується мотив спокуси – гастрономічної, інтелектуальної, еротичної.

Вперше мотив спокуси їжею окреслюється в описі найпершої трапези героїв (вже згадуваний нами епізод у вагоні-ресторані), причому вказівка на «спокусу» безпосередньо артикульована репліками професора:

«— Але невже ви, панно, й чашечки чорної кави зо мною не вип'єте? Га? А так чудово за чашечкою кави та келихом доброго, старенького лікерчика провадити тиху розмову. Може, спокуситесь?»

— О, ні, дякую. Як я можу спокуситися тим, чого не знаю?

— От, власне, через це. Хоч би для прикладу вашої прабабці Єви, з цікавості. І вона ж не знала, яке те заборонене яблуко. А покуштувала ж!» [Винниченко, 2011, с. 28].

Надалі професор неодноразово називатиме Івонну «невинною Євою», часом ледь іронізуючи з її харчової необізнаності, а часом спонукаючи до провокативних парі.

Перший та усі подальші епізоди візитів Івонни до професора Матура нерозривно пов'язані з мотивом частування, який, у свою чергу, поєднується в тексті з мотивом спокуси. Це яскраво засвідчує епізод вже першого візиту: професор пропонує соки, які ніби не суперечать системі харчування героїні, але водночас постають надто вишуканими, закордонними, такими не характерними для її простого попереднього життя, а отже, виступають своєрідною спокусою. Герой апелює до смакових якостей напоїв, рекомендуючи їх дівчині і спокушаючи різноманітністю смакової та кольорової палітри. Вона ж обирає підкреслено найпростіше із запропонованого – виноградний сік: «Професор налив мені з однієї пляшки смоляво-червоної рідини, затанцювали золоті плямки світла, а собі з другої – чогось ясно-жовтого, кольору цитрини.

– Мій напій не такий невинний, як ваш. Але мені дозвольте вже при старій вірі залишитися. За ваше здоров'я і за нашу дружбу» [Винниченко, 2011, с. 58].

Таким чином, цей епізод через харчові образи питва актуалізує питання «невинності» та пізнання, «віри» та способу існування, що незмінно поставатимуть в інтелектуальних двобоях героїв на суспільно-політичні та світоглядно-моральні теми. Антагонізм героїв постійно увиразнюватиметься харчовою образністю, попри спільність поглядів на певному етапі та світоглядну залежність учениці від свого наставника. Але кольори напоїв у цій ситуації опосередковано співвідносяться з одним із попередніх міркувань героїні про «кольорові аперитиви» за столиками дорогих ресторанів як одну з ознак «інакшості» професора, приналежності його до

іншого класу: «Такі люди, зазвичай, зупиняються у нас у Каннах по “Мажестиках”, “Карлтонах”, їздять у низьких приплюснутих автах, сидять за столиками з кольоровими аперитивами й для них грає музика. На них можна милуватися здалеку й вони ковзають невидимим поглядом по тих, хто не має змоги сидіти за столиками» [Винниченко, 2011, с. 10].

Мотив частування-спокуси актуалізує і «фруктовий» код, що зазвичай виступає у текстах активним пусковим механізмом семіозису, продукуючи розгалужену систему значень та відсилаючи до багатьох культурних підтекстів, зокрема й до біблійного, і навіть без традиційного образу яблука, тим більше, що забороненим плодом у деяких традиціях вважають грушу або гранат. Так, наймаючи Івонну провести анкетування на тему щастя, професор запрошує дівчину скуштувати фрукти: «Оцю грушу покуштуйте. Я знаю, що крюдіводи їдять фрукти з лушпайками. Тому наказав добре вимити. І цей виноград – непоганий» [Винниченко, 2011, с. 61]. Реакція героїні у цій ситуації лишається ніби «за кадром», оскільки далі йде тривалий діалог-інструктаж про тонкощі анкетування, який не перемежовується харчовими ремарками, але апеляція до біблійної «необізнаності» дівчини в одній із чергових реплік героя (про непосвяченість Івонни у життя публічних людей, фінансових магнатів: «Ах, так, я й забув, що ви просто з Біблії прийшли до нас» [Винниченко, 2011, с. 61]) та вказівка на таємність (ніби забороненість) діяльності героїні цілком дозволяє зробити висновок про семантику спокуси «фруктової» образності. Те, що героїня не доторкнулася до їжі, з'ясовується наприкінці розмови з репліки професора: «Як?! Ви хочете йти? О, ні. А виноград? А бразильські горіхи? А наша приватна розмова?» [Винниченко, 2011, с. 67]. І далі: «Сядьте і візьміть скибочку ананасу. Якого соку вам запропонувати?» [Винниченко, 2011, с. 67].

Під час усіх подальших візитів Івонни до професора незмінно фігурує окреслений уперше натюрморт – вази, повні фруктів та горіхів, пляшки і келихи. Причому ці відвідини у тексті оформлені як розлогі, значні за обсягом діалоги на теми сутності людської природи, минулого та майбутнього людської раси, ідеології, релігії – і кожне із вказаних питань незмінно зводиться до проблеми харчування. А перемежовані діалоги героїв та монологи-лекції професора харчовими ремарками, що знову-таки актуалізують окреслену проблематику: «Професор налив собі в келишок якоїсь жовтої шафранової рідини, підніс до носа, понюхав і помалу випив. І, п'ючи, пильно дивився на вазу з фруктами. Випивши, поставив келих на стіл, облизав губи гострим кінчиком язика і витер їх хусточкою, яку витяг із бічної кишенки. А пильного вдумливого погляду з вази не зводив» [Винниченко, 2011, с. 107]. Така підкреслена увага героя до вази з фруктами ніби «готує» читача до сприйняття монологу професора про спосіб життя та харчування первісної людини у дольодовиковий період, що потрактовуються автором як втілення гармонії, конкордизму, фізичної та духовної узгодженості. Тож їжа та спосіб харчування давньої людини, окреслені у тексті, актуалізують мотив втраченого раю: «Центральний опал – цілий рік без перерви, постійно гаряче, животворне сонце. Кухня – шикарна, куди краща за вашу, моя маленька, – всі тропічні, первісні, повні соків, фрукти, горіхи, зерна. Ми таких тепер і за тисячі франків кіло не можемо купити. Біблія – книга неточна, але вона все ж таки зберегла пам'ять про це життя. Вона назвала його *раєм*» [Винниченко, 2011, с. 109]. Така семантика підсилюється і тим фактом, що у розмові професор неодноразово називає Івонну Євою: «Бачите, ви принаймні своїм годуванням вертаєтесь до Єви в раю» [Винниченко, 2011, с. 109].

У цьому епізоді нашу увагу привертає деталь, що у семіотичній площині їжі та у контексті проголошуваних Винниченком ідей розростається до символу: закуривши, Матур встромляє недопалок сірника у лушпайку банана. Ця мікродеталь символізує зіткнення пекельного вогню цивілізації та простої, живої їжі природної людини і є маркером образу професора, своєрідною «підказкою» для читача у сприйнятті цього персонажа, вчення якого, палко проповідуване Івонні, кардинально розходиться з його власним способом існування.

Проголошувані Матуром ідеї зводяться до кількох постулатів.

По-перше, їжа для людства – це «імперативний, універсальний закон» [Винниченко, 2011, с. 110]. З приходом льодовика людина втрачає розкішне харчування і, змушена виживати, починає їсти все, що могла здобути, «навіть живих істот, навіть трупи»: «Уявляю, з якою огидою, з яким страхом людина вперше взяла в рот м'ясо, з якою мукою жувала його (зовсім, мабуть, так, як тепер під час епідемій голоду люди жують кору дерев)» [Винниченко, 2011, с. 110]. Тож початок дискордизму, на думку професора, – у зміні харчування: величезний струс для організму – пристосуватися до нових умов харчування: «Людство через отой катаклізм втратило рівновагу фізичних сил. Але воно через нього загубило рівновагу та погодження сил і духовних» [Винниченко, 2011, с. 113]. Початки егоїзму людини герой вбачає у боротьбі за їжу та виживання: «Почалася боротьба за їжу. Каїн Авеля убив не з заздрости, а, напевно, через їжу» [Винниченко, 2011, с. 114]. У цьому ж вбачає і підґрунтя класової боротьби, жадоби накопичення.

По-друге, м'ясо для людини – шкідливе: почавши їсти м'ясо, давні люди повільно отруювали себе. Для риторики професора характерне потрактування м'яса як трупа, огидного

та непридатного до споживання: (про м'ясоїдство) «Ваші бідні пращури мусили переборювати огиду й жувати м'со. А щоб не таке воно було огидне, придумали спочатку мняти його, в'ялити, потім пекти, варити, солити, перчити. І отих сотні тисяч років провадиться оцей симпатичний дуалізм. М'ясо чинить шкоду, а зеленина виправляє. М'ясо чинить шкоду, а фрукт виправляє» [Винниченко, 2011, с. 111]; і ще: «...отой варений, печений, смажений, перчений, солоний *труп* (як кажуть вегетаріанці) повинен нам давати силу й життя. Труп – *давати життя*. Ви можете собі уявити, яка може бути сила й життя від трупа?» [Винниченко, 2011, с. 111]; «ми, лікарі, коли яка-небудь хвороба набирає гострого характеру, забороняємо хворому їсти м'ясо, воно йому шкодить» [Винниченко, 2011, с. 112]. Вегетаріанці ж, на думку Матура, – «опортуністи» і «жалюгідні істоти», що, варячи рослини, «їдять *трупи* рослин» [Винниченко, 2011, с. 113]. Як медик, професор ставить невтішний діагноз: людство безнадійно хворе, а сучасний світ – це велетенська прокажельня, лепрозорій. Однак висловлені ідеї не заважають героєві з насолодою ласувати м'ясом, не приховуючи цього («...тільки що вирвався із званого обіду. Які чудові фазанячі трупи я їв там, моя маленька крюдіворочко, так ви собі й уявити не можете...» [Винниченко, 2011, с. 139]), та ще й самому винаходить нові способи його присмачення.

По-третє, соціальну нерівність і поділ на пролетаріат та буржуазію професор виводить із боротьби за кращу їжу, детально оповідаючи про пияцтво, бенкети і «смакові оргії» правлячої верхівки Радянської Росії: «Єдине, що не рівне і для горішніх не погане – це їжа, моя бідна Євонько. Головним чином за їжу, за можливість мати спочатку білий хліб, а потім за маслечко до нього, а ще далі за біфштекси, за ікру, за шампанське, головним чином за це там брат убивав і вбиває брата, батько – сина, діти продавали і продають батьків, за це

прокажені горішні (з Кремля та його оточення, що зветься там “компартією”) насилують прокажених унизу і тримають над ними свою диктатуру» [Винниченко, 2011, с. 287]; і ще: «самі пророки їхні, Маркс і Енгельс, сказали (правда, за Апокаліпсисом), що все зло людства іде “через рот”, себто через їжу» [Винниченко, 2011, с. 287].

Розмова про релігійну свідомість, як і всі інші між героями, зводиться до їжі та системи харчування. Причому релігійна образність у монологі професора постає у специфічному гастрономічному потрактуванні: «...хто затвердив і закорінив у людях убивання тварин і м'ясоїдство? Хто благословив уживання алкоголю, вина людьми? Га? Все релігія, моя дорогенька, все релігія. Це ж священники самого Бога частували м'ясом, це ж вони завели жертви йому ягнятами, голубами і всякими іншими живими істотами. А згадайте, як сам Бог покарав синів Ноя за те, що вони сміялися з батька, коли він напився п'яним. А сам Христос хіба ж не зробив маленьку гуральню, фабричку вина, перетворивши на весіллі воду на вино, аби гостям було що пити?» [Винниченко, 2011, с. 185]. Буквальне потрактування сакральної символіки, свідоме відкидання знакової природи харчового коду, приписані героєві, виявляють його схильність до смислової еквілібристики, демагогії, подвійних стандартів та маніпулювання переконаннями співрозмовника.

Таким чином, професор «проповідує», що м'ясоїдство – це зло, початок усіх хвороб і розладів, повільне самоотруєння, але водночас сам постійно вживає м'ясо, до того ж намагається спокусити свою ученицю-сироїдку шматком фазана із соусом власного винаходу. Особисте ставлення до їжі виявляє внутрішню сутність героя, двоїстість його натури. Так, нещадно тавруючи «підстібуючі засоби» та різноманітні наркотики, він щоразу після обіду чи перекусу бере цигарку, а



часом – і зловживає кокаїном. Тож саме їжа (а також спиртне і наркотики) у Винниченка постає вагомою характерологічною категорією, а у випадку професора Матура – маркером подвійного дна героя, його морального релятивізму, а також недвозначною підказкою читачеві у розплутуванні детективної канви твору.

Концептне поле їжі домінує у тексті, визначаючи й зумовлюючи семантику інших тематичних груп категорії речі. Так, зміна одягу головної героїні, реалізуючи в цілому мотив спокуси, маркується гастрономічно. Зокрема, після зміни одягу героїні (простого і старенького «пролетарського», за висловом Матура, на вишуканий і модний буржуазний), що відбувається після запрошення її на роботу у дім магната Пужероля, між Івонною та паризькими родичами відбувається показовий «гастрономічний діалог», що знову-таки актуалізує мотив спокуси:

«– Ну, то швиденько обідати! Тільки як ти тепер свою капусту та моркву гризтимеш, будучи такою пишною? Це ж просто непристойно. Тобі тепер тільки кав'яр їсти та шампанське пити...

Жілберта голосно засміялася.

– Ого, це скоро буде! Капусту свою закине. Пужеролі кав'яром заб'ють швидко. Ліврею дали. Так чому кав'яру та шампанського ні? А за кав'яр і капусту з морквою оддасть. За наше паршиве жіго, звичайно, якого дідька. Ого, знаємо!» [Винниченко, 2011, с. 160].

Хронотоп їдальні, де відбувається більшість подій у помешканні паризьких родичів героїні і де проходять всі розмови ідеологічних опонентів, також є одним із визначальних у творі. Причому кожен двобій дискутантів – про причини соціальної нерівності, способи і методи класової боротьби – зводиться до розмови про їжу, зокрема м'ясо та

вино, і перетворюється на закиди Івонні: «...у нас хоч цієї радості життя не віднімайте» [Винниченко, 2011, с. 178].

Вже перший епізод зустрічі та знайомства з паризькими родичами виразно маркований гастрономічними образами. Тут фігурує вино та смажена курка, надалі неодноразово згадувана у політичних промовах героїв на теми добробуту народу. Припрошування дядька П'єра зводяться до акцентуації смакових якостей страви («Ти покуштуй, а тоді кажи. Ти не знаєш, що то за курочка. Ти тільки глянь на неї» [Винниченко, 2011, с. 47]), апеляції до «чесності» і «простоти» пролетарського харчування, яке, на думку героя, змізерніє без вищевказаних продуктів («Ти будеш з нами сьогодні обідати по-людськи. От і все. Фокусів у нас не дозволяється. По-пролетарському, чесно й просто. Курочка, так курочка. Коли в нас ще курочку та шклянку вина одняти, то що ж нам лишиться, чорт забирай!» [Винниченко, 2011, с. 47]), врешті-решт – до повноти буття («Та навіть наш добрий королик Анрі Четвертий, пам'ятаєш, пам'ятаєш, як турбувався, аби у всіх нас була курочка до обіду? А ти віднімаєш» [Винниченко, 2011, с. 47]).

У цьому епізоді та й надалі у тексті всі бесіди героїв обмежуються хронотопом їдальні і відбуваються переважно за обідом або вечерею, а репліки героїв перемежуються гастрономічними ремарками.

Рідним Івонні її система харчування видається «страшним самокатуванням». У тексті окреслюється виразне протиставлення цінностей і способів життя через їжу, її сприйняття та усвідомлення: «В жодному разі той обід, який так готувала тіточка та Жільберта і який мав бути цілою подією, через мене та Бернара перетворився на звичайнісіньку їжу чотирьох людей. Правда, дядько П'єр зі своїм серйозним, навіть суворим виглядом жартував з моєї салати, яблук, зерна й

горіхів, <...> але тіточка Вікторіна ніяк не могла спокійно дивитися на те, як я, бідна, мусила кустрити свою суху, нещасну, таку несмачну (як їй здавалося!) салату, а вони в цей час їли таке чудове фуагра, таку рожеву, таку жирну курочку» [Винниченко, 2011, с. 52]. Іронія в оповіді героїні-нараторки щодо «чудового фуагра» та «рожевої» і «жирної» курочки, які протиставляються «сухий, нещасній» і «несмачній» салаті, знову актуалізує опозицію «свого/чужого», що увиразнюється висновком героїні: «...*наш* спосіб годування дає нам безмірно більше не лише користі, але й смакової приємності, ніж їхні курочки, шкляночки та найбільші *їхні* [виділення моє – Н.Г.] ласощі» [Винниченко, 2011, с. 52]. Так, утома після обіду і бажання родичів піти поспати, на думку Івонни, обумовлені неправильним харчуванням, яке не додає сил та енергії, а навпаки – відбирає.

Образ смаженої курочки та вина фігурує у дискусії про сутність щастя між дядьком П'єром та Бернаром. Так, дядько П'єр пов'язує повноту щастя з їжею, зокрема з можливістю час від часу ласувати курочкою та вином: «По-моєму, коли б кожна людина мала щодня що варити, прати й мити, то це й було б щастя» [Винниченко, 2011, с. 80]. І далі: «Ну, та ще час од часу курочку та шкляночку доброго винця. Не все ж буржуазії віддавати. Правда? Та навіть для крюдіводів-травоїдів щодня добрий біфштекс, а на заїдку – кав'яр, от як має в країні інтегрального щастя, в комуністичній Росії, увесь пролетаріат. Оце й було б наше пролетарське щастя» [Винниченко, 2011, с. 81].

Натомість у репліці Бернара висміюється ототожнення щастя з їжею: «По-моєму, щастя є в тому, аби заслужити в буржуазії найбільше приязні. Щоб годуватися під її столом і час од часу навіть гниленьку курочку мати» [Винниченко, 2011, с. 82]. Звинувачуючи батька в опортунізмі та плазуванні перед

капіталізмом, він закидає: «Ти готовий назвати щастям оту паскудну курочку з шклянкою вина» [Винниченко, 2011, с. 83]. Натомість невинне ідеалізування Бернардом життя радянської Росії подається у тексті знову-таки за допомогою харчових образів: «Біфштекси, кав'яр для пролетаріату? Вас це смішить? Так, совітський пролетаріат їсть кав'яр! Дозвольте вам це сказати з абсолютною певністю. Там є щастя, бо там є соціалізм і там росте комунізм...» [Винниченко, 2011, с. 84].

Гастрономічний образ курочки постає наскрізним у творі: так, свою господиню пані Пужероль героїня про себе називає Курочкою, пояснюючи це тим, що вона дуже нагадує їхню домашню Курочку-Рудявочку. Але дане прізвисько – глибоко символічне: доля міліардерки – бути поглинутою її багатством, з'їденою її дітьми.

Третій візит героїні до професора, під час якого вона отримує запрошення на роботу у дім магната Пужероля, окреслює семіотичний відповідник до образу «пролетарської» курочки та шклянки вина дядька П'єра у парадигмі буржуазного харчування – фазан і лікер. У розмові героїв фігурує згадка про «чудові фазанячі трупи», які Матур щойно споживав на званому обіді, а спосіб репрезентації цього гастрономічного образу у тексті стилістично та за змістом нагадує образ «чудової курочки» у мовленні дядька П'єра. Так само образ «пречудового лікеру» семіотично співвідноситься зі «шкляночкою доброго винця», яке усіяло розхвалює дядько героїні. Порівняймо у цьому контексті припрошування Матура: «Налийте собі виноградного соку. Або, коли хочете, памплемусового... Отак... А я собі ось цього пречудового лікеру. Шкода, що ви маєте таку сувору заповідь, а то б ви покуштували, що за дивну пречудесність винайшла людська культура» [Винниченко, 2011, с. 140]. Апелювання героя до цього «винаходу» людської культури здається нам не

випадковим. Згадаймо: пані Пужероль дуже любила лікер і постійно пила його зі своїм молодим коханцем. Загалом же в епізоді третього візиту чотири рази фігурує згадка про лікер: першого разу – в оцінці професора (як «пречудесність»), вдруге і втретє – у ремарках між частинами монологу професора – як знаки ситуації пиття. Учетверте лікер постає у «внутрішній репліці» героїні-оповідачки (у тексті вони подаються у круглих дужках) – як оцінка сутності, внутрішньої природи професора: «(Без келиха лікеру й цигарки він уже дійсно, очевидно, не міг існувати.)» [Винниченко, 2011, с. 148]. Символічним видається той факт, що гастрономічні вказівки на лікер у тексті «перебивають» оповідь саме про «помітні» та «непомітні» хвороби родини Пужеролів, зокрема про вади, примхи та пристрасті самої пані Пужероль, а оцінний висновок героїні про неможливість існування Матура без алкогольного допінгу екстраполює усі вади і «хвороби» пацієнтки на самого лікаря.

Знаковим постає образ лікеру в епізоді дискусії героїв про «стару» і «нову» релігійну мораль: для професора лікер буквально виступає своєрідною «призмою», через яку герой символічно дивиться на світ, сприймаючи його на смак, зором, на нюх: «І професор <...> помалу налив собі лікеру, подивився крізь нього на світ, понюхав, обережно лизнув кінчиком язика краплину, що повисла на вінці» [Винниченко, 2011, с. 187–188]. Таким чином, для читача цей гастрономічний образ постає призмою, через яку сприймається герой, адже по суті він сам є утіленням усіх вад, гнівно таврованих ним самим в особі Пужеролів, а найкраще це виявляє образ лікеру, що семантично поєднує у собі солодке і п'янке, втілюючи жагу до насолоди, сп'яніння від влади та багатства, невситиму жадобу до розкішного життя. Згадаймо, професор постійно п'є лікер під час промови Івонни про шляхи виходу людства із лепрозорію, відверто заявляючи при цьому про неможливість відмови від

шкідливих звичок та насолод, із ними пов'язаних, а отже, – і неможливість виходу. Систематичне зловживання оточуючих спиртним та кокаїном для заповнення внутрішньої порожнечі змушує героїню напружено рефлексувати, шукаючи «вихід із прокажельні».

Спиртні напої (як і цигарки та кокаїн) загалом постають у творі втіленням недосконалості людської природи (професор Матур), символом омани, ілюзії, втечі від реальності та самого себе (Клер), світоглядної кризи і депресивного настрою (Бернар), а у випадку Івонни – ще й спокуси. Так, кузен Бернар після відвідин Радянського Союзу, глибокого розчарування та пережитих катувань у застінках ГПУ починає пити і зображується не інакше як «із застиглим, спорожнілим поглядом і неодмінно з пляшкою вина» [Винниченко, 2011, с. 254]. Згадаймо також мляву байдужість Клер у споживанні спиртних напоїв (епізод із відвідинами «руської бані») незадовго до її самогубства.

Спиртне для Івонни незмінно постає втіленням спокуси та еротичної зваби, що яскраво засвідчує семантика алкоголю в епізодах «руської бані» та еротично забарвленій сцені обіду з професором Матуром в окремому кабінеті. Так, в епізоді відвідин недосвідченою героїнею «руської бані» – розпусної богемної розваги, що закінчувалася оргією, фігурують «руський квас» та шампанське як плата за вхід: «Руський квас – було щось таке гостре, пекуче, що я трохи не задихнулась, ковтнувши вперше. Але правило було таке: пити до кінця, ото ж я не могла відмовитись пити далі. Шампанське після тої руської гидоти здалося мені невимовно насолодою. Але Клер випила обидва келихи з однаковим виразом млявості й байдужжя» [Винниченко, 2011, с. 256]; і далі: «Руський квас і шампанське немов оглушили мене. (Через це, очевидно, й була така платня за вхід!)» [Винниченко, 2011, с. 257]. Як бачимо,

спиртне для учасників постає засобом сексуального розкріпачення та зняття останніх моральних запобіжників і заборон. Сп'янівши, Івонна відчуває гостру еротичну насолоду від відвертого танцю з Дюртеєм, але сцена безладного злягання, побачена нею у сусідньому залі, відштовхує її від компаньйона.

Вдруге семантика алкоголю актуалізує мотив спокуси в епізоді, пов'язаному із парі між героїнею та Матуром. Власне, саме парі постає звабою для дівчини: професор, мов змій-спокусник, підбиває Івонну на парі щодо трактування причини походження соціальної нерівності соціалістами та комуністами – на келих шампанського, а друге парі – про релігійну сутність соціалістичної моралі – на м'ясо фазана: «Коли програєте, муситимете з'їсти шматочок фазана з підливою моєї композиції. Це мій витвір, і він уже відомий по кращих ресторанах як “соус-Матур”. // (Він, здається, більше пишався цим твором, ніж усіма своїми книжками з медицини.)» [Винниченко, 2011, с. 178].

Мотив спокуси нерозривно поєднаний у творі із семантичним полем «їжа-секс». Так, безпосередньо за змістом пов'язані між собою у тексті два епізоди: епізод із підгляданням Івонни за еротичною сценою між пані Пужероль і її коханцем та наступний епізод обіду героїні і професора в окремому кабінеті у ресторані, що набуває виразно еротичного забарвлення. Мотив спокуси поєднується тут із концептом шампанського. Як витончений і досвідчений звабник, професор Матур грайливо вимагає сатисфакції за програні парі, «великодушно» зводячи програш до келиха шампанського та усіляко під'юджуючи Івонну: «Ви ж не знаєте, що таке вино. Це ворог? Але ж ви ніколи не вступали з ним у боротьбу, ви раз у раз тільки тікали. Яка ж тут заслуга? Подумаєш, яка чеснота: боротися з тим, чого не знаєш, або що тобі неприємне. Ні, ви

поборіться з тим, що знаєте, або що вам приємне! Отут покажіть свою силу» [Винниченко, 2011, с. 233]. Образ шампанського – легкого, п'яного і шипучого вина – традиційно втілює семантику еросу, жаги, спалаху пристрасті і бажання, короткочасного любовного сп'яніння і затьмарення, скороминущості кохання. Ця семантика вповні реалізована Винниченком. Зокрема, еротичне збудження героїні під час підглядання за коханцями тотожне легкому сп'янінню від шампанського під час обіду, а наступне запаморочення від поцілунку Матура – гарячому затьмаренню від п'яного напою.

Востаннє у тексті алкогольний мотив – образ лікеру постає в епізоді дискусії про шляхи виходу з прокажельні. Під час розмови про здоровий спосіб харчування професор підкреслено п'є лікер (діалог налічує вісім ремарок – знаків ситуації пиття) та палить – його дії постають виразною антитезою до його ж таки ідей та переконань Івонни. Героїня пропонує програму зцілення людини та повернення її до природного способу життя, в основі якого – зміна способу харчування та відмова від вареного, алкоголю, м'яса, тютюну та наркотиків. Професор висміює наївність своєї учениці: «Люди з прокажельні, моя чудесна мешканочко раю, надають трошки більше ваги отим дрібницям, які ви так легко касуєте, отим біфштексам, соусам, лікерчикам і так далі. В цих дрібничках, дозвольте вам доповісти, дорогий учителю, в нашій бідній прокажельні міститься ціла історія її цивілізації, історія її релігій, війн, революцій. За можливість мати оці самі нещасні біфштекси й лікерчики наші прокажені тисячоріччями гризлись між собою» [Винниченко, 2011, с. 285]. Таким чином, дискусія про конкордизм та здорове харчування постає для нього лише інтелектуальною розвагою, забавкою, способом привернути увагу вподобаної дівчини. Натомість для Івонни сиріодство і конкордизм є світоглядною доктриною та правилом на щодень.



Героїня скрізь – і в дядьковій родині, і в палаці Пужеролів, й у міському середовищі загалом – відчувається чужою і самотньою: «Таке мені все було чуже тут, я дивилась по вулиці й рахувала: з десяти магазинів сім-вісім були мені зовсім непотрібні. Ресторани? Що я там мала робити? Ковбасні? М'ясні? Булочні? Цукерні? Аптеки? Парфумерії? Все це було *їхнє*, а не моє. Я, власне, ні з ким із *них* навіть не могла нікуди піти “розважитись”, бо це були *їхні* розваги...» [Винниченко, 2011, с. 229]. Навіть серед натюрислів вона не може знайти «своїх», бо не вживає варених рослин. У палаці Пужеролів спосіб харчування Івонни сприймається як «святе життя». Так само вимушене обмеження у їжі дядька П'єра, який через загострення шлункової хвороби отримав суворий припис професора Матура («тепер доведеться трошки заплатити за курочки та червоненьке винце. Тепер місяць їстимете тільки мигдальне молоко, виноградний сік та легеньку кашку» [Винниченко, 2011, с. 237]), сам хворий та його домашні сприймають як «святий режим».

Дискусія про конкордизм та здорове харчування у родині дядька П'єра віддзеркалює наявні у суспільстві спрофанізовані точки зору на проблеми годування. Так, дядько вважає, що харчування – це «справа приватна» і до побудови соціалізму не має жодного стосунку; Жільберту захоплює ідея рівності жінок з чоловіками у комуні конкордистів, але лякають харчові обмеження, як-от: заборона на печене, зокрема на її улюблені круасани; тітку Вікторіну обурює, що з діда-прадіда «святий хліб» конкордистами вважається «неприродною, неживою їжею».

Харчові деталі в тексті передують репрезентації нових персонажів і є ніби авторським «лакмусовим папірцем» у ставленні до них. Так, в епізоді візиту Івонни до квартального депутата-комуніста у справі отруєння пані Пужероль

професором Матуром є промовиста деталь гастрономічного характеру: «Мені майже зразу було відчинено. За дверима стояла молода жінка з великим тарелем у руках. На тарелі, залитий буро-червоною підливою, лежав великий шматок трупа якоїсь тварини. (Депутат тільки тепер, очевидно, вечеряв). І мені здавалось, що це від того шматка трупа і підливи так смерділо кухнею в передпокої» [Винниченко, 2011, с. 352]. І далі: депутат «час од часу чвокав зубом, очевидно, шматочок трупа забився між зубами. І це чвокання якимось приглушувало драматичність ситуації» [Винниченко, 2011, с. 353]. Сморід і чвокання героя характерологічні: депутат не допомагає героїні у її сум'ятті, оскільки пропонує шантаж і наживу, що є неприйнятним для неї, як і його «трупоїдство». Кольорова гама підливи, у якій лежав «шматок трупа», несе виразно політичні конотації, що свідчить про зближення у тексті В. Винниченка ідеології фашизму та комунізму (це підкреслено і сюжетною лінією Бернара, його політичними розчаруваннями), мертвотність обох систем.

Приреченість суспільства м'ясоїдів-хижаків символізує також образ м'яса-трупа в епізоді після вигнання героїні з палацу Пужеролів: «серед тротуару, перед вітриною ковбасної (пам'ятаю, на мене дивилася голова трупа свині і сміялася кликами)» [Винниченко, 2011, с. 371], коли Івонна вирішує сама написати програму здорового харчування і конкордизму в цілому для порятунку людства та виходу його зі світового лепрозорію.

Таким чином, аналіз семантики гастрономічних образів роману В. Винниченка «Лепрозорій» засвідчує, що концепт їжі визначає не лише тематику та проблематику твору, а й зумовлює його ідеологію, характерологію, систему мотивів, ідейно-естетичні особливості та специфіку хронотопу тексту. Митець пропонує гастрономічну утопію, засновану на ідеях

сироїдства та ідеології конкордизму в цілому. Така художня версія харчової теми доповнює вже проаналізовані нами варіанти: симпосіональну поетику високого модернізму (В. Домонтович), карнавальну поетику їжі авангарду (А. Платонов, М. Гарецький), негативну поетику їжі передсоцреалізму (О. Кундзіч).

## **4.2. Концептне поле одягу: модуси інтерпретації**

Категорія одягу незмінно постає значущою семіотичною категорією, а саме вбрання здатне нести вагому сукупність культурних значень і смислів, становлячи розгалужену знакову систему і виступаючи різновидом мови культури. Одяг в усі часи належав до речей із високим семіотичним статусом: за фасоном, кольором, фактурою вбрання і манерою вдягання визначають соціальні, вікові, статеві, етнічні, конфесійні й інші особливості. Особливо важливу роль одяг відіграє у ритуалі (про важливість вбрання та окремих його елементів в обрядових практиках писали А. Байбурін, К. Леві-Стросс, А. Топорков та інші дослідники).

Художня література яскраво демонструє високі семіотичні можливості речової категорії одягу: крім традиційно характерологічної функції, вбрання може виконувати асоціативну, інтертекстуальну та мотивогенерувальну.

Насамкінець невелике уточнення щодо вживання термінів «одяг» і «костюм»: обидва поняття використовуються у літературознавстві здебільшого як синоніми. Семіотичний підхід у цьому випадку суворо не регламентує слововживання і не надає переваги якомусь одному поняттю, вони застосовуються обидва, наприклад: семантика одягу, семіотика костюма тощо. Ми переважно вживаємо перше поняття (одяг), але іноді чергуємо з другим (костюм) для уникнення тавтології.

#### 4.2.1. Семіотика одягу в романі В. Підмогильного «Місто»

Все лихо українців у тім, що вони кепсько одягаються;  
...поки українці не навчаться добре одягатися, вони не будуть справжньою нацією.

Валер'ян Підмогильний.

*Місто*

Два яскраві афоризми В. Підмогильного на тему одягу, винесені нами в епіграф, належать у романі «Місто» епізодичному персонажу, створеному, як видається, лише для того, щоб виголосити ці «програмні» для творчості автора сентенції, – безіменному секретареві лекторського бюро, який приймав на роботу Степана Радченка і про якого відомо лише одне, – що він був «елегантським».

Дослідники роману В. Підмогильного «Місто» у більшості випадків розглядають тему одягу в контексті зовнішнього вияву трансформації героя, цілком закономірно потрактовуючи перевдягання героя і спалення ним старого одягу як «остаточний розрив із селом і перехід на цілком міський спосіб життя» [Кудря, с.13]. Разом з тим поза увагою науковців лишилися важливі питання семіотики одягу, що безпосередньо стосуються не лише соціокультурної репрезентації міської культури 20–30-х рр., а й філософського осмислення досвіду і шляхів розвитку української літератури.

Зокрема, нас зацікавила семантика блакиті в образах героїнь роману, що актуалізує (хоч і в іронічно-кітчевому вимірі) символіку «блакитної панни» – тип жінки раннього модернізму та його питомі риси у жіночих образах твору. Відзначимо «невипадковість» таких деталей у творчості

В. Підмогильного. Так, у романі «Місто» ця «невипадковість» текстуально підкреслюється подвійним використанням (повторюваністю) мотивів, образів та ситуацій, що свідчить про їхнє перебування у семіотично сильній позиції. Навіть якщо ситуація одинична (як, скажімо, у випадку із синьою сукнею Мусіньки), то той факт, що герой «впізнає» або «згадує» її, надає ситуації статусу повторюваної, а отже, семіотично посиленої.

Маємо на меті розглянути «Місто» В. Підмогильного як один з виявів «прози культури» – «роман про митця», адже за майстерно обіграними кліше «роману становлення» постає генеза формування митця-письменника як засвоєння та репрезентація ним соціокультурного досвіду, що дозволяє трактувати любовні пригоди героя-письменника як обігрування літературного прийому – моделювання любовного сюжету в «епохальних» типах тексту: народницькому романі (Надійка), європейському класичному романі (Мусінька), ранньомодерній прозі (Зоська), символістській драмі (Рита). А отже, розглянути генезу героя-митця у стосунках з жінками як етапи засвоєння і подолання ним досвіду літератури, а самі жіночі образи роману – як тип жінки певної літератури і ширше – як узагальнене уособлення самої літератури, досвід якої треба осягнути, засвоїти і подолати, тобто завоювати і відкинути у неспинному русі вперед героя-письменника.

Дослідники роману Підмогильного переконливо доводять, що завоювання міста та оволодіння жінкою мають спільні виразно сексуальні конотації [Агеєва 2003, с. 95–97]. Власне, етапи еволюції героя у підкоренні міста найвиразніше символізують його стосунки з жінками, адже кожен наступний роман – від колишньої селянки Надійки до столичної балерини Рити – свідчить про розширення урбаністичного простору, освоєного героєм, і ширше – розширення урбаністичного

простору культури українською літературою, оскільки пізнання жінки героєм-письменником трактується нами як творчий акт осягнення й подолання здобутків попередніх етапів культури.

Синій колір виступає атрибутивною рисою всіх жіночих персонажів твору, крім образу Рити, де переважають чорний та оливковий кольори. Так, Надійку на початку оповіді репрезентовано як «синьооку дівчину»; у прикінцевому епізоді з Мусінькою в лото Степан «впізнає» її синє плаття; а в епізоді, коли Радченко збирається порвати із Зоською, а натомість, несподівано розчулившись, пропонує їй одружитися, виразно підкреслено, що вона була «в пухкій блакитній кофточці» [Підмогильний, 2003, с. 207]. Всі три героїні – кожна по-своєму – романтично спрямовані. Зокрема, колишня селянка Надійка – ніжна, трепетна і цнотлива, з острахом і захопленням сприймає новий для неї світ міста. В усіх епізодах вона зображується зачохленою на всі гудзики і шворочки та незмінно запнута хусточкою, постаючи віддзеркаленням типової героїні класичної української літератури (І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б. Грінченка). Така «зачохленість» Надійки виразно контрастує з оголеністю міських жінок і додає героїні безперечних дивідендів у очах Степана Радченка: «Надійка здавалась йому кращою від усіх жінок на пароплаві. Довгі рукава її сірої блузки були миліші йому за голі руки інших; комірець лишав їй тільки вузьку стьожку тіла на видноті, а інші безсоромно давали на очі всі плечі й перші лінії грудей. Черевики її були округлі й на помірних каблуках, і коліна не випинались раз у раз із-під спідниці» [Підмогильний, 2003, с. 23].

Отже, в образі Надійки актуалізовано народницькі кліше: ідеалізація народу (а народ, традиційно, репрезентують селяни), високоморальність простої сільської дівчини. Але перша ж невдача героя як письменника-початківця, пов'язана з

постаттю критика Світозарова (зазвичай, в цьому образі вбачають алюзію на особу поета-інтелектуала та професора-літературознавця Миколу Зерова, який не визнавав позамистецьких ідеологічних критеріїв у літературі й органічно не терпів народництва та примітивізму), змушує Степана Радченка брутально скинути з п'єдесталу пошани народницький ідеал жінки в особі Надійки. Епізод фактичного згвалтування героїні письменником-невдахою (а саме так відчувається Радченко в цей момент) маркований автором традиційно – як понівечення, поганьблення цноти. Таким чином, розрив з Надійкою інтерпретується нами як подолання народницького канону, який слід безперечно відкинути письменнику-початківцю: недарма Степан Радченко «мусив викреслити Надійку з свого життя, знищити її в собі, як путо, що приковує в'язня до стіни» [Підмогильний, 2003, с. 75]. За сюжетом, поганьблена дівчина знаходить у собі сили влаштувати власне життя і бути щасливою. Як бачимо, автором обіграно типовий для ХІХ ст. сюжет, лише з відмінним фіналом: у прикінцевому епізоді зустрічі обох героїв відбувається «вивищення» героїні над зрадливим коханим і осміщення його потуг щодо порятунку звабленої ним дівчини. А оскільки об'єктом авторської іронії виступає герой-письменник як «людина культури», це трактується нами як іронія стосовно традиційного фіналу цього ж сюжету письменниками-народниками, що, власне, відбувається більш прозоро у фіналі «Невеличкої драми». У цьому ж епізоді в наратив «Міста» автор вплітає пасторально-елегійний дискурс народницької літератури. Так, підкоривши місто, але спустошившись духовно, Радченко йде до Надійки з наміром врятувати їхнє кохання та повернутися з нею на село, до природи і стати хліборобом. Село та кохання Надійки сприймаються ним у цьому епізоді як загублена частка душі, як

втрачений рай. Порівняймо, як зображено мрії героя: «Надійко! Прекрасна дівчино! Білява русалко вечірніх полів. На його поклик вона відгукнулась тихим тремтінням, що втілилось у ньому, долинувши звідти, де жила вона, де чекала його, погноблена й скорботна. Вона мов повернула голову на його благання, і очі її засвітились щасливою згодою, і рука простяглась до його чола. Вона прощала! Та й чи могло бути інакше? Вона піде! Та це й неминуче. Тепер у квітчастих долинах, що чекають їх, він дивитиметься без краю в її очі, де бачитиме світ і життя, братиме її за руку в радісній покорі й почуватиме на долоні своїй невичерпне тепло її тіла, до якого не наблизиться ніколи!» [Підмогильний, 2003, с. 247]. Як бачимо, у патетичних звертаннях накреслюється мало не дослівний перегук із «польовою царівною» Панаса Мирного та описом Мелашки в І. Нечуя-Левицького, крім того – маємо ще кілька виразних кліше народницької прози: вічне чекання героїні, її скорботність і всепрощення, омріяне майбутнє «у квітчастих долинах» та асексуальність «тіла, до якого не наблизиться ніколи». Але осміщення та поганьблення героя-письменника не забарилося, адже колишньої синьоокої «русалки вечірніх полів» вже не існує – «блакитним паннам» немає місця в тогочасній культурній ситуації. Замість ніжної і сором'язливої Надійки постає грубезна, спотворена вагітністю Надія Семенівна, яка гордо і навіть глузливо розмовляє зі своїм колишнім залицяльником, а нині письменником, і яка попри його сподівання не стала скорботною страдницею. В її образі не лишається ні краплі «блакиті», натомість автор підкреслює виразну деталь її одягу з протилежним ідейно-естетичним забарвленням: вона постає «в широкій червоній хустці, що ховала її постать аж до колін» [Підмогильний, 2003, с. 251]. Як відомо, в естетиці 20–30-х рр. ХХ ст. блакитне і червоне виступають ідейно-художньою опозицією, кольорами-



антагоністами, що втілюють діаметрально протилежні культурні смисли [Про це див.: Вісич, 2003]. У даному випадку актуалізовано не суспільно-політичну семантику червоного кольору як кольору комуністично-більшовицької ідеології, а її конотативні смисли: масовість, буденність, приземленість, матеріальність (згадаймо поширену деталь в одязі того часу – червоні хустки робітниць) на противагу ідеальності, шляхетності та сакральності блакитного кольору.

Як бачимо, всі «блакитні панни» у Підмогильного приречені. Ніжна Надійка перетворюється на огрядну вагітну міщанку, що плекає свій невеличкий цілком влаштований матеріальний світ з оранжєвим ситцевим абажуром, мереживними завісами, матерчастою канапою, килимком та «величезним поміщицьким буфетом з горорізьбою» [Підмогильний, 2003, с. 251]. Химерна примхлива Зоська з амбівалентними прагненнями, суперечливими бажаннями та нападами екзистенціальної туги приречена на загибель, абсурдну і через це ще більш трагічну. Для ще однієї «блакитної панни» В. Підмогильного Мусіньки – глибоко нещасної у шлюбі 42-річної жінки – почуття до Степана Радченка є одночасно і першим, і останнім глибокожертвним коханням, через яке вона втрачає повагу і прив'язаність обожнюваного нею сина. Будучи позбавленою в юності кохання, натомість отримуючи побої і знущання ненависного деспота-чоловіка, Мусінька жила лише мріями у вигаданому нею самою світі. Так, оповідаючи Степану про свою стражденну молодість, вона зазначає: «Знаєш, що таке мрія для тих, кому болить? Це прокляття. Але як я мріяла! Чим важче мені було, тим я була щасливіша. Я знала найдивніші світи. Я перебралась на ту зірку, що ввечері сходить, – там надзвичайні сади, тихі струмки і ніколи не минає тепла осінь. Я

мріяла тільки про осінь. І як мене там кохали!..» [Підмогильний, 2003, с. 101].

Романтично-сентиментальна жертвовність кохання Мусіньки стає деструктивною, оскільки втрата об'єкта закоханості руйнує її особистість та усталений світ навколо неї: Мусінька опускається, «розпливається» та повністю віддається азарту гри в лото. «Блакитна панна» перетворюється на «руїну» колишньої Мусіньки, яку Степан Радченко впізнає лише за знайомою йому синьою сукнею.

Але перелік «блакитних панн» у романі був би не повний без двічі згаданої у тексті «жінки у синьому капелюшку» (обидва рази – це епізоди у пивній). Першого разу поет Вигорський радить героєві не витріщатися на неї, а другого – розтлумачує Радченку, що це «ресторанна» повія. Відзначимо, що в аксіології модернізму митець та повія перебувають на одному ціннісному щаблі. Так, у «Патетичній сонаті» М. Куліша поет і повія живуть на одному поверсі в мансарді, втілюючи рівноцінні інтенції, що яскраво увиразнюється блакитною сукнею повії. Подібну семантику несе й епізод зустрічі героя з вуличною повією, яка викликає у героя-митця суто письменницьке бажання пізнати її внутрішній світ, звички та побут. Але вона різко обриває всі його спроби зазирнути їй у душу, чим мимоволі викликає у нього повагу і вражаюче відкриття, що «жінка продається, а людина – ні» [Підмогильний, 2003, с. 240].

Роману Підмогильного властивий не лише виразно антинародницький пафос, але й критичне осмислення й обігрування традицій класичного європейського роману та тенденцій раннього українського модернізму. Здебільшого дослідники говорили про вплив романів «Червоне і чорне» Стендаля, «Батько Горію» О. Бальзака, «Любий друг» Гі де Мопассана на поетику «Міста», очевидні паралелі і досвід

великих попередників як «високу школу творчості» (Г. Костюк, М. Ласло-Куцюк, В. Мельник, М. Тарнавський, Ю. Шерех та багато інших). Нам же видається, що слід говорити не про засвоєння традиції, а про гру з нею, палімпсестність та «ефект усепросвічування». У романі «Місто» Підмогильний обігрує не просто чергову любовну історію, а мотив адюльтеру – зв'язок з дружиною покровителя або жінкою, старшою за віком чи вищою за статусом, – у поєднанні з мотивом парвеню – класичні мотиви (і одночасно атрибутивна ознака) європейського роману ХІХ ст., що вже набули статусу літературного архетипу. Отже, йдеться про засвоєння **героємитцем** зрілої європейської романної традиції. Так, в образі Мусіньки підкреслено саме її зрілість, а також той факт, що саме з початком цього таємного забороненого роману герой повністю віддається вивченню іноземних мов – англійської та французької («Це була найбільша прогалявина його знання, і заповнити її було йому ударним гаслом» [Підмогильний, 2003, с. 88]). Переодягання героя в модний європейський одяг (хоч і «невисокої якості», і з пристібними комірцями, які європейські денді називали «пристібною елегантністю») припадає також на період роману з Мусінькою. Цікава деталь: перебравшись у модний одяг і поставши перед Мусінькою, «він теж роздивлявся на мусіньку з височини свого європейського вбрання, добачаючи в ній стільки ж занепаду, як вона в ньому розквіту» [Підмогильний, 2003, с. 110]. Його підкреслені «європейскість» і «розквіт», співвіднесені автором з її «занепадом», видаються нам безпосереднім обігруванням ключових тез памфлетів М. Хвильового, а саме: європейський шлях розвитку літератури, «занепад Європи» та грядущий розквіт молодих націй, які підхоплять її естафету.

Таким чином, якщо у стосунках з наївною селянкою Надійкою (як уособленням народницького канону) герой

органічно почувається «своїм», то у романі з Мусінькою (як втіленням зрілої європейської традиції класичного роману) – бідним родичем, якому виявлено ласку, що, однак, не знімає з нього обов'язку вичищати гній хазяйських корів.

Показовим і глибоко символічним фактом генези героя як «людини культури» є зокрема те, що він спершу взявся осягати іноземні мови, і лише згодом, спіткнувшись на іспиті з рідної мови, звертається до вивчення її граматики та історії, з подивом і захопленням пізнаючи, що «його мову теж уже розкладено на розділи й параграфи, підсумовано її закони й виведено правила. Він заглиблювався в них дедалі з більшим захопленням і насолодою; дрібні, звичайні слова здавались йому глибшими, змістовнішими, коли він розпізнавав їхні складові частини й таємницю їхніх відмін. Він полюбив їх, оцінував їхню роль й перейнявся до них пошаною, мов до значних осіб, що їх, через несвідомість свою, трактував досі за простих» [Підмогильний, 2003, с. 106]. А оскільки вказівка на мову в семіотиці культури незмінно актуалізує «мову культури», то не випадковою видається саме така послідовність пізнавальних інтенцій героя-митця: завершуючи свій «роман» зі зрілою традицією європейської класики, він отримує здатність системно і повно осягнути «мову» власної культури. І вже нема ніякого сумніву у тому, що ця культура – модерна. Так, автор не дарма актуалізує лінгвістичний дискурс української мови періоду 20-х рр. в епізоді співбесіди героя на лекторському бюро з українізації. Вбачаємо в окреслених мовних особливостях (використанні прийменникових словосполучень для перекладу російського *по*, униканні активних дієприкметників) не лише відбиток актуальних проблем мови періоду українізації, але й опосередковане посилення на фразеологічний словник, укладений самим В. Підмогильним у співавторстві з Є. Плужником. Про зв'язок з модерною

традиції свідчить також повне й безповоротне переодягання героя в новий одяг. А найважливішою підставою для потрактування третього роману Степана Радченка як «роману» митця з ранньомодерною традиції є, зокрема, той факт, що фінал історії з Зоською постає цитатою знакового сюжету про смерть/самогубство героїні та естетичне перетворення героя під впливом цієї смерті, репрезентованого в оповіданнях Г. Хоткевича та М. Яцківа.

Водночас відзначимо не літературний, а кінематографічний код образу Зоськи. Після знайомства героя зі «справжньою» міською дівчиною, кінотеатр на тривалий час стає єдиним місцем їхніх зустрічей, семіпростором чергового «роману» митця та літератури. Власне, з появою цієї героїні автор актуалізує кінематографічний дискурс, вплітаючи в текст знаковий пасаж-роздум про долю театру («Театр уже закінчив коло свого розвитку» [Підмогильний, 2003, с. 133]) та кінематографу, який із задвірків культури враз опиняється в центрі і здобуває «запаморочливого визнання».

Цей жіночий типаж цілком зітканий з масових кліше тогочасної кінокультури. Зоська постає примхливою та вередливою крутійкою, яка постійно відвідує кінотеатр та модні виставки, читає лише газети і журнали. У її поведінці впізнаються утровані жести німого кіно: в ній відсутні гармонія і міра – вона або регоче, або ридає. Загалом її поведінка постає грою в жінку-вампи німого кіно, або, швидше, претензією на цей кінообраз фатальної жінки, крутійки, що грає серцем залицяльника, звідси – і виразно окреслений мотив випробувань-знущань з претендента на її кохання. Цим зумовлено і постійну зміну бажань героїні: то вона у захваті прагне подивитися фільм ще раз, але щойно повторно куплено квитки і тільки-но починається сеанс, розчаровано говорить: «Фу, яка гидота! Я хочу додому. Тут душно»

[Підмогильний, 2003, с. 131]; то просить зробити воду і покатати її човном по вулиці, то хоче бути крамарем, то – маленьким кучерявим хлопчиком... «Вона була вередлива, і чудні, несвітські бажання її охоплювали. За один тільки вечір вона могла хотіти політати аеропланом, постріляти з гармати, бути музикою, професором, будь-яким, до речі, мореплавцем і чабаном» [Підмогильний, 2003, с. 136].

В аксесуарах Зоськи окреслено виразну деталь – мініатюрний стек, що мав би символізувати претензію героїні на аристократичну буржуазність, але насправді втілює псевдоаристократичність, оскільки вона постійно розмахує ним і озирається навколо, чим завдає немалих прикростей Степану Радченку, ущерблюючи його гордість від перших відвідин кінотеатру «зі справжньою дівчиною». Показова доля цього стека: одного разу Зоська пожбурила його через паркан, заявивши, що він їй обрид, а за мить змусила Радченка лізти в темряві у чужий двір шукати його. Таким чином, героїня поводить, як фатальна красуня-серцеїдка німого кіно, що, по суті, є маскою, щоб сподобатися героєві.

Фактично, образ Зоськи змодельовано з тих самих глянцевих кліше, що й образ Елочки-людодірки у творі І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» з тою відмінністю, що там він комічний, а в Підмогильного – трагічний. Згадаймо, як героїня називає Радченка Аполлоном і «божественним», а одного разу, побачивши у фойє кінотеатру фото кіноактора на коні, назвала того дурнем, оскільки «в кіно треба автомобілем їздити» [Підмогильний, 2003, с. 130]. Зовнішність героїні – підкреслено інфантильна: маленький зріст, худорлява хлоп'яча фігура, стрижені кучерики – все це цілком відповідає моді 20-х рр. на недорозвинену підлітково-хлоп'ячу жіночність, сформовану кінематографом, і зокрема амплуа дівчини-підлітка актриси Мері Пікфорд. Цей

тип – продукт виразно міської культури: «в сухості його обрисів він зачував витончені, містом породжені чари, бо в сільських умовах це тіло не могло б існувати» [Підмогильний, 2003, с. 131].

Столична балерина Рита – останнє захоплення героя-митця, результат його активних пошуків жінки, «вартої любові». І попри те, що герой підходить до неї зі своїми звичними мірками – як до чергового роману, фінал цих стосунків лишається відкритим. Відкритим ще й тому, що Рита уособлює нову жінку модерного мистецтва – Вічну Жіночість, жінку-вамп, жінку-мрію символізму – сміливу, пристрасну і фатальну, а отже, українська література (в особі Степана Радченка) ще не вповні засвоїла цей «досвід», щоб подолати і відкинути. Так, Рита – типаж цілком відмінний від попередніх героїнь роману: вона не буде мовчки приречено страждати і не дозволить принести себе в жертву будь-якому богу (мистецтву, літературній творчості чи свободі) – вона сама ладна стати цим богом, позбавити мужчину свободи – і горе тому, хто насмілиться не підкоритися їй! Виразним «літературним» прототипом Рити Підмогильного постає Рита Чорна Пантера з драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Підмогильний запозичує не лише ім'я героїні Винниченка, хоча саме воно стає найвиразнішою алюзією, – маємо також схожість портретних характеристик героїнь, споріднену жіночу сутність та приналежність до одного жіночого типу, подібність ставлення до чоловіків та спільність життєвої стратегії. Невипадково збігаються описи зовнішності обох героїнь та постають спільні акценти їхніх портретних характеристик. Так, Чорна Пантера в усіх діях, явах і сценах незмінно з'являється у чорному, що підкреслюється не лише знаковим іменем, але й неодноразовими ремарками автора. Рита Винниченка, як

зазначено в авторських ремарках, «дуже тонка, гнучка, одягнена в чорне» [Винниченко, 2006, с. 323]. Ці ж акценти виразно окреслені і в образі Рити Підмогильного. Зокрема, у змалюванні героїні домінує чорний колір: вона постає перед героєм-митцем у довгій чорній сукні, чорних лакованих черевичках, у неї чорні очі, чорне, рівно підстрижене пряме волосся і «обличчя давніх єгиптянок» [Підмогильний, 2003, с. 216]. Гнучкість і витонченість є атрибутивними рисами героїні-балерини у Підмогильного. Підкреслено навіть деталь, що виявляє опосередковану схожість з кішкою: у Рити «великі облудні очі, що блищали в мороці, як у кицьки» [Підмогильний, 2003, с. 216].

Ще один «знак» Винниченка у тексті Підмогильного – це пристрасний і жагучий танець героїні. І попри те, що семантичне наповнення танцю в обох митців дещо різне (танець Рити і Мулена у Винниченка демонструє дику тугу героїні, її відчайдушне прагнення йти ва-банк), знакова оболонка танцю лишається незмінною: обидві героїні постають у ролі спокусниці-маніпулянтки Саломеї.

Рита Підмогильного (як і Рита Винниченка) – це жінка-вамп, хижачка-пантера – певна себе, сильна і смілива. Вона сама встановлює правила гри у стосунках з чоловіками і сама веде перед у грі зі Степаном Радченком, то випускаючи пазурі (болючий укол шпилькою, який виводить героя із задуми, поклавши край його міркуванням про нудну й одноманітну повторюваність любові), то ховаючи їх (насмішкувата грайлива пісенька та пристрасний французький поцілунок). Про те, що образ Рити у Підмогильного – це втілення жінки-мрії символізму, свідчить і той факт, що герой-митець у звертанні до неї називає її мрією:

– Прощайте, пустунчику!



– Прощайте, мріє! [Підмогильний, 2003, с. 221].

Спорідненість героїнь Підмогильного та Винниченка увиразнює і схожість ситуацій, у якій вони опинились. Так, вислів Степана Радченка: «Вогонь любові запашний тільки мить! <...> Потім на ньому починають варити борщ» [Підмогильний, 2003, с. 221] – Рита парирує словами: «Мить для жінки замало» [Підмогильний, 2003, с. 221]. Цей діалог героїв постає виразною алюзією на винниченківський конфлікт героя-митця (Білий Медвідь) та сильної жінки, жінки-матері (Чорна Пантера). Обидва герої-митці – і Степан Радченко, і Білий Медвідь – не готові визнати зверхність любові над творчістю, над мистецтвом; обоє митці не визнають любові як обов'язку; обоє – приносять у жертву творчості, мистецтву живих людей (Білий Медвідь – Лесика, Радченко – Зоську). Навіть сприйняття любові у них однакове: вони відчувають її як зашморг, що поневолює, тисне, давить і душить. Так, під час зустрічі з Ритою у Радченка з'являється розуміння кохання як рятувального паса у розбурханій ріці життя, що за мить стає тягарем-зашморгом; порівняймо, як Білий Медвідь висловлюється про Риту Чорну Пантеру: «А я знаю, чи я люблю її, чи ненавиджу? Я знаю? Вона здушила мене, от що я знаю!» [Винниченко Чорна Пантера, с. 345].

Отже, семантика одягу в романі Підмогильного «Місто» – через низку виразних асоціацій, алюзій та ремінісценцій – підводить нас до аналізу стосунків героя-письменника та пошуків ним жінки, гідної його, як репрезентації основних типів жіночих образів в українській та світовій літературі, а саме: етапів осмислення жіночності в народницькій літературі (Надійка), класичному європейському романі (Мусінька), поезії і прозі раннього модернізму та кінематографу (Зоська), символістській драмі (Рита).

#### 4.2.2. Семантика кольору і фасону вбрання в імпресіоністському проекті М. Івченка

Аналіз семантику одягу, зокрема його кольорового нюансування, фасону і фактури, в інтелектуальному романі Михайла Івченка «Робітні сили» дозволяє в цілому з'ясувати специфіку речовизму імпресіоністичної прози 20-х рр. ХХ століття.

Роман М. Івченка «Робітні сили» (1929) неодноразово поставав об'єктом детального наукового аналізу: дослідники розглядали твір в аспекті жанрової специфіки, тематики та проблематики (Н. Бернадська), ідейно-художніх особливостей та стильової манери імпресіонізму (Р. Мовчан), міфопоетики (Ю. Ганошенко), концепції особистості (О. Романенко) тощо. Нам же видається важливим розглянути концепт одягу в розгортанні соціокультурних ідеологем роману, окреслити зв'язок одягу героя та його особистого часопростору, проаналізувати роль одягу в поетиці імпресіоністичного тексту.

В художньому мисленні імпресіонізму ціле завжди постає через деталь. Усі герої роману М. Івченка – і головні, і другорядні – виписані окремими штрихами, окремими мазками, цілком фрагментарно, а цілісна картина складається із сукупності деталей: елементів одягу та аксесуарів, фасону, фактури, кольорової гами, манери одягатися та звички носити ті чи інші речі.

Семантика одягу прочитується в системі культурних опозицій: нове/старе, чисте/брудне, модне/традиційне, вишукане/просте, своє/чуже, європейське/національне, урбаністичне/сільське, чоловіче/жіноче, світле/темне, сакральне/профанне. Герої роману М. Івченка виразно окреслюються і групуються за шкалою цих опозицій,

репрезентуючи свої переконання та соціокультурні установки як безпосередньо в дискусії, так і опосередковано – через деталі одягу та звички, з ними пов'язані.

В імпресіоністичній прозі кольорова деталь набуває статусу художньої доміанти, тому колір у М. Івченка – це перше, що характеризує одяг персонажів, потім спрацьовують інші ознаки: фасон, якість і стан. Одяг усіх персонажів-чоловіків (професора Савлутинського, директора, Горошка) чітко виписано за однією схемою: колір одягу – його якість і фасон – вид головного убору. Причому даному роману властива виразно окреслена взаємозалежність одягу героя та його хронотопу, завдяки чому одяг постає просторово визначальним чинником: елегантне європейське вбрання Савлутинського актуалізує простір урбаністичної культури; одяг і звички директора характеризують його як медіатора між культурою та природою, окультурювача природи і підкорювача стихій; постійна зміна одягу Горошка, пов'язана зі зміною місця проживання, життєвих орієнтирів та низки «удаваностей» героя, свідчить про його статус маргінала та перебування на межі.

Вбрання головного героя твору професора Савлутинського – це одяг денді. Уже перша сцена репрезентації героя окреслює два виразні акценти: в одязі – модний елегантний блакитний капелюх, у манерах – вишукану позу та егоцентризм: він став, «звично шукаючи пишної, величавої собі пози» [Івченко, 1990, с. 629]. Порівняймо: «*велична* постать Савлутинського з *блакитним елегантним* капелюхом, що вирізьблявся якоюсь *легкою шляхетною* лінією на цім *простацькім*, хоч і *пишнім*, тлі парку та ланів» [Івченко, 1990, с. 631]. Нами виділено ключові епітети, які увиразнюють контраст вишуканої шляхетності й елегантності новітнього денді та простацької обстановки, де він почувається

чужим. Так, один з другорядних героїв – типовий представник цього середовища – кучер Петро називає професора не інакше як «отой пан», що «неодмінно в своїй шляпі» [Івченко, 1990, с. 631], і, характеризуючи його, робить такий висновок: «Видать, з больших буржуазів» [Івченко, 1990, с. 631]. Протиставлення аристократично-буржуазної та пролетарської культури втілюється в опозиції «своє/чуже»: «лінія якась така – дуже благородна. Так, видать, не з наших» [Івченко, 1990, с. 632]. А дізнавшись про сільське походження Савлутинського, робить на менш різкий висновок: «Иш, чорт! В буржуази пнеться!» [Івченко, 1990, с. 632].

Водночас одяг героя актуалізує опозицію «культура/природа»: «брить Савлутинського м'якою сизо-хмарною лінією розрізував густе зело вівсів» [Івченко, 1990, с. 633]. Блакитний капелюх європейського зразку дисонує («розрізував») з зеленню сільських полів: блакитний і зелений кольори належать у даному контексті до протилежних сфер – культури і природи.

Отже, одяг і звички Савлутинського – це наслідування традиції європейського дендизму. На думку дослідниці Ольги Вайнштейн, «дендизм сформувався як культурний канон, що включив у себе і мистецтво вдягатися, і манеру поведінки, і особливу життєву філософію» [Вайнштейн, 2006, с. 18]. Аналізуючи дендизм як культурну традицію, вона окреслює такі її атрибутивні риси: «гордощі під маскою ввічливого цинізму, відточену холодність у спілкуванні, саркастичні репліки з приводу вульгарних манер чи несмаку у вбранні» [Вайнштейн, 2006, с. 19]; невимушену іронію, холодний спокій, зверхність, бездоганну особисту гігієну (випещеність), маніакальну зосередженість на стилі, естетські пози, удавану недбалість [Вайнштейн, 2006, с. 20–22].

У поведінці героя виразно окреслено визначальні риси манери денді: «*велично* повернувся до Долинної, *холодно* вклонився їй й *повільно* пішов наниз [виділення моє – *Н.Г.*]» [Івченко, 1990, с. 642]. В іншій сцені Савлутинський зображений на прогулянці зі стеком та з пилочкою для нігтів: він неквапом прогулюється, «захоплено проймаючись працею чищення нігтів» [Івченко, 1990, с. 649]. Герой двічі постає за чищенням нігтів в епізодах розмови із закоханою у нього дівчиною, у тому числі і під час її спроби освідчитися йому. З одного боку, нав'язливий мотив чищення нігтів у романі М. Івченка актуалізує культ доглянутості, гігієни і чистоти в онтології дендизму, з іншого – пушкінський контекст життєтворчості дендизму: «Быть можно дельным человеком / И думать о красе ногтей» [Пушкин, 1984, с. 38] або «Руссо (замечу мимоходом) / Не мог понять, как важный Грим / Смел чистить ногти перед ним» [Пушкин, 1984, с. 38]. О. Пушкін у свою чергу цитує відомий пасаж зі «Сповіді» Ж.-Ж. Руссо: «...зайшовши одного разу вранці до нього [Грімма – *Н.Г.*] у кімнату, я застав його за чищенням нігтів за допомогою спеціальної щіточки; цю справу він гордо продовжив у моїй присутності» [Цит. за: Пушкин, 1984, с. 232]. В іншому епізоді роману М. Івченка увага читача акцентується на кишені жилета, у якій герой ховає незмінну пилочку для нігтів. В обох епізодах знову підкреслено «блакитного, з сріблястою стрічкою капелюха». Таким чином, маємо накопичення у тексті атрибутивних ознак манери, одягу та аксесуарів денді: капелюх, жилет, стек, пилочка для нігтів; неквапні прогулянки; плекання зовнішньої краси власного тіла. Тося – як героїня іншої ціннісної системи – так зневажливо й ображено висловлюється про манери та звички Савлутинського: «...пішов у проходочку. І нігтики чистять, краси вони пильнують не гірше за старомодну баришню» [Івченко, 1990, с. 649].

Холодна ввічливість, іронічність, коректність, підкреслена байдужість (аж до зневаги) у спілкуванні Савлутинського з Тосею та її односельцями – характерні риси кодексу поведінки денді: «досадно відмахнувся й заходився знову чистити нігті»; «гречно вклонився»; «холодно вклонився» [Івченко, 1990, с. 676]; «байдуже помахував стеком», «привітався похмуро й холодно, обережно поклав на шафу капелюха з палицею» [Івченко, 1990, с. 691]. Таким чином, поведінка Савлутинського – це буржуазно-аристократична манера денді, елегантного і певного себе європейця. Водночас відзначимо, що атрибутика дендизму в умовах радянської дійсності виявляє свій кітчевий характер, про що свідчить авторська іронія в окресленні певної надмірності героя у прагненні відповідати культурному канону денді (нав'язливий культ чистоти та чищення нігтів, схильність до ідеальної випрасуваності, підкреслена демонстрація зверхності щодо мешканців села, невідповідність одягу і манер персонажа тому часопростору, у якому він опинився, а також той факт, що герой – людина сільського походження, тобто є вихідцем із того середовища, яке нині прагне безжально аналізувати і в якому почувається чужим).

Показовим епізодом твору видається дискусія про жінку і культуру між Савлутинським і лектором-культурником. Знаковим аспектом цієї дискусії є сприйняття одягу та потрактування побуту героями-дискутантами: одяг постає тут виразним знаком культури, точкою зіткнення полярних культурних орієнтацій, атрибутивною рисою світоглядної позиції і буттєвої установки. Зокрема, лектора турбує захоплення жінок добробутом і комфортом, він вбачає у цьому німецький патріархальний ідеал чотирьох К: die Küche, die Kinder, das Kleide und die Kirche (кухня, діти, одяг і церква). Вислів належить кайзеру Вільгельму II [Kinder, Küche, Kirche],

причому більш відомим і класичним вважається скорочений варіант цього гасла, що обмежувався трьома К (кухня, діти і церква). Михайло Івченко підкреслено використовує саме повний варіант, уводячи концепт одягу і тим самим акцентуючи на його значущості. Деталі одягу є знаковими і при окресленні протилежної позиції – у мовленні дискутанта-антагоніста. Так, Савлутинський зневажає ідеалізм російської інтелігенції, месіанство, високі ідеї, за якими, на його думку, постають збочення і розпуста, підкреслений аскетизм у побуті і духовна розбещеність: «Ці знамениті ботфорти й розперезані косоворотки, цей зовнішній стиль московського кучера й полового, отже, зовнішня розперезаність і внутрішня розпуста. І разом з тим якісь високі пориви, ідеали. Оця достоевщина, кружковщина» [Івченко, 1990, с. 658]. Невипадковим видається поєднання таких протилежних у семіосфері одягу деталей, як ботфорти і косоворотки, адже культурна практика повсякдення не передбачає поєднання цих елементів у межах одного костюму. Ботфорти (фр. *bottes fortes*) – це формене військове взуття кавалеристів, їх також носили представники вищого світу, дворянства (особливою пристрастю до ботфортів відзначався Петро I) [Ботфорти]. Косоворотка – чоловіча сорочка з косим воротом, нешляхетний одяг простого люду – селян, міщан та різночинців. Видається, що поєднання письменником протилежних за семантикою, призначенням та функціонуванням деталей покликано окреслити полярні точки російського суспільства – вищого світу (дворянства) та низів (кучера та полового), а це у свою чергу мало б увиразнити позицію героя, на глибоке переконання якого, російська культура (й у високому, й у масовому вияві) страждала на месіанізм, ідеалізм, зовнішній аскетизм при внутрішній розпусті. Отже, через позиції опонентів – і лектора-культурника, і професора Савлутинського – постає сприйняття

чужої культури (як німецької, так і російської) через загальновизнані культурні кліше, певна обмеженість яких виявляється при спробі прикласти їх до українського ґрунту.

Савлутинський розглядає влаштований побут як необхідну ознаку і підґрунтя розвинутої культури, тим-то він з незмінною повагою ставиться до дружини директора, яка культивує комфорт і вишуканість у побуті, піклується про смачну і поживну їжу для гостей та домашніх, дбає про естетичне виховання своїх дітей: «...я вклоняюсь вашій вдачі, тепер вона вже виводиться. Це є поступ, культурна певність» [Івченко, 1990, с. 659]. Герой переконаний: «Щоб утягти село в культурний процес, треба справу починати не з сільбуда, який за тиждень обкурять так, що потім і за місяць його не вивітриш, а з пішоходу, бруку й води» [Івченко, 1990, с. 730]. Саме чистоті і водним процедурам герой відводить вагому роль серед чинників культурного прогресу. Культ охайності, доглянутості і чистоти, на переконання Савлутинського, – це найперша ознака культури, європейськості як окремої особистості, так і народу в цілому. Герой протиставляє природність (а отже, природну забрудненість) українського селянина європейській доглянутості: «Хвалена охайність нашого селянина – то просто легенда, бо його миють здебільшого, як він народиться та помре» [Івченко, 1990, с. 730]. У тексті неодноразово підкреслюються чисті, свіжі і випрасувані речі героя, в яких він відчуває повноту буття і втіху (плюс уже згадуваний нами нав'язливий мотив чищення нігтів): «Він швидко розшукав у валізці ластикові, допіру випрасувані штани й свіжу англійську сорочку, і коли все це одяг і відчув м'яку і свіжу тканину на тілі, <...> стало йому в відчуженнях повно й утішно» [Івченко, 1990, с. 731]. Цікавих конотацій набувають епітети «ластикові» (штани) та «англійська» (сорочка) – вони актуалізують семантику



модерного і чужого, пікреслючи відірваність героя від сфери природи, свого, національного, рустикального: «Тим-то він любив свою землю болем емігранта, тим болем, що прив'язав його знову до батьківщини, а разом з тим і чуттям людини, одірваної від тої землі» [Івченко, 1990, с. 731].

Загалом же відзначимо, що одяг персонажів-чоловіків у романі М. Івченка видається більш самодостатнім і самостійним феноменом, адже постає здебільшого в авторській характеристиці, яка пізніше підсилюється сприйняттям та реакцією інших. Характеристика ж одягу жіночих образів твору (Тосі, Орисі, дружини директора) подається через сприйняття інших героїв (переважно чоловіків). Так, протилежністю Савлутинського за шкалою культура/природа, вишуканість/простота виступає працівниця селекційної станції Тося Долинна. Її одяг зображено очима самого Савлутинського, директора станції та наглядача Горошка. Навіть у авторській характеристиці домінує відчуття непевності, розмитості чи удаваності сприйняття: Тося первинно постає у тексті як химерна жіноча постать «в білім пальті, що тепер здавалось блакитно-зеленим» [Івченко, 1990, с. 623]. Отже, одяг героїні (як і вона сама) тільки видається таким, а його колористичне нюансування та смислове наповнення постає продуктом рецепції інших персонажів, у даному випадку – чоловіків, що оточують її. Білий колір та блакитно-зелений відтінок реалізують у тексті таку семантику: білий – колір духовної чистоти, незаплямованості, незіпсованості, цноти, колір нареченої (тим-то біла сукня героїні виступає об'єктом безжальної іронії циніка Савлутинського); блакитний – колір високості, неба, шляхетності, мрії, високих духовних прагнень та містичного пізнання істини, один з кольорів Богородиці (надалі семантика цього кольору буде неодноразово актуалізуватися в тексті: Тося постає як Мадонна у сприйнятті

Горошка; антична дівка у блакитній хустці на коні; мотив виляючої блакиті як символ руйнації мрії); зелений – колір природи, природності та природного життя – домінує в описах рустикального середовища, уособлюваного героїнею.

Тося у другій сцені постає як дівка на коні, що мчить у поле. Цей образ викликає ряд виразних аналогій: антична дівка-воїтелька, амазонка, жіночий варіант кентавра. Відзначимо підкреслену контрастність деталей одягу героїні та її перебування верхи: густо-синя хустка, кінці якої розвівалися у повітрі, символізує високість неба, устремління духу, містичні пориви; натомість кінь уособлює тваринне начало, тілесність, некеровану стихію, нестримну владу плоті (згадаймо, в античній міфології кентаври втілювали нестримність, дикість, низькі пристрасті, розпусту [МНМ, т. 1, с. 638–639]). Власне, боріння цих двох начал і визначає генезу героїні (порівняймо оцінку крайнощів Тосиної натури, вкладену в уста директора: «...з неї вийде або многоплідна самиця і потоне десь в пелюшках, або весталка, що запалить працею і сама на ній згорить» [Івченко, 1990, с. 643]).

Натомість Савлутинський, споглядаючи її, говорить про «прекрасне чуття гармонії», але не в самій дівчині, а в картинці, що постає перед його очима. Герой – як «людина культури» – виявляє особливе, суто живописне розуміння гармонії, оскільки внутрішні переживання дівчини та відсутність у неї душевної рівноваги професора зовсім не цікавлять. Порівняймо: «Прекрасне ж чуття гармонії! Так усе це підбрано: поза, колір, освітлення, лінія, перспектива. Ах, диявол! Мурашко наш усе життя своє шукав отої внутрішньої гармонії, отого розуміння суті речей та способу висвітлення її фарбами. І то було напружене, болісне шукання. А вона в одну мить, не думаючи, не шукаючи і, певне, наспіх, <...> одним махом розв'язала цю проблему, проблему цілої Європи» [Івченко, 1990, с. 629].

Герой у даній ситуації трактує природне як витвір мистецтва, прагнучи надати йому культурних смислів. А творчі пошуки Мурашка – прагнення «розуміння суті речей та способу висвітлення її фарбами» – трактуються нами як опосередковане вираження творчого кредо самого М. Івченка-літератора, сутність його живописної імпресіоністичної манери письма.

Імпресіоністичне нюансування кольорів в одязі героїв, гра барвами і напівтонами, високий ступінь семіотичності категорії кольору у тексті М. Івченка репрезентовані рядом сцен, епізодів та ситуацій. Так, перед Савлутинським на полі Тося постає «одягнена в синю притерту сукню, в якусь невиразну блузу, і сині кінці намітки тепер тріпотіли широкими і м'яко поламаними крилами пропелера» [Івченко, 1990, с. 639]. Маємо виразний мотив стирання блакиті як руйнації мрії, характерний для літератури 20-х років (зокрема, творчості М. Хвильового, М. Куліша). Згадаймо, схожий мотив виразно окреслено у романі В. Підмогильного «Місто»: у кімнаті для побачень Зоська любила сидіти у старому кріслі, оббитому колись блакитним, а нині затертим шовком.

Після холодної зневаги Савлутинського Тося у своєму стражданні постає перед Горошком у кольорах Діви Марії – синьому і червоному: Горошко «враз зупинився й застиг приголомшено. Перед ним стояла діва. Сукня їй унизу густо синіла, обличчя було залите червоним небом, а край серпанку неспокійно тріпотів у повітрі. <...> А доглядач плеснув руками й розчулено сказав:

– Мадонна! Вийшла сонце зустрічати!» [Івченко, 1990, с. 677].

Закохана Тося, як наречена, вдягається у білу сукню, радіючи вітанню Савлутинського. Герої належать до різних ціннісних систем, тож їхній одяг репрезентує полярні точки за шкалою соціокультурних цінностей: вишуканість/простота,

урбанізм/рустикальність, модне/традиційне, чуже/своє, європейське/національне. Загалом же сприйняття професором одягу Тосі, як і її почуттів, насмішкувато-іронічне: «Він помітив на дівчині просту і все ж чисту й свіжовипрасувану сукню, що надавала їй наївно-зворушливого, дитяче-святочного вигляду, і лукаво подумав, що це вона навмисне, якраз на цей випадок одягла ту сукню» [Івченко, 1990, с. 734]. Він з ноткою суму і холодної зверхності, як і належить денді, говорить закоханій дівчині жорстокі слова, із удаваним співчуттям, що межує з глуфом, роблячи при цьому зауваження щодо недоладностей зі спідницею: «Оці куценькі теперішні спіднички, по-моєму, страшенно конфузять наших жінок» [Івченко, 1990, с. 763]. Ще одна незаперечна риса денді – здатність безжально висміювати усілякі недоладності одягу оточуючих. Натомість зауважимо, що підкреслена «свіжовипрасуваність» сукні Тосі постає дзеркальним відбитком надмірної схильності (кітчевої за своєю суттю) до випрасуваних речей самого героя. Власне, автор недаремно підкреслює той факт, що герой «помічає» її – через високу цінність ознаки у його власній аксіології.

У романі виразно окреслюється семантична тріада – зв'язок одягу героя, його часопростору і внутрішнього стану. Розхристаність героїні, її втеча у темні хащі парку після драматичного з'ясування стосунків із Савлутинським та поява Горошка виявляють у ній загострення сил підсвідомого, некерованих пристрастей, прагнення до самознищення та актуалізацію тілесного низу у часопросторі дикої природи (еротична сцена з Горошком). Пізніше мотив оголення і розкиданої білизни, пов'язаний з Тосею, символізує стихійний бунт героїні проти патріархальних нахилів Горошка, усвідомлення нею безглуздості свого вчинку. Блукання Тосі в лісі, її пожмакана брудна сукня, збита набік хустка, що так

вразили директора, – все це символізує невротичний стан героїні, некеровану стихію, незмогу опиратися підсвідомому, простір диких сил. Натомість подолавши душевну кризу і відновившись після хвороби, Тося «одягла теплу осінню блузу й міцно підперезалася» [Івченко, 1990, с. 809]. Від колишньої нервовості і розхристаності не лишилося й сліду: міцно затягнутий пояс героїні свідчить про зібраність, закритість, розважливість, вироблену волю та підпорядковані їй емоції, чіткість і стрункість у думках та почуттях (прагнення їхати за кордон на стажування і присвятити себе праці).

Цікава роль колористичних деталей одягу в окресленні любовного трикутника Савлутинський – Тося – Оріся, адже у вихідній позиції героїні дещо схожі певною розмитістю кольорів та перевагою білого кольору: Оріся так само спершу фігурує як «біла пляма», «дівчина в білій блузі» [Івченко, 1990, с. 624]. З розвитком сюжету окреслюється відмінність їхніх соціокультурних характеристик, життєвих стратегій, темпераменту. Через деталі одягу сприймається і парадигма стосунків дівчат з об'єктом їхньої спільної закоханості. Згадаймо обридження професора, який випадково побачив Тосину ногу «в розірванім туфлі, з великим виступом широкої кістки» [Івченко, 1990, с. 786]. Якщо ж загалом у героя насмішкувато-іронічне сприйняття сукні Тосі, то в епізоді розмови Савлутинського та Орісі про роль розуму й інтуїції у пізнанні суті речей, що закінчується недолугою спробою освідчення професора, він «помічає» її «густу темно-червону кофточку» [Івченко, 1990, с. 700] – як відбиток його власних пристрасних почуттів до дівчини. Тут реалізовано традиційну семантику червоного як кольору палкого кохання, пристрасності і жаги.

Цікавим персонажем в аспекті одягу є директор дослідної ділянки Михайло Ісайович Сахнович. Характерні деталі його

одягу – це рудаві френч і галіфе, такого ж самого кольору сорочка, а також «французький чесучовий кашкет» [Івченко, 1990, с. 630] або «жовтий французький кашкет» [Івченко, 1990, с. 632]. Колір і фасон верхнього одягу директора вказують на його поношеність та вилинялість, а також той факт, що цей військовий одяг лишився у героя ще з часів громадянської війни. Французький кашкет (так зване кепі) – це особлива форма відомчого головного убору французьких військових та полісменів. Чесуча – це цупка шовкова тканина полотняного переплетення жовтувато-пісочного кольору [Чесуча], тканина популярна, недорога, масового вжитку. Кашкет директора так само видається не новим, а швидше ровесником вилинялих френча та галіфе. Метафорою одягу, що «злинявів», окреслено також статус героя, зокрема те, що він – із «колишніх»: «Петро знав директора ще на земській службі, як колишнього справжнього пана, що тепер злинявів» [Івченко, 1990, с. 631].

З одягом героя, зокрема з головний убором, пов'язано ряд звичок, що максимально повно характеризують свого власника: він в усіх ситуаціях знімає кашкета і вітається «широким помахом», що свідчить про широку натуру директора; герой виходить на люди тільки в кашкеті («...схопивши свого картуза, вийшов» [Івченко, 1990, с. 679]), натомість знімає його лише вдома («...він прийшов до свого помешкання і, скинувши кашкета, зайшов у кабінет» [Івченко, 1990, с. 688]). Ця манера героя репрезентує давній народний звичай не виходити на люди з непокритою головою. Дотримання таких звичаїв увиразнює роль директора як культурного героя, медіатора між природою та культурою, про що свідчить і органічне поєднання у ньому підкреслено не народного одягу з народними звичками і традиціями, гармонію чужого і свого, раціональності Європи та емоційності і чуттєвості своєї культури. Звідси прагнення

поєднати досягнення високої технічної культури Заходу з морально-етичними принципами української культури; звідси – виваженість рішень героя: якщо інші обстоюють полярні позиції щодо провідної ролі рацію або інтуїції, то він – як втілення архетипу Мудрого Старого – часом поєднує їх, а часом іронічно ставить під сумнів. Зокрема, це яскраво виявляється у висновку директора про теорію підкорення сексуальності розумом і волею, висунуту Савлутинським: «...ніколи не можна вкlastись у певний план там, де маємо справу з стихією. А стихію опанувати – це ж не під силу людині» [Івченко, 1990, с. 790]. Але водночас директор сам виступає медіатором, підкорювачем стихії, послідовно здійснюючи свою мрію збудувати лабораторію з останніми досягненнями науки і техніки біля озера на місці дикого лісу, а отже – окультурити стихію, підкорити її рацію, через що професор і називає його героєм.

Дружина директора Ганна Іванівна – яскравий приклад доглянутої буржуазної жінки, яка вправно керує домом, господарством і дітьми, має няньку і покоївку, а по суботах влаштовує вечірки для колег свого чоловіка. Її одяг – «синій капот з білим мереживом навколо шиї якось урочисто підкреслював охайність і серйозність навіть буденного життя цієї жінки» [Івченко, 1990, с. 653]. Плачучи побут, вона користувалася загальною повагою і любов'ю за незаперечне вміння створити затишок і комфорт у домі. Згадаймо, саме це Савлутинський (як людина європейської культури) вважає необхідністю і розглядає як «певне підґрунтя всякого культурного розвитку» [Івченко, 1990, с. 659]. Героїня фігурує лише у межах свого середовища – затишного і влаштованого дому з його неодмінними атрибутами: тюлевою скатертиною, самоваром, фікусом та пальмою, зображуючись у вітальні за столом, біля посуду, на кухні за приготуванням їжі. Лише

одного разу героїня постає за його межами – це сцена поїздки до міста за покупками, але й у цій ситуації вона виконує свої звичні функції турботливої дружини і матері. Навіть у інтимно-еротичній сфері подружньої спальні Ганна Іванівна репрезентує символічне поєднання природи і культури, побуту та еросу, яке так послідовно проголошує Савлутинський, вважаючи за ознаку гармонії та вищої культурності. Про це свідчить запах героїні, неймовірно привабливий для чоловіка-директора – медіатора між природою та культурою: запах молока як втілення природності, жінки-матері (саме у такій іпостасі у першу чергу й постає героїня, причому як щодо своїх дітей, так і стосовно власного чоловіка), у поєднанні із запахом парфумів як знаком вишуканості і культури, елегантності і жіночності, уособлює атрибутику окультуреного еросу.

За кольоровою гамою, сприйняттям одягу та ставленням до нього герої виразно групуються в «однодумців» чи «опонентів» (як це засвідчує вже проаналізований нами епізод дискусії між лектором та професором): до перших належать Савлутинський та дружина директора, про що свідчить подібність кольорової гами одягу героїв (блакитний капелюх з сріблястою стрічкою професора та синій капот з білим мереживом Ганни Іванівни) і схожість у розумінні культури повсякдення; до другої групи належать Савлутинський та Горошко, протиставлення яких окреслюється не лише на ідейному чи ідеологічному рівні, але й на рівні опозицій одягу: якщо Савлутинський одягається у модне елегантне європейське вбрання, до того ж чисте, свіже і ретельно випрасуване, то Горошко підкреслено байдужий до естетичного боку свого одягу, більше цінуючи його практичність у мандрах та роботі, пере він його теж принагідно. Власне, якщо перший герой репрезентує культ доглянутості і чистоти, то саме у зв'язку з другим персонажем у романі постає мотив брудного одягу.



Зокрема, Тося так розмірковує про схильність до бурлакування Горошка: «Мені здається, така людина, що багато мандрує, – жулик, нечупара. Від такої людини завжди смердить брудом і пітніми ногами. І потім, білизна в неї завжди брудна, і не знаєш, чи там ненароком не водиться тваринного царства» [Івченко, 1990, с. 697].

Горошко – духовний маргінал, неприкаяний блукач, який ніде не знаходить собі місця і не затримується надовго; це людина, що здійснювала революцію, але не знайшла себе у пореволюційних перетвореннях; фанатик, що не сприймає нюансів. Він часто постає розпатланим і непідперезаним: «Горошко звів свою розпатлану голову і від подиву майже приголомшено застиг у страшенно кумеднім вигляді з розпатланим чубом і широкою непідперезаною сорочкою» [Івченко, 1990, с. 690]. Розпатланість несе семантику дикого звіра, природи, некерованої стихії. Семантика непідперезаності визначається забороною виходити на люди непідперезаним, адже пояс у народній магії – це оберіг, що закріплював енергію людини і захищав її від темних сил: порядній людині неприпустимо з'являтися у суспільстві без пояса – так могли ходити лише маргінальні елементи: п'яниці, бурлаки, розбійники.

У різних ситуаціях герой постає щоразу в іншому головному уборі, а ще частіше – з непокритою головою, що розглядаємо як свідчення його внутрішньої маргінальності, нестабільності та неприкаяності. Капелюх, на нашу думку, уособлює *super-ego* людини, її моральні установки і ціннісні орієнтації, стиль та спосіб життя, прагнення відповідати узвичаєним нормам суспільства, світогляд та ідеологічні переконання. Так, у кількох епізодах Горошко зображений простоволосим і розкошланим, що символізує нівеляцію ролі *super-ego* та переважання стихії підсвідомого. В епізоді у парку

герой фігурує в народному сільському одязі та в солом'янім брилі, що втілює його усвідомлене прагнення наблизитися до селян, злитися з ними, осісти і вкорінитися у цій місцевості: «Був він у білій сорочці, у білім крислатім солом'янім брилі, чорні ж вуси і борідка йому горіли густою скам'янілою смолою. Втім, його повільні рухи нагадували швидше пасічника з-під Полтави – цей тип з особливо гостро виявленими тюркськими рисами» [Івченко, 1990, с. 703–704]. Водночас виразно окреслюється протиставлення білого одягу героя (як чогось привнесеного і не властивого йому) “пекельним” атрибутивним рисам його зовнішності, що виявляє семантика смоли у кольорі вусів і борідки. Це увиразнюється й порівнянням Горошка з пасічником з-під Полтави, що підкреслює прагнення героя відповідати узвичаєному канону без відчуття його нюансів, кітчевість. У той час як акцент на тюркських рисах зовнішності наглядача вкотре оприявнює перевагу стихійного кочового начала в його особистості і свідчить про неможливість для нього осідлого способу життя. В інших епізодах фігурують інакші головні убори, але всі вони незмінно протиставляються елегантному та вишуканому капелюху Савлутинського: на нічному пікніку Горошко постає у картузі, а в ситуації переїзду з речами до Тосі – у кепі. Останній убір свідчить про свідоме прагнення героя уподібнитися і дорівнятися до директора при прихованій (а згодом і відкритій) конфронтації героїв, адже французький кашкет – незмінний убір директора – називають ще кепі. Але у директора ця деталь одягу, якщо й не органічно відповідає його натурі, оскільки є вимушеною даністю ще з часів громадянської війни, то принаймі не дисонує зі звичками і манерами, у той час як для Горошка кепі є черговою удаваністю. Отже, деталі одягу героїв, особливо – головні убори, є реалізацією їхнього «бути» чи «здаватися».

У романі чітко окреслюється взаємозв'язок одягу та хронотопу героїв. Так, Горошко часто блукає в лісі, у темряві – це органічно «його» простір, простір підсвідомого і темних сил; він сам постає некерованою стихією (поряд із ним Тося ніби зазирає «в темну безодню» [Івченко, 1990, с. 730]). Всі зустрічі героїв відбуваються або у гущавині парку, або у лісі. Власне, у її помешканні він оселяється в той момент, коли дівчина вже неспроможна опиратися стихії підсвідомого. Подібну семантику актуалізує й епізод нічного пікніка на природі: Горошко запрошує професора Савлутинського на нічний пікнік, випробовує його рацію через власну сповідь та оголення перед ним темного споду своєї душі.

Цікавим прикладом реалізації семантики одягу другорядних персонажів є змалювання деталей костюму Марусі Петренкової, колишньої подруги Тосі. У тексті виразно окреслено зв'язок одягу та життєвої стратегії героїні, причому її вбрання подається в рецепції самої Тосі – як побачене її очима або через спогади. Саме через сприйняття головної героїні у творі постає контраст між іміджем та способом життя колишньої активної есерки Марусі, що «ходила в синій з сірим смушком бекеші, з сірою ж шапкою, по-військовому заломленою назад, курила цигарки, носила завжди силу всякої літератури, була неодмінною учасницею всяких мітингів і зборів» [Івченко, 1990, с. 724], та зовнішнім виглядом нинішньої міщанки-домогосподарки у неоковирному капоті, що, вийшовши заміж і народивши дитину, опустилася й огрубіла: «Тося поглянула услід їй і тільки тепер помітила, що ноги Марусі якось плутались і бовтались у довгім капоті, сама вона була худа й виснажена і в цім убранні ще вища ніж звичайно, а жовте обличчя витяглось гостро підборіддям уперед, як у коняки. Тося неприємно скривилась, проте відмахнулася від цієї думки, як від обридливої мухи»

[Івченко, 1990, с. 726]. Вагома суто імпресіоністична деталь: обридження Тосі від ніг колишньої подруги репрезентує ставлення до неї в цілому і є майже дзеркальним відображенням подібного ставлення Савлутинського до самої Тосі (згадаймо його обридження від широкої Тосиної ноги у розірваному черевіку).

Навіть типізація у зображенні третьорядних безіменних героїв виявляє специфіку імпресіонізму і реалізується через кольорові плями одягу: «Тут цілий ряд дівчат і жінок у яскравих плямах одяжі – синіх, білих, червоно-крапчастих, – понахилявшись, неквапно копались у рядках» [Івченко, 1990, с. 637]; «Хтось з-під білої хустки посміхнувся до нього...» [Івченко, 1990, с. 637]; «...власниця крапчато-червоної спідниці, уся зашарівшись, взялась проривати рядок...» [Івченко, 1990, с. 638]. Дівчата-поліельниці виконують у творі функції давньогрецького хору, але зі знаком «мінус» – у знижено-осмішеному варіанті: вони постійно жартують з почуттів головної героїні та співають жартівливі пісні, котрі відображають події, що відбуваються з Тосею. Семантику перелицювання античного хору актуалізує мотив вивернутого одягу та переодягання у епізоді дощу у полі і подальшого співу дівчат: «Дівчата мерщій пішли додому, понапинавшись вивернутою одяжею» [Івченко, 1990, с. 693]. Причому в тексті є цікава алюзія – натяк на героїку античної драми: дівчата «у цій тканні, сковані ритмом пісні, видавались прекрасними тінями з *далекої героїчної оповіді* [виділення моє – Н.Г.]» [Івченко, 1990, с. 693].

Проведений аналіз семантики та особливостей художнього втілення концепту одягу у романі М. Івченка «Робітні сили» дозволив з'ясувати специфіку речовизму в імпресіоністичній прозі, окреслити зв'язок одягу та часопростору героя, репрезентацію через одяг соціокультурних

установок персонажів, функції деталей кольору, фактури, фасону, а також аксесуарів та звичок, з ними пов'язаних.

#### **4.2.3. Кітч і дендизм:**

##### **костюм в імажиністському проекті А. Марієнгофа**

Категорія речі постає визначальною при окресленні поетикальних домінант прози російського імажиніста Анатолія Марієнгофа, разом з тим художні особливості маніфестації речі та принципи речовизму його прозової творчості практично не досліджені на сьогоднішній день, оскільки розглядалися здебільшого опосередковано і лише в аспекті деконструкції імажиністської образності [Хуттунен, 2007]. Отже, маємо на меті проаналізувати специфіку речових образів митця у романі «Циніки» (1928).

Річ (зокрема, одяг та аксесуари) постає засобом вираження театралізованого побуту імажиністів, знаком розрізнення у тогочасній соціокультурній ситуації та способом виявлення дендизму, підкресленого естетства, індивідуалізму та удаваного аристократизму митців. Згадаймо славнозвісні циліндри С. Єсеніна та А. Марієнгофа у контексті життєтворчості імажинізму [про це детальніше див: Хуттунен, 2007, с. 21–29].

Серед тематичних груп речових образів роману «Циніки» виразно домінують дві: одяг і аксесуари та їжа і солодощі. Обидві постають концептуальними у розкритті тематики і проблематики, стильових особливостей твору, моделі людини та світу.

Речовий ряд твору та особливості його репрезентації дозволяють говорити не лише про відтворення сутності декадансового дендизму, але і про іронізування над ним: одяг героя-оповідача окреслює перед читачем образ витонченого естета, інтелігента-гуманітарія і водночас – «денді доби

воєнного комунізму» (так називає самого А. Марієнгофа Т. Хуттунен). Жіночим виявом дендизму у творі постає головна героїня Ольга. У цілому її одяг майже не згадується, натомість аксесуари, які й виявляють сутність дендизму, та невимушена елегантність героїні у користуванні ними вимальовуються з мікроскопічними подробицями: тендітні рукавички «кольору щурячих лапок», вишуканий капелюшок «із перлових пір'інок чайки», рубінова застібка замшевої сумочки, французьке мереживо хусточки, незмінний олівець для губ та витончені парфуми французької фірми «Убіган» – ці та інші деталі, з методичною послідовністю розкидані автором у тексті, репрезентують холодну елегантність та аристократизм.

Уже речовий ряд першого епізоду роману засвідчує «театральність» побуту героїні, а своєрідною рампою постає старовинне, витончене і дороге дзеркало. Ольга неодноразово позирає у нього під час розмови: «Ольга підійшла до округлого дзеркала в мереживах позолоченої рами.

– А як ви думаєте, Володимире...

Вона поглянула в дзеркало.

– ...може трапитися, що в Москві не можна буде дістати французької фарби для губ?

Вона взяла зі столика золотий герленівський олівчик:

– Як же тоді жити?» [Мариєнгоф, 1988, с. 125].

Доля «золотого герленівського олівчика» не дарма викликає у героїні екзистенціальне питання. Герої Марієнгофа своїм життям (і смертю) послідовно реалізують уайльдівські принципи «невимушеності» дендизму, вищості краси, естетства й артистизму у побуті та наслідування мистецтва життям. Згадаймо останній епізод твору, що асоціативно – через речову деталь (губний олівець) – перегукується з першим: остання фраза помираючої після не зовсім вдалого самогубства героїні про те, що їй «огидно лежати з ненафарбованими вустами».

Принципи конструювання імажиністського образу, задекларовані у гаслах та маніфестах групи і практично втілені у поезії, митець переносить і у свої романи. Серед ознак імажиністської поетики роману Т. Хуттунен називає такі: несподівана, епатажна образність, шокуючі метафори, що мають викликати ефект нового сприйняття відомих речей і спонукати виникнення свіжих вражень у свідомості читача; гіперболізм, «самоцільність» образів («образ як самоціль»); «гранична візуальність тексту»; опис через зіставлення [Хуттунен, 2007, с. 92–127]. Причому дослідник цілком справедливо зауважує якісну віддаленість одне від одного зіставляваних елементів, їх контрастність і навіть конфліктність, вбачаючи у цьому теоретично маніфестовану самим Марієнгофом вимогу свіжих, несподіваних і шокуючих зіставлень [Хуттунен, 2007, 133]. Наприклад, в епізоді нездійснених суїцидальних намірів героя перетинаються два концептні поля – дорогого і вишуканого одягу та смердючих харчових відходів. Тож перед реципієнтом вимальовується «конфліктна» речова ситуація, де кожен наступний образ контрастує з попереднім: 1) детально та натуралістично репрезентований у тексті ящик для сміття, переповнений оселедцевими хвостами, картопляним лушпинням та вивареними кінськими ребрами, – візуалізована картина антиестетизму навколишньої дійсності; 2) аристократично-панська довжелезна шуба та «висока, із сивого камчатського звіра, шапка» героя, складені на ящик із «паскудством»; 3) смердючі загіджені сходи та «запаскуджене скло» вікна; 4) «франтуватий» птах за вікном і згадка про паризькі фраки – як втілення туги Володимира за естетством; 5) огидні смердючі купи харчових відходів під вікнами, що, ображаючи естетичні почуття героя, його прагнення до краси та елегантності у житті, а отже, й у смерті, змушують відмовитися від первинного

задуму суїциду, аби не зраджувати принципи дендизму та не прирівнювати свої останки до викинутого з вікон непотребу: «Але померти в купі гною! Ні, це вже занадто. Довелося знову надіти калошу. // У мене темне минуле. У п'ятому класі гімназії я мав трійку за поведінку через те, що з'явився на бал в жіночу гімназію з блакитною хризантемою в петельці батьківського смокінга. Це було в Пензі» [Мариенгоф 1988, с. 156]. З одного боку, блакитна хризантема – це знак непростимої вивищеності над провінційністю Пензи, з іншого – самоіронія з приводу витоків власного дендизму: іронічний образ пензенського денді, як, власне, і кітчевість самого дендизму доби воєнного комунізму.

Згадаймо: «імажиністи неодноразово підкреслювали необхідність шокувати читача несподіваними метафорами й образами, у яких поєднання «чистого» з «нечистим» постає основою конфлікту» [Хуттунен, 2007, с. 92]. Речовий код вишуканого одягу вагомий у сцені знищення вошей, які за логікою гасел того часу іменуються «ворогами революції»: шляхетне тендітне вбрання Ольги підкреслено контрастує із знижено-вulьгарним процесом, яким займається героїня: «Ольга сидить в самих нічних сап'янових черевичках, опушених білим хутром. Її рожева ступня немов у піні морської хвилі. На голих гострих колінах лежить шовкова нічна сорочка, залита пряженим молоком мережив» [Мариенгоф, 1988, с. 173]. Ольга виразно асоціюється з новонародженою Венерою, що постає оголеною з морської піни, але при цьому читач чітко тримає у пам'яті, за якою саме справою зображено її. Більше того, у тексті відсутні безпосередні вказівки на дії героїні та опис самого процесу, озвучено лише її намір ловити вошей та «високий» діалог героїв про поетичний вигляд воші і висловлювання про неї відомих історичних осіб. Репліки героїв перемежуються речовими вказівками на дії героїні, що



підкреслено опосередковано дотичні до «низького» заняття, ніби відокремлюючись шляхетністю шовку та витонченістю мережива: «Ольга ристься в шовкових складках»; «Мереживо стікає з її пальців і переливається через долоні» [Мариенгоф, 1988, с. 174]. Маємо, таким чином, яскравий приклад імажиністської образності з неодмінною для неї контрастністю та конфліктністю. Ця ж сцена вказує на повний гардероб героя, оскільки містить перелік речей, які Володимир знімає з себе: «Я підхоплююсь і з незрозумілою спритністю циркового блазня за одну мить скидаю із себе піджак, жилетку, комірць, краватку і сорочку» [Мариенгоф, 1988, с. 174]. З одного боку, реалізовано сутність дендизму: наявні всі необхідні складові костюму, навіть жилетка та галстук, і це притому, що йдеться про добу воєнного комунізму і героя представлено у домашній обстановці. З іншого боку, «знижений» підтекст ситуації – естет і чепурун за ловлею вошей – та зіставлення з цирковим блазнем є не що інше, як постсимволістська іронія щодо культурних кліше символізму і декадансу, а серед них – і дендизму.

В аспекті епатуючої імажиністської образотворчості дослідниками детально розглядалися окремі образи роману. Так, Т. Хуттунен найяскравішим прикладом «поетики занози» – несподіваних і «шокуючих» зіставлень, які найяскравіше вриваються у свідомість читача, – вважає опис любові головних героїв через зіставлення її з клізмою [Хуттунен, 2007, с. 133]. І далі: «У “Циніках” постійне зіставлення чистого з нечистим є однією з головних і найяскравіших особливостей мовних образів. Квіти порівнюються з відірваними головами, а кохання зіставляється із закрепом та клізмою» [Хуттунен, 2007, с. 133]. Науковець ретельно зчитує підтексти цих образів та деконструює імажиністський «метафоричний ланцюг», відштовхуючись від

цього ми можемо зробити висновок: клізма «з жовтою кишкою і чорним наконечником» та пишний букет троянд – це два речові образи, що постають у тексті граничними виявами семантики любові, реалізованої за ключовими принципами імажиністської образності: зіткнення високого і низького, чистого і брудного, витончено-піднесеного і брутално-вульгарного. Недарма ці два епізоди, йдучи у тексті один за одним, спершу семантично протиставляються, а потім зіставляються у внутрішньому мовленні героя-оповідача: «Мені більше не потрібно запитувати себе: “Чи кохаю я Ольгу?” Якщо чоловік сьогодні для своєї коханої маже вазеліном чорним клістирний наконечник, а назавтра завмирає з оберемком троянд біля електричного дзвінка її дверей – йому нема чого ставити собі дурнуватих питань. Кохання, яке не задушила гумова кишка від клізми, – безсмертне» [Мариенгоф, 1988, с. 136].

До несподіваних і провокативних речових образів із семантикою любові та ревнощів належить і образ рейтуз в епізоді пошуку теплих вовняних шкарпеток для коханця Ольги Сергія, що взимку поїхав на фронт. Ольга змушує свого чоловіка одягти власні вовняні рейтузи, детальний опис яких постає у словесному протистоянні героїв: «Вона йде до шафи і дістає блідо-бузкові рейтузи з ангорської вовни.

Я нерішуче мну їх у руках:

– Але ж ці “бриджі” носять під спідницею!

– А ви їх надягнете під штани.

З придушеною хрипкістю читаю марку:

– “Loow Wear”...

– Так, “Loow Wear”.

– Лондонські, значить...

Ольга не відповідає. Я помертвілими пальцями розгладжую фіолетові бантики.

– Зі стрічечками...

Вона повертає обличчя:

– Зі стрічечками.

Брови владно зростаються:

– Ну?

Я ще намагаюся віддалити свою ганьбу. Висловлюю побоювання:

– Малуваті...

У горлі дере:

– Та й крій не надто відповідний...»

[Мариенгоф, 1988, с. 169–170].

У тексті виразно окреслюється речова опозиція: теплі вовняні шкарпетки, призначені для коханця, фронтового героя, і теплі вовняні, але підкреслено жіночі рейтузи, призначені для зраженого чоловіка. Цим ганебним актом переодягання, та ще й під виглядом турботи про чоловіче здоров'я, героїня принижує Володимира, завдаючи нищівного удару по його чоловічій гідності та самолюбству. Протистояти цій ситуації герой-оповідач може лише за допомогою втечі у площину гри культурними смислами, тим-то у наратив заключної частини сцени переодягання вплітаються нотки блазнювання та удаваних веселощів, а найменування «рейтузи» змінюється на синонімічне, але багатше в аспекті культурних значень, – «панталони». Порівняймо: панталони – фр. *pantalons* від іт. *pantalon* блазень – від імені традиційного персонажа італійського фарсового театру *Pantaleone*, що носив широкі штани [Крысин, 1998, с. 505]. З іншого боку, лексема «панталони» у романських мовах позначає саме чоловічі штани, тож не виключено, що таке перейменування може означати і прагнення героя-оповідача до відновлення своєї поганьбленої чоловічої ідентичності, хай навіть і з елементом блазнювання. Таким чином, рейтузи та шкарпетки доповнюють

ряд речових образів роману із семантикою «любов-ревності», у тексті навіть наявна безпосередня вказівка на це, що містить пряме, а отже, ще більш парадоксальне зіставлення: «Що таке, по суті, блідо-бузкові рейтузи з фіолетовими бантиками перед коханням, що “рухає світами”? Жалюгідне випробування» [Мариенгоф, 1988, с. 170].

Отже, дослідивши семантику речових образів, зокрема одягу та аксесуарів, у романі Анатолія Марієнгофа «Циніки», ми з'ясували, що художні особливості маніфестації речі в імажиністському романі повністю підтверджують атрибутивні риси цього стильового різновиду прози, його основні принципи конструювання образу, а також служать вираженню сутності декадансового дендизму і водночас іронії щодо нього, його відчутної кітчевості в імажинізмі.

#### **4.2.4. Семантика одягу та мотив переодягання у діалогіях З. Бядулі «Язеп Крушинський» та І. Ільфа і Є. Петрова «Дванадцять стільців» і «Золоте теля»**

Ви голодранець. Гляньте, на кого ви схожі? Людина у вашому костюмі ніколи не досягне щастя.

Ілля Ільф, Євген Петров.  
*Золоте теля*

Концепт одягу завжди має високий семіотичний статус у культурі, тож переодягання незмінно постає вагомим семіотичним актом, у якому задіяно значущі механізми культури. За М. Бахтіним, «одним з обов'язкових моментів народно-святкових веселощів було переодягання», суть якого полягала в «оновленні одягу та соціального образу» і водночас у «переміщенні ієрархічного верху вниз» [Бахтин, 1990, с. 94]. У низці творів (таких, як крутійський роман, «роман масок» чи

«комедія переодягання») переодягання постає головним чинником сюжету, умовою загострення та розв'язання конфлікту.

Концепт одягу та пов'язаний із ним мотив переодягання розглядається нами в аспекті репрезентації феномена трикстерства в діалогії білоруського письменника Змітрока Бядулі (справжнє ім'я – білорус. Самуїл Плаўнік) «Язеп Крушинський» («Язэп Крушынскі», I частина 1928–1929 рр., II частина 1930–1931 рр.) та діалогії представників «одеської школи» російської літератури Іллі Ільфа (справжнє ім'я – Ієхієл-Лейб Файнзільберг) і Євгена Петрова (справжнє ім'я – Євген Катаєв) «Дванадцять стільців» («Двенадцать стульев», 1928 р.), «Золоте теля» («Золотой теленок», 1931 р.).

Перші критики романної діалогії білоруського митця одразу вказали на авантюризм як домінуючу рису поетики роману (Б. Микулич, С. Лендав), а за півстоліття М. Мушинський зауважив, що «у “Язепі Крушинським” Зм. Бядулі багато від роману-гротеску, роману-масок» [Мушинскі, 1975, с. 219]. Зіставлення двох творів давно артикулюється у літературознавстві, щоправда, на рівні загальних зауважень, головним чином, через яскраво виражену авантюризм поетику, жанрові домінуючі крутійського роману та спільний тип головного героя – шахрая. Обидва твори написані в одні й ті самі роки і є вершиною творчості для їхніх авторів. Менш очевидним фактом (особливо, у випадку Ільфа і Петрова) є те, що обидві діалогії постають певним «соцзамовленням». Так, М. Одеський і Д. Фельдман переконливо доводять цілком зрозумілий для читача того часу антитроцькістський пафос романів Ільфа і Петрова [Одесский, Фельдман, 2000], що однак не позначилося на художній якості творів: завдяки багатющій інтертекстуальності, іскристому гумору та невимушеній грі знаками і кодами культури вони

досі прочитуються як текст із подвійним дном, метатекст кінця 1920-х – початку 1930-х років. Дещо складніша і сумніша літературна доля художнього дітища Бядулі: якщо два романи про Великого комбінатора не значно різняться між собою за естетикою, стилістикою та ідейним спрямуванням, то перша і друга частини діалогії «Язеп Крушинський» різуче відрізняються – і стилістично, і насамперед ідеологічно, і за манерою добору та подачі матеріалу, і способом розкриття сюжетних ліній: магістральна лінія головного героя-авантюриста, ім'ям якого і названо твір, у другій частині змінюється схематичним окресленням доль численних другорядних персонажів, що цілком підпорядковано ідеологічному надзавданню – зображенню встановлення радянської влади на селі, колективізації та розкуркулення, що, у свою чергу, перетворює непоганий за первинним задумом крутійський роман на банальний «колгоспний». Отже, дві частини діалогії Бядулі різняться художньою вартістю, тож при порівняльному аналізі ми переважно апелюватимемо до першої частини діалогії.

Звичайно, попри збереження домінант крутійського роману, спільний тип авантюрного героя-трикстера, сатиричне спрямування обох творів, увагу до проблем письма і відчутну метатекстуальність, не можемо не зауважити відмінність тематики та проблематики обох діалогій: якщо романи Ільфа і Петрова – це виразно «міський» текст, то діалогія Бядулі – це мозаїчне відображення різних типів тексту: тут і оповідь про літературний «салон» та пристосування митця і критика до нового буремного часу, й «епос» про боротьбу з куркулями та колективізацію, і репортаж про життя інституту напередодні масових чисток серед науковців. Власне, спільним ідейно-тематичним центром обох творів є соціальне й ідеологічне перевтілення та пристосування, існування на

помежів'ї радянського й антирадянського дискурсів, і ширше – проблема творчості та митця в умовах загального пристосування. І реалізовано цю проблематику цілком у річищі модерністської поетики – засобами інтертексту, обігрування культурних кліше, пародіювання офіційного ідеологічного та художнього дискурсів тощо. Але якщо творча манера Ільфа і Петрова виразно виламувалася за рамки соцреалістичної естетики, то дискусії про співвідношення модернізму, реалізму та соцреалізму у романі Бядулі все ще попереду.

Насамперед відзначимо модерністський підхід Бядулі до зображення людини: портрети селян подані через подвійне кодування, із авторським застереженням – як «на малюнках», тобто як традиційні образи народництва. Таким чином, актуалізовано вказівку на мову мистецтва через звернення до традиційного мистецтва: «На дорозі стоїть селянин. // Такого часом можна бачити на малюнках. Очі – вузькі, загострені, блискучі крижинки. Борода – приклеєний клаптик клоччя. Чуприна – насунутий шматок овчини. Вона жмутками висить з-під старої смушевої шапки. Кожушок – замицганий, у дірках різного вигляду і розміру. З цих дірок вилазять, як миші, ковтуни сивуватої вовни» [Бядуля, 1987, с. 5]. Водночас така «рамка», тобто вказівка на включення у текст «повідомлення», закодованого іншою мовою, знімає питання про приналежність діалогії Бядулі до реалізму, адже реалізм, за переконливим доведенням польського дослідника Єжи Фаріно, не усвідомлює себе як моделюючу систему, мову мистецтва [Фаріно, 2004, с. 84].

Концепт одягу є визначальним у реалізації мотиву переодягання, що у свою чергу постає як акторство, зміна масок, театралізована вистава з перевтіленням в іншого, тимчасове привласнення чужої ідентичності.

У романі «Язеп Крушинський» окреслюється кілька варіантів переодягання-перелицювання: по-перше, це перетворення Мятлова спершу на Шаповалова, а потім і на Миколаєва, пов'язане з кардинальною зміною іміджу та удаванням із себе іншого; по-друге, перелицювання головного героя твору Язєпа Крушинського, що базується не стільки на перевдяганні, як на зміні масок та ідеологічних акцентів в іміджі героя; по-третє, численні «перевдягання-перелицювання» другорядних героїв (офіцера-білогвардійця на священика, лікаря на «пролетарського поета», адвоката на викладача, директора гімназії на «пролетарського критика»); насамкінець, «перевдягання-перелицювання» єврейки Мери, двійництво якої зумовлено прагненням позбутися національної сутності й асимілюватися в середовищі білоруських селянок.

Концепт одягу та мотив переодягання у романі Бядулі має сюжетогенерувальний характер, зокрема в реалізації сюжетної лінії Мятлова-Шаповалова. Перетворення Антона Сергійовича Мятлова на Івана Матвійовича Шаповалова найяскравіше представлено у першій частині діалогії. На відміну від артистизму та схильності до гри Бендера, витoki вчинків героя Бядулі більш прагматичні: за сюжетом, Мятлов-Шаповалов змушений переховуватися, оскільки ще у 1905 р. зрадив колишніх друзів-соціалістів, яких через нього було заслано до Сибіру. Прагнучи бути невпізнаним, герой кардинально змінив зовнішній вигляд: перебрався в інший одяг, поголив бороду, зробив фальшивий паспорт на інше ім'я і переїхав, знявши з себе попереднє життя, як непотрібне вбрання: «Виходячи з хати, він покидав “Антика” у стінах квартири, ніби хатню свитку. На вулиці був Іваном» [Бядуля, 1987, с. 18]. Та водночас герой Бядулі не позбавлений артистизму і творчого підходу до перевтілення. Його акторство повсякчас підкреслюється у тексті: «Поза стінами своєї квартири він



старався міняти ходу, манери, жести» [Бядуля, 1987, с. 18]. Врешті Мятлов позбувається сім'ї, інсценізуючи власну смерть.

Герой розробляє і втілює власну теорію життєтворчості – створення життя за законами художньої творчості, маючи на меті перетворитися на «нову людину», а отже, послідовно вибудовуючи своє нове «Я». Він до дрібниць продумує свій новий імідж на новому місці, обираючи «іншого крою одяг, інший фасон шапки і взуття» [Бядуля, 1987, с. 24]. Тож згодом суто практичний бік справи змінюється захоплюючим «психологічно-мистецьким експериментом» – своє перевтілення герой потрактовує як «нову форму мистецтва»: «Письменники пишуть романи, повісті. Маляри та скульптори подають навколишнє, пропущене через призму своєї думки й емоції. Те ж саме роблять актори на сцені. А я ось спробую нову форму мистецтва: творити нову людину з самого себе, з тієї самої живої глини ліпити нову фігуру...» [Бядуля, 1987, с. 24]. Отже, виразно накреслюється смислова двозначність: з одного боку, герой прагне творити нову людину «з самого себе», з іншого – уподібнює себе до Бога, який створює людину з самого себе, тобто за своєю подобою, з «живої глини». У цьому двоїстому прагненні героя вбачаємо синтез двох культурних тенденцій: надзвичайно популярних для того часу теоретизувань про «нову людину», «новий побут» та «нові форми мистецтва», проголошуваних представниками пролеткульту, ЛЕФу й інших мистецьких угруповань лівого спрямування, з одного боку, та традиційної біблійної версії створення Адама, з іншого. А також тут спародійовано необґрунтованість претензій перших на друге.

Категорія одягу постає визначальною у психологічно-мистецькому проекті перевтілення героя. У тексті повсякчас підкреслюється концептуальність ретельного вибору одягу персонажем. Причому автором майстерно обігруються

двозначності слововживання «виходити в люди» – з’являтися на людях у певному вбранні і соціально зростати: «Спочатку він думав виходити у люди по “пролетарській” лінії – думав придбати пролетарський одяг, потертий, драний (по одязі зустрічають) і, таким чином, почати вислужування перед начальством. Однак швидко роздумав. // “Це виглядало б, що я маскуюся, що я фальшива людина. Я можу таким способом викликати до себе недовіру. Це не годиться. Так багато хто робить. Краще, якщо я буду одягнутий по-європейськи. Подумають, що я з-за кордону приїхав...”» [Бядуля, 1987, с. 26]. Отже, герой підкреслено позиціонує свій одяг як певне культурне повідомлення, «текст», передбачаючи наперед і способи його сприйняття, тож добирає вбрання таким чином, щоб «прочитання» було максимально вигідним для нього. Автором не дарма зацентовано: «І ось таким чином оформлялася потроху нова людина Іван Матвійович – художній твір Антона Сергійовича» [Бядуля, 1987, с. 26].

Чергове переодягання Мятлова-Шаповалова відбувається після випадкового упізнання його племінницею. Герой кардинально змінює стиль одягу та аксесуарів, що яскраво засвідчує деталізований речовизм сцени перед дзеркалом в епізоді від’їзду. Так, у новій стилізації своєї особи героєм майстерно поєднано не поєднуване: вбрання «радянського франта доби воєнного комунізму» (френч, галіфе і жовті чоботи) та аксесуари (круглі черепахові окуляри) й «обличчя» (тонкі бакенбарди і маленькі вуса) дореволюційного чиновника. Таким чином, вкотре стаючи «новою людиною» – цього разу Семеном Прокоповичем Миколаєвим, герой знову застосовує необмежені можливості семантики одягу і манери одягання, запозичуючи для свого «витвору» нові й нові елементи та риси репрезентації: «Семен Прокопович згадував героїв із літератури, з кіно, уявляв собі побачені по різних

музеях портрети людей, придивлявся до людського шуму на вулицях і брав для свого нового твору по одній рисці, по шматочку з кожного гідного уваги типу героя. Спочатку його твір – нова, жива людина – вийде трохи в стилі мозаїки, але з плином часу це стане непомітно і його нова людина завоює повне право не тільки на існування, але навіть на успіхи в житті» [Бядуля, 1987, с. 345]. Життєве фіаско цього героя-авантюриста залишається у романі ніби «поза кадром»: він виїжджає на Кавказ, де згодом і був схоплений та засуджений до ув'язнення, про що читач дізнається з листа дружини героя до племінниці наприкінці II частини.

Стратегія перелицювання головного героя діалогії – власника хутора Курганища Язепа Крушинського, чийм іменем і названо твір, має складніший характер, оскільки не зводиться до зміни одягу, так би мовити, у власне речовому аспекті, а в ідеологічному переосмисленні. Згадаймо визначення «червона шапочка», вжите Мятловим-Шаповаловим на позначення «пролетарського походження» Крушинського, який починав свою кар'єру лакеєм у дядьковому ресторані: «ще яскравіше блищала на його голові, за висловом Івана Матвійовича, “червона пролетарська шапочка”» [Бядуля, 1987, с. 55]. Таким чином, відомий казковий аксесуар постає у романі ідеологічною алегорією, метафоричним утіленням чергового акту демонстрації лояльності до радянської влади. Згадка про червону шапочку як своєрідний пролетарський німб щоразу фігурує в тексті на доказ ідеологічної «правовірності» героя, зокрема в оцінці його авантюри, що у семіосфері тогочасної дійсності постають вельми ефектними й оригінальними вчинками: роздавання частини своєї землі безземельним селянам для здобуття їхньої прихильності й обрання секретарем сільради, намовляння братів передати дядьків дім у державну власність, залишивши собі по одному помешканню,

інакше дім все одно експропріюють, позиціонування покійного дядька, власника ресторану як «чистокровного пролетарія», мало не соціаліста. До яскравих вигадок про самого себе слід також віднести міф про «партизанську діяльність» під час польської окупації та облудне «поранення» 1905 року. Така удавана демонстративність вчинків героя-спритника у поєднанні з не менш яскравою «міфотворчістю» незмінно постає під знаком «червоної шапочки». Зокрема, інший шахрай Мятлов-Шаповалов, якому в романі приписано авторство цього виразу, у міркуваннях про спритність ідеологічних вивертів біографії Крушинського, подумки зауважує: «Прийде вовк і з'їсть червону шапочку» [Бядуля, 1987, с. 57].

Згадаймо ще один показовий момент у творі, пов'язаний із семантикою головних уборів: ідеологічного забарвлення ця складова одягу набуває у переддень масових чисток серед науковців. Так, в епізоді на вечорі критики наукових праць інституту Цярешка «зауважує, що робітники чисто і добре одягнені. Не гірше за вчених інститутчиків. А деякі вчені спеціально для цих вечорів в робітничому клубі замість капелюхів чи каракулевих шапок насунули на голови старі кепки» [Бядуля, 1989, с. 234]. Як бачимо, пролетарські кепки у семіосфері радянських цінностей покликані захищати своїх власників від ідеологічних неприємностей, на відміну від типово інтелігентських капелюхів та каракулевих шапок, що постають виразно zagrożеними у цій ситуації.

У романі Бядулі представлено численні «маски» й «амплуа» Крушинського. Так, він – запеклий борець із контрабандою і водночас її головний організатор. До речі, показовий той факт, що товар, яким гендлює герой, це гудзики, панчохи, гребінці, тканина, тобто аксесуари та елементи одягу, – все те, що, «неестетна і утилітаристична радянська влада» (за влучним висловом М. Йогансена) вперто ігнорувала,

вважаючи неістотним та меншовартісним. А ще раніше, за сюжетом, Крушинський був організатором і керівником банди конокрадів, про що йдеться у вставному тексті роману – рукописі місцевого «Льва Толстого». Двоїстість натури Крушинського яскраво репрезентована у художньо незграбному рукописі сільського «письменника», де у стилістиці невибагливого народного письма подано епізод із переодягнутим у попа контрабандистом: «Перука і віз із контрабандою залишилися у прикордонників, а переодягнутий на попа контрабандист втік, відстрілюючись із браунінга. <...> Деякі кажуть, що господар хутора Курганища допомагав ловити цього попа, а інші кажуть, що він сам був цим попом. Може бути й те, й інше» [Бядуля, 1987, с.167].

Як і Остап Бендер, герой Бядулі – як риба у воді в семіосфері радянських гасел та прокламацій. Зокрема, в сільраді він провадив «політику безкласовості», доводячи, що у них нема ні багатих, ні бідних, а є один трудящий люд. Інше гасло Крушинського, під яким він навчав своїх ставлеників у сільській адміністрації, майстерно синтезує опозиції радянського й антирадянського дискурсів: «Кожен із нас повинен багатіти, тоді й держава буде багатою» [Бядуля, 1987, с. 215].

Авантюрність як сутнісна риса героя має також подвійне кодування, увиразнюючись уведенням «знаків» авантюрного письма – через захоплення героя пригодницькою літературою та наслідування ним персонажів такого типу творів: «Мені подобалися всілякі пригоди. Головним героєм у кожному романі я завжди вважав самого себе. <...> Мені завжди здавалося, що беру найактивнішу участь у всіх цих цікавих пригодах, і сумував, коли пригоди героя кінчалися невдало, радів, коли герой брав гору» [Бядуля, 1987, с. 58]. І далі: «Під враженням цікавого роману я перебував, бувало, кілька днів.

Наслідував манери головного героя. Одного разу купив капелюха з широкими крисами тільки для того, що такий капелюх носив один герой, який бився з індіанцями в американських преріях» [Бядуля, 1987, с. 58]. Таким чином, герой Бядулі, як і Великий комбінатор Ільфа та Петрова, не позбавлений естетично-ігрового підґрунтя у своїх махінаціях та вивертах, яким незмінно надається відтінок театральності. Тож до образу Язепа Крушинського значною мірою прикладаються висновки Марка Липовецького про специфіку радянського трикстера: «Радянський трикстер, незважаючи на близькість до шахрая, все-таки не шахрай: від шахрая він (вона) відрізняється, по-перше, тим, що якщо навіть у нього (або у неї) і є меркантильний інтерес, то він явно блякне перед артистизмом і театральністю витівок героя» [Липовецький, 2009]. На думку дослідника, ця риса цілком пояснює той факт, що у багатьох текстах про радянських трикстерів значної ролі набуває мотив театру. Згадаймо, Крушинський організовує театр для селян і бере активну участь у постановці спектаклю. Тож театральність твору Бядулі увиразнюється не лише переодяганням та перелицюванням героїв, але й численними карнавально-театральними діями, серед яких, наприклад, заохочувана головним героєм ритуальна бійка Дроздів і Дятлів, представлена як правічна битва у карнавально-раблезіанському стилі, «червоне весілля» та вистава для селян, організовані Крушинським.

Із загальною театральністю хронотопу білоруського митця, з одного боку, та його (митця) посиленою увагою до проблем письма, з іншого, пов'язується велика кількість письменницьких «масок» та «амплуа». Так, у романній діалогії Бядулі іронічно, а подекуди і гротескно, представлено різні типажі численних «писак», з-поміж них і колишній сільський писар на промовисте прізвисько «Лев Толстой», уривки з

рукопису якого включені у текст; і «пролетарський поет» Антон Цярешка; і наївний сільський підліток Савка, який, шукаючи себе, пише і вірші, й оповідання, і статті, котрі ніхто не друкує, і якого весь час мучать два питання: «про що і як писати?» (головні питання того часу для модерних національних літератур!); численні збирачі фольклору та автори етнографічних нарисів про село Гайдачани; багатоликий критик, здатний з однаковою переконливістю виступати від імені різних ідейно-естетичних напрямів та угруповань; сам Мятлов-Шаповалов, який пописує хвалебні статті про «культурне господарство» Крушинського; робфаківець Микола, якому «не вперше було співпрацювати в газетах. Першу школу літератури проходив у настінній газеті» [Бядуля, 1987, с. 263] і якому «доводилося писати для газети про недоліки в радянському будівництві» [Бядуля, 1987, с. 264]. Таким чином, Бядуля у властивій йому іронічно-ігровій манері у загальних рисах репрезентує диспозицію сил тогочасного письменства, з-поміж яких і представники старшого покоління (напівблаженний сільський писар «Лев Толстой»), і численні перелицьовані «пролетарські поети» (Цярешка), і напівграмотні селянські «письменники» (Савка), і автори фольклорно-етнографічного спрямування (збирачі народної творчості), і багатоликий Янус від критики, і публіцисти «одописці» та «викривальники».

Згадаймо також перевтілення та двоїстість існування братів Крушинських, не пов'язані безпосередньо з одягом, а швидше – зі зміною масок та амплуа: один з братів – колишній адвокат, нині – викладач, другий – колишній лікар і теперішній «пролетарський поет», що пише під псевдонімом Антон Цярешка. У другому випадку перелицьовання має ще один один відтінок: Цярешка – колишній русофіл, а нині – «щирий» білорус. Так само варіантом перевтілення героїв є їхня

реінтерпретація власного походження залежно від зміни влади: «А в перехідні часи, коли радянська влада в Мінську чергувалася то з німецькою, то з білопольською окупацією, адвокат і лікар у документах були то дітьми багатія-домовласника, то лакея-пролетаря» [Бядуля, 1987, с. 150]. Мрії про «кращі часи» Бендера суголосні мріям героїв Бядулі. Так, лейтмотивом існування братів Крушинських було: «А може... може, дочекаємося інших часів?..» [Бядуля, 1987, с. 148]. І ще: «Часто комусь із братів снилося, що прийшла нова влада, в якій власність – свята річ, релігія» [Бядуля, 1987, с. 148].

З-поміж інших «перелицьованих» героїв Бядулі привертає увагу особа критика, колишнього директора гімназії, що пише статті на замовлення, обстоюючи будь-які задані твердження: «Я, як критик, мушу зазначити, що критика теж велике мистецтво: робити з чорного біле і з білого чорне. Це, вибачайте, треба вміти!» [Бядуля, 1987, с. 156]. Найяскравіше здатність до мімікрії та схильність до зміни масок засвідчує монолог критика в особах: і від імені критика-марксиста та ідеолога пролетарського мистецтва, і від прихильника «чистого мистецтва», і від апологета народництва, і від прибічника національного відродження.

Серед інших героїв, що змушені «перевдягатися» з ідеологічних причин, згадаймо також перелицьованого священика. Так, отець Димитрій свого часу змінив мундир поручика білої гвардії, на що недвозначно вказує згадка про «мундир з хрестами» чи «білий літній мундир з блискучими золотими погонями», на рясу священика. Але, повсякчас сподіваючись на світову війну проти радянської влади, герой мріє про зворотне переодягання.

Зовсім іншого ідейно-естетичного забарвлення та авторської оцінки набуває двійництво єврейки Мери, яка, всупереч сім'ї вийшовши заміж за білоруса, прагне позбутися



своєї національної ідентичності. Із цією метою вона змінює одяг і мову, вдягаючись як сільські жінки і намагаючись говорити по-білоруськи: «Мера довго бореться сама з собою, зі своєю подвійністю: думати однією мовою, а говорити іншою. Боротьба дуже важка – потрібно виштовхувати, виривати з коренем назавжди своє заховане, затаєне “я”, яке воно змалечку носить у собі; потрібно витрусити все колишнє, випалити вогнем» [Бядуля, 1987, с. 297]. І ще: «Нові жести, селянський одяг, кольоровий в яскравих квітках, який вона носить замість колишнього чорного або білого одягу, стрижене чорне волосся надають їй багато оригінальності і своєрідної привабливості. Вона хоче цим всім стати схожою на інших тутешніх жінок, не виділятися. Виходить навпаки...» [Бядуля, 1987, с. 299]. Як бачимо, своїм перевдяганням Мера привертає ще більшу увагу до своєї особи. Таким чином, йдеться про глибоку маргінальність героїні, яка цілком усвідомлюється нею, але, прагнучи подолати внутрішній розкол і притлумити своє національне «я», вона лише поглиблює його. По суті, Мера – єдина героїня, яку оминають іронія, гротеск і сарказм автора. Її шлях до себе і до власної цілісності постає у романі найбільш болісним і драматичним.

Насамкінець зазначимо, що у романі Бядулі герої, які не перевдягаються, не перелицьовуються, а дотримуються однієї лінії поведінки, виглядають обмеженими, однобокими і недолугими. Саме таким «принциповим ідіотом» як антитезою до тристера (за М. Липовецьким) постає лідер комсомольців села Гайдачани Антось Драчик, якого постійно, ще з раннього дитинства, б'ють за любов до правди та «щирості». Образ цього «правдоруба» естетично ніби «зависає» між поетикою традиційного соцреалізму та стилістикою модернізму, оскільки його атрибутивна риса – незмінно розбита за правду пика – слабко пов'язується з героїзацією «ідеального комсомольця»

відповідного штибу літератури (хай навіть і йдеться про задеклароване встановлення радянської влади на селі та утворення колгоспів), але цілком пояснюється модерністською іронією, яка знімає остаточність будь-якого твердження.

Надзвичайно чутливою до репрезентації соціокультурних орієнтацій у сфері одягу і семіотичних аспектів нюансування костюма є диалогія І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» і «Золоте теля», яку часто називають енциклопедією побуту 20–30-х рр. ХХ ст., а головний герой-трикстер, його численні супутники та суперники представляють широке коло масок, ампула та ситуативних ролей, реалізованих насамперед за допомогою одягу та пов'язаної з ним манери поведінки, тобто засобами переодягання, театралізації і гри.

Найчастіше переодягається і змінює маски в Ільфа та Петрова, як і заведено в авантюрно-крутійському романі, герой-трикстер – артистичний шахрай Остап Бендер. Як слушно зауважує А. Старков, Бендер – «це актор-трансформатор, здатний у разі потреби миттєво змінити костюм» [Старков, 1969, с. 11], а О. Жолковський називає його «суперхамелеоном», якому властиве «мистецтво супермімікрії»\*, уточнюючи при цьому: «Остап саме пародіює навколишнє – він не обмежується тупо якимось одним способом адаптації, а з артистизмом, іронічно, вільно приміряє всі можливі маски, зіштовхує, використовує і висміює всі можливі кліше, як дореволюційні, так і радянські, об'єднуючись у цьому зі своїми авторами» [Жолковський, 1992, с. 48].

Переодягання та пов'язані з ним перевтілення і зміна масок є атрибутивною рисою трикстера, головним актом його

---

\* На думку дослідника, «оргією соціальної мімікрії і визначається світ цих двох романів» [Жолковський, 1992, с. 48].

поведінки, що, у свою чергу, зумовлює й інші дії, постаючи їхньою складовою: тотальну гру, блазнювання, введення в оману, елегантне хитрування та збагачення. Бендер з витонченою легкістю й артистизмом змінює численні соціальні маски, перманентно видаючи себе за іншого: постаючи то інспектором пожежної охорони перед завгоспом будинку Старсоцзабезу Альхеном, то помічником «особи, наближеної до імператора», перед старгородцями, то художником перед завгоспом пароплава «Скрябін», то судовим виконавцем перед Ізнурьонковим, то видатним гросмейстером перед васюківцями («Дванадцять стільців»); то сином лейтенанта Шмідта, то учасником автопробігу, то міліціонером перед Корейком, то правоохоронцем перед Скумбрієвичем та службовцями «Геркулеса», то кореспондентом, що висвітлює будівництво магістралі («Золоте теля»). Приклавши безліч зусиль у гонитві за мільйоном Корейка, герой отримує бажане, але при цьому він ніби втрачає сенс існування й інтерес до життя, оскільки в натурі трикстера артистизм виразно переважає над прагматизмом і жагою збагачення. Згадаймо: «Трикстер трансформує шахрайство і трансгресії в художній жест – своєрідний перформанс, – в якому прагматика трюку редукована, а на перший план висувається художній ефект» [Липовецкий, 2009].

Одяг героя завжди ретельно деталізується в тексті. Так, вже в епізоді першої появи детально представлено його вузький зелений костюм («зелені обладунки», за визначенням одного з героїв), сорочку «ковбой» у чорну і червону клітинку на голе тіло та помаранчеві штиблети на босу ногу: «У нього не було навіть пальта. До міста молодий чоловік увійшов у зеленому, вузькому, в талію, костюмі. Його могутня шия була кілька разів обгорнута старим вовняним шарфом, ноги були в лакових штиблетах з замшевим верхом

апельсинового кольору. Шкарпеток під штиблетами не було» [Ильф, Петров, 1997, с. 54]. Причому неодноразово підкреслювана в тексті відсутність білизни дає привід коментаторам М. Одеському та Д. Фельдману міркувати про очевидне для сучасників авторів твору кримінальне минуле і нещодавнє звільнення героя [Див.: Ильф, Петров, 1997, с. 54].

Одяг має високий семіотичний статус і в «артистичних задумах» героя. Артистизм Бендера не дозволяє героєві бути байдужим чи неуважним до вбрання. Так, запланувавши два варіанти афери, Остап насамперед обмірковує «сценічний костюм»: «Почати кар'єру багатоженця без чудового, сірого в яблуках, костюма було неможливо. <...> Можна було, звичайно, одружитися і в похідному зеленому костюмі, тому що чоловіча сила і краса Бендера були абсолютно непереборні для провінційних Маргарит на порі, але це було б, як казав Остап: “Низький сорт. Не чиста робота”» [Ильф, Петров, 1997, с. 57–58]. Особлива увага до одягу характеризує ще один «мистецький» проект героя – «поширення ще не написаної, але геніально задуманої картини “Більшовики пишуть листа Чемберлену”»: «З картиною теж не все було гладенько. Могли трапитися суто технічні труднощі. Чи зручно буде малювати т. Калініна в папасі і білій бурці, а т. Чичеріна – голим по пояс. У разі чого можна, звичайно, намалювати всіх персонажів картини в звичайних костюмах, але це вже не те» [Ильф, Петров, 1997, с. 58]. Як бачимо, найголовнішим для героя постає враження, що справляє одяг на глядача, ефект – незалежно від того, йдеться про мистецтво чи про життя, яке він вибудовує за законами мистецтва.

Перше перевдягання Великого Комбінатора (не беручи до уваги «придбання» ним яскраво-блакитного гарусного жилета Вороб'янінова, про що згадуватимемо пізніше – в контексті семантики «кришталевої мрії» Бендера про Ріо й

білі штани та загальної інтертекстуальності твору) відбувається в епізоді, що передує звабленню й одруженню з мадам Грицацуєвою: «Остап саяв. На ньому були нові малинові черевики, до каблуків яких були пригвинчені круглі, поорані, як грамофонна платівка, гумові набійки, шахові шкарпетки в зелену і чорну клітинку, кремова кепка і напівшовковий шарф румунського відтінку» [Ильф, Петров, 1997, с. 103]. Коментуючи «румунський відтінок» аксесуару героя, М. Одеський та Д. Фельдман зауважують: «Йдеться про так звану “румунську моду” в Одесі 1920-х років: тогочасні франти носили поверх сорочки або піджака довгий шарф – переважно рожевих тонів» [Ильф, Петров, 1997, с. 103].

Афера зі звабленням, за задумом героя, цілковито базується на відповідному «екіпіруванні»: «Остап з любов'ю оглянув задники нових штиблетів. // – Шик модерн, – сказав він. – <...> Перед цими черевичками жоден стілець не встоїть» [Ильф, Петров, 1997, с. 104]. Власне, фіктивний шлюб з мадам Грицацуєвою постає ніби сюжетним обрамленням для прихованого «роману», а саме: справжнього почуття захоплення, любові та «ніжної пристрасності» до нових штиблетів. Щойно придбані, вони виступають справдешнім об'єктом еротичного захвату героя. Так, опис відвідин вдови має виразні речові доміанти, що й виявляють розвиток стосунків – через пристрасне милування малинових черевиків: «Остап почистив рукавом піджака свої малинові черевички, зіграв на губах туш і вийшов. // На ранок він увалився в номер, роззувся, поставив малинове взуття на нічний столик і став погладжувати глянсувату шкіру, з ніжною пристрасстю примовляючи: // – Мої маленькі друзі» [Ильф, Петров, 1997, с. 107–108].

Супутник трикстера – Кіса Вороб'янінов – фігурує у більшості випадків як «старий у золотому пенсне» або у «пенсне з золотою дужкою». Гумористичний екскурс в історію

вибору цього аксесуару підкреслює його семіотично сильну позицію в характеристиці персонажів, а також недвозначне окреслення проблеми удаваності: Вороб'янінов намагається позбутися новопридбаних окулярів, щоб уникнути небажаної схожості з опальним міністром Тимчасового уряду Мілюковим, і віддає їх двірникові, натомість той швидко призвичаюється до позолочених окулярів та нового «іміджу».

Пенсне постає у творі атрибутом Вороб'янінова, своєрідною «незнищеною» річчю, хоча, за сюжетом, двічі розбивається (зокрема, на початку роману в діалозі з помираючою тещею при звістці про скарб у стільці, а також в епізоді п'яного залицяння до Лізи Калачової), але в незмінному вигляді «зринає» в подальших епізодах. Так, ранок на човні (під час втечі героїв від розлючених шахістів) та опис сходу сонця, витриманий цілком у дусі стилістики Ю. Олеші, подано у віддзеркаленні стекол Вороб'янінова, що відіграють роль своєрідної інтертекстуальної «рамки»: «Пенсне Іполита Матвійовича все світлішало. Овальні стекла їх заграли. У них по черзі відбилися обидва берега. Семафор з лівого берега зламався у двоввігнутому склі так, нібито в нього болів живіт. Сині куполи Чебоксар пливли в стеклах Вороб'янінова, немов кораблі. Сад на сході розростався. Пуп'янки обернулись на вулкани і почали викидати лаву найкращих кондитерських забарвлень. Пташки на лівому березі зчинили великий і гучний скандал. Золота дужка пенсне спалахнула і засліпила grosмейстера. Зійшло сонце» [Ильф, Петров, 1997, с. 284]. Пейзаж, відображений в окулярах (про окуляри культури див. 4.3.), виразно постає текстом, закодованим іншим кодом, тобто текстом в тексті, де впізнаються прийоми і принципи генерування метафор та нюанси колоруювання Ю. Олеші. Згадаймо репрезентацію навколишнього світу як блакитно-рожевої оптичної ілюзії (порівняймо: «найкращі кондитерські

забарвлення»), відблиску і відсвічування в аксесуарах та елементах одягу героя у романі «Заздрість»: (епізод виконання ранкової гімнастики Андрієм Бабичевим) «Блакитний і рожевий світ кімнати ходить колом в перламутровому об'єктиві гудзика» [Олеша]; «У металевих пластинках підтяжок сонце концентрується двома пекучими пучками» [Олеша]. А безпосередня вказівка на гру стекол, тотальність відображення, двоввігнутість скла та химерність заломлення променів у Ільфа і Петрова образно характеризують поетику і стилістику самих авторів, актуалізуючи ігрове начало, іронію, пародійність, інтертекстуальність, асоціативність, алюзивність та метатекстуальність.

Одяг Вороб'янінова ретельно і всебічно деталізовано в тексті: «довоєнні штучні брюки», «короткі м'які чоботи з вузькими квадратними носками та низькими підборами», «місячний жилет, усипаний дрібною срібною зіркою», «переливчастий люстриновий піджачок» [Ильф, Петров, 1997, с. 12]. У тексті репрезентовано не лише семантику основних складових категорії одягу (особливості фасону, види і типи тканини, фактуру, якість, специфіку виготовлення тощо), а й численні конотації. Так, визначення «довоєнні штучні брюки» вказує не тільки на час виготовлення (до Першої світової війни), фасон (вузькі, на зав'язках – за модою початку 1910-х рр.) та якість (штучні – пошиті на замовлення у кравця), а й на безнадійну застарілість цієї моделі на момент написання твору та незаперечність того факту, що у минулому їхній власник (колишній предводитель дворянства) вдягався доволі пристойно і недешево. Про це також свідчить і фасон чобіт, модний у дореволюційний час, а особливо – жилет, фактура тканини якого недвозначно окреслюється поетично-іронічним епітетом «місячний» та метафоричним визначенням «усипаний дрібною срібною зіркою». Йдеться не про сліпучий

блиск, новизну та ультрамодність виробу. Як слушно зазначають М. Одеський та Д. Фельдман, жилет Вороб'янінова «зшито з білої орнаментованої тканини “піке” – цупкої, глянцевої, з опуклими візерунками. Білий пікейний або шовковий жилет – неодмінний елемент вечірнього костюма передреволюційних років, він був обов'язковий до фрака або смокінга. Відповідно, до 1920-х років матеріал поживк від часу і набув характерного “місячного” відтінку» [Ильф, Петров, 1997, с. 12]. Таким чином, колись модний і дорогий елемент вечірнього вбрання перетворився на недоладний пережиток минулої доби. Таку семантику увиразнює і «переливчастий люстриновий піджачок», адже люстрин (сукно з полиском із грубої пряжі) на той час вже був найдешевшою тканиною.

Протягом оповіді одяг героя практично не змінюється, змінюється лише його сприйняття власником. Так, опинившись у ресторані з Лізою Калачовою і недоладно залицяючись до неї, колишній світський лев Вороб'янінов відчуває сором, гостро усвідомлюючи недоречність і застарілість свого вбрання. За сюжетом, він перевдягається лише один раз – у Тифлісі. На відміну від Бендера, Вороб'янінов не схильний до акторства, перевтілення, зміни масок та крутійства, тим-то йому завжди важко дається покладений на нього Остапом обов'язок удавання – як «особи, наближеної до імператора», так і жебрака, колишнього члена Державної думи. Герой не встигає реагувати на запити і потреби швидкоплинного часу, психологічно він «застиг» у далеких дореволюційних роках, як і його одяг. Йому відразливі всі буремні зміни, що відбулися в суспільстві, обтяжлива необхідність гри та удавання, а мрія про багатство і стабільність вичерпується думкою про закордон та «помаранчеві, п'янку дорогі кальсони». Саме спідній одяг, тобто білизна, символізує прагнення героя до домашнього



затишку і внутрішньої захищеності, якого абсолютно позбавлений Бендер, тим-то він на початку твору представлений як людина без білизни, що до того ж зовсім не журиється з цього.

Показовим у цьому аспекті постає перевдягання героїв у Тифлісі, що реалізує Остапову стратегію потрактування одягу як маски, оболонки-імітації, удаваності, сценічного вбрання задля справляння враження (згадаймо: «Остап Бендер любив ефекти» [Ильф, Петров, 1997, с. 256]): Остап «виконав давню свою мрію. Купив чудовий сірий в яблуках костюм. У цьому костюмі було спекотно, але він все-таки ходив у ньому, обливаючись потом. Вороб'янінову в магазині готового одягу Тифкооперації було куплено білий пікейний костюм і морський кашкет із золотою позначкою невідомого яхт-клубу. У цьому вбранні Іполит Матвійович скидався на торгового адмірала-любителя» [Ильф, Петров, 1997, с. 315–316]. Таке перевдягання видається цілковито карнавальним, а обране Бендером вбрання – маскарадними костюмами, що підкреслюється, по-перше, попри «високість» мрії героя, невідповідністю до погоди та фізіологічними незручностями, а у випадку Вороб'янінова – химерністю справлюваного враження, оскільки у визначенні «торговий адмірал-любитель» поєднано не поєднувані лексеми (адмірал – це військове звання, ніяк не поєднуване ні з торгівлею, ні з аматорством); по-друге, тривалою пиятикою героїв у новому вбранні, в результаті чого одяг було зіпсовано, а самі компаньйони – чи не єдиний раз у тексті – стали подібними один до одного: «Друзі без просипу пиячили цілий тиждень. Адміральський костюм Вороб'янінова покрився різнокольоровими винними яблуками, а яблука на костюмі Остапа розпливлися і злилися в одне велике райдужне яблуко» [Ильф, Петров, 1997, с. 316]. Згадаймо, головна риса

карнавалу – у зміні статичних ролей, зрівнюванні й уподібненні протилежностей.

Характерна деталь: попри переодягання, в кінці роману Вороб'янінов знову постає у своєму традиційному жилеті. Так, дослідник Ю. Подковирін, звертаючи увагу на цей факт у зовнішності Вороб'янінова, слушно зауважує: «Герой немов випадає з часу, до кінця роману він залишиться в “місячному жилеті, усипаному дрібною срібною зіркою” – це жорстка, незмінна оболонка, яка втратила живий зв'язок зі змінним світом» [Подковырин, 2007].

Перевтілення отця Федора у мисливця за скарбом пов'язується з мотивом перевдягання, що, за задумом Ільфа та Петрова, постає комічною ініціацією – з підстриганням і перебиранням у світський одяг, до того ж – із чужого плеча: «пальто зі смушевим коміром» брата-булочника, що семіотично окреслює претензію на певну респектабельність та «пристойність», та «коричневий качиний картуз», названий так через подібність до фасону каскетки, що мав би увиразнювати схожість новоявленого мисливця за скарбами з заможними шанувальниками качиноного полювання. Але претензія на респектабельність так і лишається претензією: герой почувається незручно в «коротенькому, трохи нижче колін, пальті» та смугастих брюках непмана (ще один елемент одягу піжонів доби непу, що прагнули уподібнюватися до американців «епохи джазу»). Так само недоладні і комічні й інші елементи одягу героя. Зокрема, в епізоді зустрічі з Вороб'яніновим у готелі отець Федір постає «в синій косоворотці, підпоясаний потертим чорним шнурком з пишною китичкою» [Ильф, Петров, 1997, с. 101]. Подальші сюжетні перипетії, пов'язані з лінією отця Федора, художньо потрактовані як пародійне «ходіння по муках», засвідчують втрату, псування та зношення одягу героя, що семантично

співвідноситься з руйнацією особистості та подальшим божевіллям цього персонажа.

Впадає в око виразний речовий код листів отця Федора до дружини. Для багатьох дослідників (Б. Сарнова, О. Ільф, Л. Сараскіної та ін.) не лишилося непоміченим пародійне обігрування змісту і стилю листів Ф. Достоевського, які саме були опубліковані під час роботи Ільфа та Петрова над першою частиною діалогії. Так, на думку Бенедикта Сарнова, про це свідчить і загальна тематика (скарги на дорожнечу, прохання надіслати гроші), і схожі підписи: «Твій вічний чоловік Достоевський» – «Твій вічний чоловік Федя» [Сарнов, 2007, с. 11–14]. Додамо, що такий пародійний паралелізм у більшості випадків створюється саме за допомогою речових (зокрема, костюмних) деталей, а лейтмотивне прохання надіслати гроші в обох випадках обрамлено численними речовими подробицями – з конкретизацією видатків, деталізацією побутових нюансів, скаргами на втрату, псування чи крадіжку майна.

Костюм та манера вдягання постають фактично чи не єдиним засобом репрезентації другорядних та епізодичних персонажів, підкреслюючи здебільшого удаваність, імітацію та необґрунтованість їхніх претензій на вищий статус. Так, життєва стратегія Елочки Щукіної визначається уявним фешн-змаганням з американською мільярдершею Вандербільд, де кожен елемент одягу чи аксесуар «видає себе» за інше, «зображуючи» дорожнечу, вишуканість, ексклюзивність, модність та закордонність. «Собача шкура, що зображує вихухоль», заєць-русак, що видається за шиншилу, «голубиний капелюх із аргентинського фетру», чоловічий піджак, перетворений на «модний дамський жилет», а також «загадкове хутро» як імітація неіснуючих «мексиканського тушкана» та «шанхайського барса», – усе це складові гротескно-

карнавального переодягання як зміни верху і низу (за М. Бахтіним). Бендер невимушено приєднується до гри Елочки у високу моду та вишуканість, блискуче «асистуючи» її прагненню виглядати великосвітською пані (діалог про хутро).

Інший другорядний персонаж Авессалом Ізнурьонков фігурує не інакше, як «мужчина в костюмі лодзинських коричнюватих кольорів» [Ильф, Петров, 1997, с. 174]. Етимологію епітету вичерпно окреслюють коментатори М. Одеський та Д. Фельдман, зазначаючи, що із Лодзі поширювалися дешеві костюми, що за фасоном, кольором і фактурою імітували англійські, тож «власники лодзинських підробок зазвичай сприймалися як такі, що претендують на респектабельність за відсутності коштів» [Ильф, Петров, 1997, с. 174]. Отже, у цьому випадку ми також маємо приклад вбрання-імітації як претензії на респектабельність, а нестачу коштів уяскравлено перипетіями з опечатаними за борги меблями. Це підтверджується й одягом персонажа в епізоді відвідин його Вороб'яніновим: Ізнурьонков приносить брюки від кравця в руках, будучи лише кальсонах та пальті. Водночас не всі герої Ільфа і Петрова можуть похвалитися наявністю кальсонів (згадаймо мрії самого Вороб'янінова про «помаранчеві, п'янку дорогі кальсони» [Ильф, Петров, 1997, с. 24] чи відсутність білизни в зав'язці твору у Бендера). У цьому контексті доречно згадати про неодноразово підкреслювані зав'язки кальсонів Паніковського (друга частина діалогії), що постійно виглядали з-під короткуватих штанців. Недоладності зі спіднім – характерна риса героїв Ільфа і Петрова, незалежно від того, йдеться про наявність білизни (кальсони Ізнурьонкова та зав'язки Паніковського) чи відсутність (штиблети на босу ногу Бендера, голі груди того ж таки Паніковського) – усе це знаки одного семіотичного ряду,

що маркує невпорядкованість внутрішнього, інтимного боку існування героїв: борги та втрату майна (Ізнурьонков), відсутність дому (Бендер, Паніковський).

На відміну від роману Бядулі, де із вже згаданих нами причин мотив зміни одягу та перелицювання в реалізації трикстерства найяскравіше виявляється саме у першій частині «Язепа Крушинського», в діалогії Ільфа і Петрова найповніше мотив переодягання реалізовано у другій частині, де по кілька разів перевдягаються усі персонажі, а найчастіше змінюють одяг «великий комбінатор» Бендер та його головний опонент Корейко.

У другій частині діалогії неодноразово згадується «артистичний кашкет» Бендера – семіотично значущий аксесуар, що безпосередньо актуалізує артистично-ігрову природу трикстерства героя, по-перше, відсилаючи до культу тотальної гри й удаваності, що пов'язані з типом авантюрного героя-трикстера та специфікою топосів шахрайського роману; по-друге, постаючи атрибутом карнавальної театральності як сутності тексту Ільфа і Петрова, обумовленої численними театральними алюзіями та ремінісценціями, що вплетені у текст і формують його семіотичний простір, і ширше – атрибутом літературної гри самих митців. Володар «артистичного кашкета» найбільше у житті цінує можливість гри, продукуючи «мистецькі» проекти: крім нереалізованого задуму, але з добре продуманим піаром, картини «Більшовики пишуть листа Чемберлену», це і нашвидкоруч зроблений сценарій «Шия», і шаблон-довідник для написання урочистих та ювілейних текстів, і проданий, але так і не поставлений спектакль для сільського клубу... Саме вищість гри, принцип артистизму та мистецький підхід до життя становить сутність буттєвої стратегії героя, а не жадоба збагачення, тим-то він не відчуває щастя, а швидше – сум і розчарування, діставши гроші

Корейка. Так, досягши мети і здобувши мільйон, але втрачаючи при цьому азарт гри і повсякчас страждаючи від нудьги та неможливості отримати насолоду від здобутого багатства, Бендер – як справжній артист – почувається розчарованим від завершення гри, адже у генезі цього персонажа естетична складова виразно переважає над практичною вигодою, що, за М. Липовецьким, є ознакою радянського трикстера. Таким чином, головний убір Остапа – «артистичний кашкет» – яскраво увиразнює ігрову сутність героя.

В аспекті переодягання героя не можна не згадати ще один головний убір, цього разу «офіційний», а саме: наявний у саквояжі Бендера «міліцейський кашкет із гербом міста Києва», що фігурує в епізоді перших відвідин Корейка від імені представника міліції. Саркастична репліка Корейка наприкінці візиту увиразнює позиційний програш Бендера і розвінчує його удаваність як представника влади, що гостро усвідомлюється усіма учасниками комунікативного акту (й адресатом, і адресантом, і читачем-реципієнтом): «Кашкетик міліцейський не забудьте, – говорив Олександр Іванович, – він на столі лишився» [Ильф, Петров, 2000]. Таким чином, з головного убору починається і ним завершується акт удавання офіційної особи Бендером у протистоянні з Корейком.

Мотив переодягання найяскравіше реалізується в образі підпільного мільйонера Олександра Івановича Корейка, який веде подвійне життя, уводячи в оману всіх оточуючих своїм одягом та способом існування. Так, тривалий час (в епізоді таємних маніпуляцій із чемоданом) підпільний мільйонер фігурує в романі просто як «людина в сандалях», хоча його одяг ретельно деталізовано: «Людина без капелюха, в сірих парусинових брюках, шкіряних сандалях, узутих по-чернечому на босу ногу, і білій сорочці без комірця» [Ильф, Петров, 2000].

Подвійне життя вимагає від героя досконалого володіння «мистецтвом супермімікрії» (за О. Жолковським), і Корейко повсякчас демонструє його, завдяки одягу вписуючись у будь-яке відповідне товариство, наприклад, у гурт дрібних службовців, до яких він належить на момент знайомства з Бендером. Тим-то у сцені навчальної тривоги при уявній газовій атаці Корейко, що надяг протигаза, нічим не відрізняється від інших людей у протигазах, легко зливаючись із натовпом.

Одяг постає захисною оболонкою героя. Так, на початку шляху до збагачення молодий комерсант Корейко гостро усвідомлює необхідність одягу саме як захисної «уніформи» певної професії: «Слід було надіти на себе захисну шкіру, і вона прийшла до Олександра Івановича у вигляді високих помаранчевих чобіт, бездонних синіх бриджив і довгополого френча працівника з постачання продовольства» [Ильф, Петров, 2000].

Як і Бендер, Корейко орієнтується на створення ефекту, тобто на справлення відповідного враження, тим-то герой дивується несподіваним конотаціям у семіотиці свого вбрання, які не передбачені або не враховані первинним задумом: помаранчеві чоботи, «зеленувата бекеша на золотом лисячому хутрі» та «кучерява папах» «товариша Корейка» не відповідали дрес-коду «громадянина Корейка» і були цілком недоречними у столичному середовищі часів непу – серед котикових єрмолок та «гостроносих готичних штиблетів». Показово, що зміни в одязі та в речовому наповненні міста, репрезентовані в тексті, семіотично корелюють зі змінами слововживання у звертанні: «товариш–громадянин».

Змінюючи одяг, Корейко майстерно маніпулює з репрезентацією власної ідентичності, ототожнюючи себе з потрібними соціальними групами чи верствами населення. Так,

постійно змінюючи фальшиві соціальні маски, герой постає то «радянським денді» періоду артелі хімічних продуктів «Реванш» «у сірому англійському костюмі, просмикнутому червоною шовковою ниткою» [Ильф, Петров, 2000], то типовим працівником із постачання періоду побудови електростанції в одній із азіатських республік – у «помаранчевих чоботях», тибетейці і з «пузатим портфелем», то дрібним службовцем – у «сітці-безрукавці» і «вдовиних» (в іншому випадку – «сирітських») брюках.

Успішність «супермімікрії» обох героїв-трикстерів та однакова вправність у мистецтві переодягання зумовлює їхнє зіставлення у тексті на рівні деталей одягу. Так, Ю. Подковирін, порівнюючи зовнішність обох героїв, слушно зауважує: «У подобах “двох комбінаторів” відразу виявляються схожі риси. Від окремих подробиць – “помаранчеві чоботи” і “апельсинові штиблети”, відсутність шкарпеток як під штиблетами, так і під сандалями Корейка – до загального принципу: зовнішність героїв не стає незмінною, “прирослою” до них оболонкою, а постійно змінюється» [Подковырин, 2007]. Водночас виразно окреслюється і відмінність внутрішньої мотивації переодягання героїв. Якщо Бендер отримує естетичне задоволення від переодягання та пов’язаної з ним театралізації, насолоджуючись власним артистизмом, грою та справленим враженням, то не менш віртуозне перевдягання Корейка постає лише захисною реакцією проти нової радянської аксіології, а не усвідомленою необхідністю гри та реалізацією внутрішнього артистизму.

Мотивом переодягання у романі «Золоте теля» позначено образи усіх супутників головного героя-трикстера. Особливо показовим у цьому аспекті є монолог Остапа про неналежне вбрання екіпажу «Антилопи», у якому герой розмірковує про одяг у контексті понять «набувати вигляду» і «бути схожим».



Так, відповідно до власної стратегії життєтворчості та орієнтації на артистизм і «ефекти» Бендер перевдягає усіх своїх компаньйонів: Шурі Балаганову створює ковбойський стиль студента-спортсмена «ковбойською сорочкою в просторну канаркову клітину» та «стетсонівським капелюхом із дірочками» [Ильф, Петров, 2000]); водієві-невдасі Козлевичу – фірмовий стиль успішного автомобіліста «хромовим картузом і такою ж тужуркою, що виблискувала, як пресована ікра» [Ильф, Петров, 2000]). Гнучкість в переосмисленні напередзаданої семантики одягу, динамічність та схильність до гри Бендера виявляє сцена перевдягання Паніковського, коли Остап відмовляється від свого первинного задуму (довгополий сюртук і шляхетний касторовий капелюх) і зупиняється на «офіційному» костюмі – уніформі пожежника. Така «офіційність» нового вбрання Паніковського виразно контрастує з його сутнісним визначенням «людина без паспорта», чим створює додатковий комічний ефект.

У вбранні Паніковського всіляко підкреслюється претензія на респектабельність – вивернутими манжетами, пристебнутою манишкою, постійно обсмикуваним піджаком. Лейтмотивний образ пристібної манишки – фіктивного одягу, який маскує відсутність справжнього, – найяскравіше втілює удавану респектабельність Паніковського, що особливо підкреслюється описом численних маніпуляцій героя з манишкою в епізоді розпилювання гир. Тим-то після фіаско з гирями об'єктом люті Балаганова стає саме цей елемент вбрання компаньйона: «Розлючений Балаганов спершу з насолодою толочив ногами манишку, а потім узявся до її власника» [Ильф, Петров, 2000]. І тим-то втрата манишки для Паніковського постає «непоправною втратою» в аксіології вбрання героя та в аспекті реалізації ним потуг на респектабельність: «– Ви мені відповідатимете за манишку! –

злісно кричав Паніковський, затуляючись ліктями. – Майте на увазі, манишки я вам ніколи не пробачу! Тепер таких манишок немає в продажу!...» [Ильф, Петров, 2000]. Втрата манишки семіотично співвіднесена з «оголеністю» героя, втратою ним уречевленої підстави для вияву власних уявлень про «пристойність», «поважність» та «солідність», що не може бути не помічено Бендером, чутливим до подібних речей. Тим-то «великий комбінатор» і купує для нього «рожеву краватку з синіми квітами».

Загалом таку семантику маніпуляцій із одягом як претензій на шляхетність та респектабельність героя демонструє епізод знайомства з Зосею Синицькою: лейтмотивне обсмикування піджака Паніковським, його перманентне причепурювання, комічний дендизм, артикульований вказівкою на «оскар-уайльдівський комірець», краватка – все це семіотичні відповідники втраченої манишки. Але такий акт удавання, головним адресатом якого була Зося, викликав у дівчини протилежний ефект, оскільки одяг і манери героя були сприйняті нею за зверхність та зарозумілість.

З-поміж інших переодягань епізодичних героїв чи, точніше, епізодично зображених у романі верств суспільства відзначимо також переодягання іноземних журналістів, запрошених на відкриття Східної магістралі, що репрезентовано як карнавальне перевдягання – в дусі зіткнення і поєднання «свого» і «чужого», радянського і закордонного, де європейський костюм витісняється косоворотками й толстовками, а ділові черевики – «одеськими сандалями» та капцями, завдяки чому «працівники преси капіталістичного світу» набувають подібності до радянських службовців з усіма відповідними наслідками: «Косоворотки, апашки, гейші, сорочки-фантазі, толстовки, лжетолстовки і напівтолстовки, одеські сандалі і капці повністю перетворили працівників преси

капіталістичного світу. Вони набули разючої подібності до старовинних радянських службовців, і їх болісно хотілося чистити, випитувати, що вони робили до 1917 року, чи не бюрократи вони, чи не головотяпи й чи благополучні щодо родичів» [Ильф, Петров, 2000].

Концепт одягу виразно маркує й інші смислові вектори роману. Так, кришталева мрія Бендера – Ріо-де-Жанейро – неодноразово артикулюється через образ білих штанів: (Остап – про Ріо-де-Жанейро) «Півтора мільйона людей, і геть усі в білих штанях!» [Ильф, Петров, 2000]; (Балаганов) «А де це Ріо-де-Жанейро? Далеко? Не може того бути, щоб усі ходили в білих штанях!» [Ильф, Петров, 2000], (трохи згодом) «А як же Ріо-де-Жанейро? Я теж хочу в білих штанях» [Ильф, Петров, 2000]. Акцент на образі білих штанів зроблено і в одному зі вставних текстів роману «Розповіді Остапа Бендера про Вічного Жида», де штани так само невід’ємні від образу «прекрасного міста»: «Не так давно старий проживав у прекрасному місті Ріо-де-Жанейро, пив прохолодні напої, дивився на океанські пароплави і прогулювався під пальмами в білих штанях. Штани ці він купив при нагоді вісімсот років тому в Палестині у якогось лицаря, який відвоював гроб господній, і вони були ще зовсім як нові» [Ильф, Петров, 2000]. Концепт білих штанів лейтмотивно спливає в зображенні райського життя курортного П’ятигорська у першій частині діалогії: «Білі штани найрізноманітніших властивостей мелькали по іграшковому перону: штани з рогожки, чортової шкіри, колом’янки, парусини і ніжної фланелі» [Ильф, Петров, 1997, с. 291].

Така постійна смислова співвіднесеність цих двох складових – курортного міста та штанів, їх лейтмотивна нероздільність, – на перший погляд, може видатися сюжетно невмотивованою, оскільки сам Бендер у більшості епізодів

постає в білих брюках, що, за його аксіологією, навіть більш статусний показник. Згадаймо, «білі джентельменські брюки» Бендера неодноразово фігурують в епізоді винаймання кімнати у Лоханкіна. Як переконливо доводить Андрій Левін, у «кришталевій мрії» Бендера проглядає один із численних інтертекстуальних перегуків із п'єсою Михайла Булгакова «Зойчина квартира», яка з успіхом ішла в театрі саме у роки роботи Ільфа та Петрова над діалогією, зокрема безпосереднє посилення на «блакитну мрію» Аметистова про Ніццу та білі брюки: «Ах, Ніцца, Ніцца, коли ж я тебе побачу? Лазурне море, і я на березі його в білих брюках!» [Цит. за: Левин]. Науковець цілком слушно вбачає в Бендері та Вороб'янінові «літературних молодших братів» Аметистова й Обольянінова, про що, на думку дослідника, свідчить не лише прямий звуковий перегук прізвищ «Вороб'янінов» і «Обольянінов» та численні речові паралелі (як, наприклад, ідентичність вмісту чемодана Аметистова та «акушерського саквояжа» Бендера), але й значущі «сюжетно-речові орієнтири»: «У першу ж зустріч героїв, як у п'єсі, так і в романі, той із них, якому відведено роль другої скрипки, позбавляється однієї з частин свого костюма, яка дістається головному герою. Остап отримує яскраво-блакитний гарусний жилет Вороб'янінова, як Аметистов – “чудові” штани Обольянінова» [Левин].

Додамо також, що безпосередньо – через категорію одягу – омріяне Остапом Ріо-де-Жанейро, представлене лейтмотивним образом білих штанів, співвідноситься з мрією Кіси Вороб'янінова про поїздку закордон та «помаранчеві, п'янке дорогі кальсони» [Ильф, Петров, 1997, с. 24]. Характерно, що назви бажаних міст варіюються (в одному варіанті роману зазначено Тулузу, в іншому – Канни), але образ омріяних помаранчевих кальсонів залишається незмінним. Натомість «кришталева мрія» Бендера-босяка зазнає тотальної

руйнації, втрачаючи будь-яке значення для Бендера-мільйонера. Так, наприкінці роману, в епізоді останньої зустрічі Бендера і Балаганова на Казанському вокзалі, в розмові героїв про Ріо-де-Жанейро образ білих штанів, незримо наявний через нерозривний семантичний зв'язок, підкреслено не артикулюється: «– А як Ріо-де-Жанейро? – збуджено спитав Балаганов. – Поїдемо? // – Ну його до біса! – з несподіваною злістю сказав Остап. – Все це вигадка. Нема ніякого Ріо-де-Жанейро...» [Ильф, Петров, 2000].

На нюансуванні стилістичного забарвлення синонімічної пари «брюки / штани» побудовано жарт навколо вивіски у крамниці одягу, коли слововживання не змінює самого факту – відсутності вказаної частини гардеробу і ширше – тогочасного тотального дефіциту на штани: «Вся ця пишнота розбивалося об маленький папірець, приліплений біля вхідних дверей магазину: // Штанів нема // – Фу, як грубо! – сказав Остап, заходячи. – Одразу видно, що провінція. Написали б, як пишуть у Москві: “Брюк нема”. Пристойно і шляхетно. Громадяни задоволені розходяться по домівках. А тут – “штанів нема”» [Ильф, Петров, 2000]. Суто стилістичний ефект у слововживанні синонімів видається значущим у контексті індивідуальної творчості письменників. Як згадує донька одного зі співавторів Олександра Ільф, в особистому архіві Іллі Ільфа було знайдено начерк оповідання, де фігурує оголошення про відсутність штанів, що й увійшло згодом у текст роману [Ильф, 2005], але в незавершеному оповіданні цей мотив набуває виразно демонічного, гоголівського звучання, що увиразнюється іменем героя – Микола Васильович – та «готичним» описом «голих скелетних ніг усміхненого манекена».

Насамкінець розглянемо два завершальні переодягання Остапа Бендера, під час яких герой порушує принципи власної

аксіології одягу, а отже, поступово втрачає легкість і динамічність трикстера, ігрове начало та творчий потенціал, постаючи натомість статичним, пересічним, одновимірним. Зокрема, йдеться про переодягання Бендера в епізоді появи його мільйонером у Москві: «Останнім з перону зайшов пасажир в чистому одязі. Під розстебнутим легким макінтошем виднівся костюм в найдрібнішу калейдоскопічну клітинку. Брюки спускалися водоспадом на лакові туфлі. Закордонний вигляд пасажира доповнював м'який капелюх, трохи скошений на лоба» [Ильф, Петров, 2000]. Але у репрезентації нового вбрання Остапа з'являються несподівані конотації, що засвідчують зміну внутрішнього відчуття одягу героєм. Так, Бендер, завжди орієнтований на зовнішні ефекти і цілком байдужий до того факту, що одяг був уживаний раніше, раптом починає гостро перейматися відчуттям «нерідності» комісійного вбрання: «костюм, туфлі і капелюх – були придбані в комісійному магазині і при всій своїй чудовій якості мали ваду – це були речі не свої, не рідні, з чужого плеча. Їх уже хтось одягав, може, годину, хвилину, але все-таки тягав хтось чужий» [Ильф, Петров, 2000]. Така гостро усвідомлювана героєм чужість нового одягу свідчить про прагнення віднайти «своє» місце у світі – «своє» житло і «своє» вбрання, що принципово суперечить екзистенційним установам трикстера. Особливо це засвідчує останнє переодягання Бендера.

Останнє переодягання героя у фіналі роману (епізод невдалої спроби перетину кордону) кардинально відрізняється від попередніх змін масок та артистичних витівок Бендера. Так, він з усією серйозністю підходить до «побудови» незвичайної «супершуби», що символізує фундаментальну зміну орієнтирів, а саме: тотальну переорієнтацію з динамічної зміни одягу й аксесуарів та фіктивних соціальних ролей, з ними пов'язаних, на статичність і ґрунтовність вбрання, схожого на житло:

«шуба, велика, майже незвичайна шуба, чи не найцінніше в туалеті Остапа. Він будував її чотири місяці, будував, як дім, виготовляв креслення, звозив матеріали. Шуба була подвійна – підбита унікальними чорнобурими лисицями, а крита непідробним котиком. Комір був шитий із соболів. Дивовижна це була шуба! Супершуба з шиншиловими кишнями, які були набиті медалями за порятунок потопельників, натільними хрестиками і золотими мостами, останнім досягненням стоматологічної техніки. На голові великого комбінатора височіла шапка – не шапка, а боброва тіара» [Ильф, Петров, 2000]. Симптоматичним видається виготовлення шуби як будинку для героя, позбавленого будь-яких прив'язок до дому, що розглядається нами як спроба здобути стале місце у світі, інтегруватися у жорсткі рамки дійсності, що дуже важко дається Бендерові, тим-то шуба важка і незручна для нього. У цьому епізоді Бендер постає вбраним у речі, несучи на собі дорогоцінні масивні портсигари, величезний золотий таріль, годинники. Уречевивши свій мільйон і «вдягши» його на себе, герой зазнає значних незручностей: завдяки таким золотим «обладункам» Бендер набуває статичності, застиглості – йому важко пересуватися, він позбавлений можливості рухатися, що яскраво засвідчує сцена зіткнення з румунськими прикордонниками, коли, заплутавшись у шубі, Остап падає. Тим-то, втрачаючи свої дорогоцінні «обладунки», він відчуває значне полегшення. Власне, сам процес пограбування героя представлено як «роздягання», під час якого Бендер втрачає всі складові свого «одягу».

Отже, у фіналі герой позбувається усього свого багатства, трансформованого у вбрання, що стискало його, заважало руху і поставало своєрідною обмежувальною речовою оболонкою. Фактично він повертається до свого первинного статусу маргінала-босяка, артистичного волоцюги – «вільного

художника і холодного філософа»: «з одним чоботом на нозі, без шуби, без портсигарів, прикрашених написами, без колекції годинників, без тареля, без валюти, без хреста і діамантів, без мільйона» [Ильф, Петров, 2000]. Цілком погоджуємося з Ю. Подковиріним, який зауважує: «Авторська оцінка образу героя виявляється в акті “розвінчання”. Воно й починається зі зняття своєрідного “вінця” – “бобрової тіари” – і закінчується зняттям шуби, відбиранням всіх речей, на які було перетворено скарб. Герой буквально “роздягається”, але при цьому втрачає чіткі межі в світі, його вигляд знову набуває асиметрії, невизначеності й відкритості (“дивна людина без шапки і в одному чоботі”), властивих герою від самого початку» [Подковырин, 2007]. Таким чином, позбувшись обтяжливого багатства, Бендер здобуває «легкість буття» і відновлює втрачені під час «побудови» шуби властивості трикстера: динамічність, схильність до перевтілення і гри. Глибоко символічним видається той факт, що з усього скарбу героєві лишається тільки «дивом збережений у битві орден Золотого Руна». І попри те, що Бендер жартівливо «перейменовує» його на «орден Золотого Теляти» (зменшувально-пестлива асоціація із «золотим тельцем»), герой все ж «удостоєний» авторами честі бути «кавалером ордена Золотого Руна», що вручається, як сказано в епізоді його придбання Остапом, «за вищу доблесть». Митцями майстерно обігрується і пародіюється геральдична символіка, зокрема той факт, що, за традицією, члени лицарського ордену Золотого Руна не мали права носити будь-яких інших відзнак, крім ордена Золотого Руна [Орден, 2002], а також міфосимволіка, за якою Бендер уподібнюється до давньогрецького героя Ясона, котрий, у свою чергу, викрадаючи золоте руно у його власника – царя Колхіди, постає злодієм. Згадаймо також, що орден Золотого Руна був відзнакою найбагатшого у Європі лицарського ордену. Так,



оцінюючи започаткований у XV ст. лицарський орден Золотого Руна та його величезну популярність впродовж століть серед європейських монархів, Й. Хейзинга зауважує: «Причину найбільшого успіху ордену Золотого Руна порівняно з усіма іншими виявити не так вже й важко. Багатство Бургундії – ось у чому була вся справа. Можливо, особлива пишність, з якою були обставлені церемонії цього ордену, і щасливий вибір його символу також внесли свою частку» [Хейзинга, 1988, с. 94]. Насамкінець відзначимо мотив мандрів як невід’ємну рису міфологеми золотого руна: відновивши втрачене ампула трикстера, Бендер знову опиняється в часопросторі «великої дороги», відкритий до нових пригод і блукань.

Отже, у романах З. Бядулі та І. Ільфа і Є. Петрова на перший план виходить концепт одягу, герої – і головні, і другорядні – представлені через категорію одягу, а сам феномен трикстерства реалізовано насамперед через мотив переодягання, тож одяг в обох діалогіях постає значущою семіотичною категорією, а самі елементи вбрання та аксесуари – речами з високим семіотичним статусом. Мотив переодягання та удаваності, тобто презентації себе як іншого, незмінно пов’язується з мотивом маски та гри в іншого, а також – із мотивом артистизму й театральної гри. Так, і Бендер, і Крушинський, і Мятлов-Шаповалов своїм удаванням та грою в іншого утворюють навколо себе театральнo-карнавальний простір, а тотальна театралізація та гра знаками радянської культури постає головною стратегією життєтворчості цих персонажів-трикстерів. Водночас відзначимо, що порівняно з речовою репрезентацією З. Бядулі текстам І. Ільфа і Є. Петрова властива більш ретельна деталізація усіх складових категорії одягу: відтінків кольору, особливостей фасону, типу і фактури тканини, манери вдягання тощо. Представники «одеської школи» надзвичайно чутливі до обігрування конотативних

значень аксесуарів й елементів одягу та стилістичних нюансів вживання лексем на позначення вбрання, що у контексті твору набуває вагомого семіотичного статусу.

### **4.3. Окуляри: від знака світогляду до маркера метатекстуальності**

Окуляри, лінзи, пенсне у творчості митців-модерністів демонструють високий семіотичний статус, особливу естетичну напруженість смислового поля та вагомий асоціативний потенціал, постаючи знаком самоусвідомлення культури, символом «спеціального» бачення. Якщо у літературі попередньої доби окуляри виконували здебільшого аксесуарну та характерологічну функції, позначаючи специфіку світогляду персонажа в цілому чи особливості його світосприйняття на окремих етапах розвитку, то у модернізмі функціональність цього аксесуару значно розширилася. При загалом незмінному семантичному ядрі цього знака культури, здатному виражати усю повноту культурних смислів – проблему бачення та світогляду, ракурсу і точки зору певної культури, окуляри постають утіленням соціокультурної та естетичної рефлексії, спрямованості культури на саму себе, знаком метатекстуальності та осмислення принципів текстотворення. Зокрема, така семантика оптичних пристроїв найяскравіше виявляється у творчості В. Домонтовича та В. Набокова. А загалом окуляри чи пенсне у незмінно сильній семіотичній позиції неодноразово фігурують у романах П. Головача, Г. Газданова, М. Булгакова, К. Вагінова.

Замість епіграфу дозволимо собі процитувати відому мініатюру Д. Хармса «Оптичний обман» (1934), яка вигідно підсвічує літературознавчі рефлексії щодо оптичних приладів у художній творчості і змушує ретельніше придивитися до

семантики окулярів, уводячи тему «окулярів культури» та виводячи на рівень метатекстуальності:

*«Семен Семенович, надягши окуляри, дивиться на сосну і бачить: на сосні сидить мужик і показує йому кулак.*

*Семен Семенович, знявши окуляри, дивиться на сосну і бачить, що на сосні ніхто не сидить.*

*Семен Семенович, надягши окуляри, дивиться на сосну і знову бачить, що на сосні сидить мужик і показує йому кулак.*

*Семен Семенович, знявши окуляри, знову бачить, що на сосні ніхто не сидить.*

*Семен Семенович, знову надягши окуляри, дивиться на сосну і знову бачить, що на сосні сидить мужик і показує йому кулак.*

*Семен Семенович не бажає вірити у це явище і вважає це явище оптичним обманом» [Хармс].*

Цілком погоджуємося зі швейцарським славістом Ж.-Ф. Жаккаром, який, аналізуючи цитовану вище мініатюру Хармса, зауважує: «Той факт, що бачення змінюється залежно від наявності чи відсутності окулярів, має важливе значення: окуляри, якщо вони символізують інтелігента, відсилають водночас до проблематики бачення взагалі і зорового апарату зокрема, – проблематики, котра перебуває у центрі уваги того самого російського авангарду, котрий саме у 1934 році остаточно склав зброю перед навалою нових “псевдоестетичних” теорій» [Жаккар, 2011, с. 38]. Додамо, що проблема бачення, утілювана образом окулярів, загалом належить до сфери естетичної рефлексії та метатекстуальності, оскільки виразно позиціонує «ракурс бачення» певної культури, задаючи тим самим відповідні метатекстуальні характеристики та оцінки.

Схожу роль відіграють окуляри «знаменитого письменника» на початку роману Гайто Газданова «Вечір у

Клер», постаючи виразним інтертекстуальним і метатекстуальним маркером та містячи вказівку на те, як «зроблено» цей текст і які параметри його прочитання.

Так, окуляри «знаменитого письменника» є вагомою семіотичною позначкою, що становить смисловий центр першого абзацу роману: «...я крокував довгою і вузькою вулицею Babylone, і в кінці цієї вулиці в вітрині фотографії, у непевному світлі далеких ліхтарів на мене дивилося обличчя знаменитого письменника, все складене з похилих площин; всезнаючі очі під роговими європейськими окулярами проводжали мене півкварталу...» [Газданов]. На не випадковість цього образу письменника в окулярах у Газданова звертав увагу Сергій Кибальник, переконливо доводячи, що йдеться про один із відомих фотопортретів Джеймса Джойса (митець, як відомо, через хворобу очей носив саме такі окуляри), та цілком слушно вбачаючи у цьому «ключ до роману» і «прихований прояв певної естетичної орієнтації», зокрема прихований міфологізм Газданова, що, на думку дослідника, і споріднює його з Джойсом [Кибальник, 2011]. Таким чином, фото письменника в окулярах у Газданова – це подвоєний (саме завдяки підкресленій вказівці на фото та окуляри) погляд, наперед заданий ракурс бачення в культурі, естетичне «підсвічування» власного тексту.

Характерологічна та психологічна функції окулярів найяскравіше представлені у романі білоруського письменника Платона Головача «Крізь роки» («Праз гады», 1934). Лейтмотивним образом окулярів марковано сюжетну зав'язку твору – самогубство у 1913 році студента Санкт-Петербурзького університету Куликовського. Так, вже перший епізод твору – дискусія між Будником і Куликовським щодо майбутньої лекції професора Пілотєєва, депутата Держдуми, який обстоював активні бойові дії Росії на Балканах та війну

проти Австрії і Німеччини – демонструє підкреслену важливість та повторюваність образу пенсне. Ця аксесуарна деталь виразно виступає на перший план, «підсвічуючи» ідеологічні та світоглядні переконання співрозмовників: Куликовський пропонує зірвати цей ганебний захід, натомість Будник переконує у необхідності опонувати і дискутувати. Практично всі репліки Куликовського супроводжуються вказівками автора на маніпуляції героя з пенсне: він постійно торкався його, то знімав, то надягав знову, то крутив у руках. Речова деталь стає психологічною, маркуючи кризу світоглядного характеру – гостре усвідомлення безвиході протестів інтелігенції та особистої нездатності впливати на події.

Вже на самій лекції – в епізоді опонування Будника – знову фігурує незмінне пенсне Куликовського: «...високий неспокійний Куликовський, тримаючи в пальцях пенсне, розмахував рукою в повітрі понад головами товаришів, питаючи в них, як зрозуміти Будника» [Галавач, 1958, с. 18], і далі: «Куликовський підніс до обличчя руку з пенсне та так і тримав її перед очима, боячись не почути, що скаже Будник» [Галавач, 1958, с. 18]. Усі дії героя у цьому епізоді – і протести проти Пілотєєва, і підтримка Будника – марковані образом пенсне: «...тримаючи над собою руку з пенсне, почав протестувати...» або «...притримуючи лівою рукою пенсне, він довго тиснув Будникову руку» [Галавач, 1958, с. 20]. Отже, пенсне символізує проблему світогляду і бачення, а також обмеженості можливостей внутрішнього зору.

Так само пенсне двічі підкреслено автором в епізоді розмови з ректором, коли обурені арештом Будника студенти вимагали роз'яснень: «Високий, худорлявий, він [Куликовський – *Н.Г.*] стояв перед ректорським столом, трохи зігнувшись, обпершись правою рукою на край столу. Лівою

щохвилини пробував, не спадає пенсне» [Галавач, 1958, с. 22–23]; після категоричної відмови ректора акцентовано розгублені маніпуляції героя із пенсне: «Куликовський зняв пенсне і почав протирати шкельця, подовгу хукаючи на них» [Галавач, 1958, с. 23]. Таким чином, лейтмотивний образ пенсне, репрезентуючи характерологічну та психологічну функції, уособлює в романі Головача загострення світоглядної кризи, дезорієнтованість та гнітючу розгубленість героя, що й призводить до його самогубства.

Подібне значення світогляду та внутрішніх переконань героя, але в кардинально іншому – естетському забарвленні утілює образ старомодного пенсне героя у романі К. Вагінова «Козлина пісня» (1928). Так, Тептелкін після одруження з Мар'єю Петрівною часом виявляв пасивний бунт проти доби, надягаючи пенсне, яким демонстративно підкреслює свою приналежність до попередньої доби:

«– Ніхто не носить тепер пенсне! – кричала з вікна Мар'я Петрівна, щоби його позлити. – Тепер окуляри носять!

– Плювати! – кричав знизу Тептелкін, – я людина старого світу, я буду носити пенсне, з новою гидотою я нічого спільного не маю» [Вагинов, 1991, с. 111].

Такий естетичний маркер видається не випадковим, оскільки актуалізує тему «окулярів культури». Згадаймо, прототипом Тептелкіна вважається російський літературознавець та історик культури Лев Пумпянський, приятель М. Бахтіна і самого Вагінова.

Тріснуте пенсне Коров'єва у романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита» постає атрибутивною рисою театралізації та блазнювання персонажа. Митцем усіяко підкреслюється бутафорське значення цього аксесуару: «...регент начепив собі на носа явно не потрібне пенсне, у якому одного скла зовсім не було, а друге тріснуло...»

[Булгаков, 1989, с. 314–315]. Вбачаємо безпосередній зв'язок між цим незмінним речовим атрибутом блазня та невдалим жартом героя про світло і темряву, за який, за сюжетом, його і покарано тривалим блазнюванням. Так, у розв'язці твору він позбувається ампула блазня та його речової атрибутики (зокрема, й розколотого пенсне), постаючи похмурим темно-фіолетовим лицарем-демоном.

Шлях від окулярів як характерологічної чи психологічної деталі та маркера світогляду до знака метатекстуальності, вказівки, що реалізує авторську оцінку текстотворення і творчих принципів у цілому, найяскравіше представлено у романістиці В. Домонтовича та В. Набокова.

Окуляри з настирливою повторюваністю спливають у більшості романів В. Домонтовича. Образ окулярів професора Костомарова (роман «Аліна й Костомаров») виконує не лише характерологічну роль, але й накреслює проблему соціокультурної специфіки світогляду героя і ширше – мотив короткозорості як певної «обмеженості», адже герой існує у відповідних «культурних межах» – як «продукт» романтизму, зрине утілення світогляду романтиків. Згадаймо алегоричний сенс відібраних в ув'язненні окулярів, без яких той не впізнає своєї нареченої, в епізоді відвідин героя у Петропавлівській фортеці.

У романі «Дівчина з ведмедиком» окуляри також демонструють високий семіотичний статус та поліфункціональність. По-перше, окуляри маркують образ батька дівчат Олександра Тихменєва: золоті окуляри як символ імпозантності і респектабельності постають виразною опозицією до неодноразово згадуваних у тексті поламаних окулярів з розбитим склом головного героя (це підкреслює й одяг Тихменєва – сюртук з краваткою та білосніжна сорочка, що виразно контрастують з навколишнім світом френчів,

толстовок і піджаків). Так, в епізоді розмови героїв двічі фігурують розбиті окуляри Варецького, обидва рази – побачені очима Тихменєва: він говорив, «зазираючи в розбите скло моїх окулярів» [Домонтович, 2000б, с. 60]. Це протиставлення підкреслює не лише приналежність героїв до різних світів, але й контраст внутрішнього відчуття та бачення світу: з одного боку, впевненість і влаштованість Тихменєва, його внутрішню статичність, з іншого – повний «розрив шаблону» Варецького під впливом стосунків із Зиною: проблеми з окулярами на початку твору ніби «прогнозують» його світоглядні кризи і психологічні злами, пов'язані з появою Зини.

У тексті представлено детальний опис поламаних окулярів героя – з тріснутим склом і з ниткою замість гвинтика, кінці якої стирчали в обидва боки, – що неодноразово постають об'єктом Зининих насмішок і в'їдливості: першого разу героїня висміяла їх вигляд, другого – змусила Варецького знімавати і почервоніти питанням, що він з ними робить, коли цілується, – знімає чи ні? Власне, саме з окулярів починаються словесні двобої Зини і Варецького про шлюб і невинність, про «неправдоподібні істини» і деструктивне мистецтво. Ці та інші дискусії героїв мають визначальне ідейно-естетичне значення, репрезентуючи соціокультурні світоглядні установки персонажів та проблему бачення (себе, світу, культури) у всій повноті.

У романі В. Домонтовича «Без ґрунту» неодноразово згадуються золоті окуляри героя – професора-мистецтвознавця Ростислава Михайловича: спершу вони підкреслюють його статус, респектабельність, імпазантність та певну відокремленість від світу – звичку споглядати все через скло, в іншій ситуації – «імпонують» співрозмовнику, викликаючи довіру до їхнього власника та постаючи засобом встановлення контакту між героями, у низці інших ситуацій – навпаки



відмежовують героя від світу інших людей: він підкреслено дивиться на них через скельця своїх окулярів, змушуючи ніяковіти. Тож у всіх випадках згадка про окуляри постає одночасно і значущою характерологічною деталлю, і вагомим соціокультурним маркером – вказівкою на те, що герой-мистецтвознавець усі прояви буття (у тому числі, й кохання та побут) сприймає через призму культури: музичний, живописний та архітектурний коди виступають у тексті своєрідними «окулярами», знову-таки безпосередньо актуалізуючи проблему «бачення». Таким чином, окреслене смислове поле лейтмотивного образу окулярів у Домонтовича дозволяє з певністю говорити про «окуляри культури» – оптику аксіології культури, через яку прочитуються усі алюзії, асоціації та інтертекстуальні перегуки текстів митця.

Найповніше таку семантику образу окулярів представлено в романі «Доктор Серафікус», де окуляри, по-перше, символізують культурні орієнтації та реалізують мотив удаваності (пенсне Вер як імітація певних соціокультурних моделей поведінки), по-друге, незмінно пов'язуючись із уявленнями про культуру, уособлюють рефлексію самої культури, її бачення самої себе (окуляри Серафікуса як алегорія авангардного бачення світу, що дозволяє говорити про іронічно-пародійне обігрування у романі кліше авангардної естетики і світогляду, а отже, ставлять питання про мататекстуальність Домонтовича).

Пенсне, яке надягає Вер, ставши курсисткою, утілює прагнення героїні відповідати стилю епохи, культурному контексту доби та уявленням про високе призначення тогочасної молоді: «Деякий час після вступу вона [Вер – *Н.Г.*] 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, як деяку алегорію або символ»

[Домонтович, 2000в, с. 212–213]. Розчарувавшись у попередніх ідеалах і змінивши орієнтири («Гасло культури заступило гасло революції. Книжка Барбе д'Оревільї про Джорджа Браммеля й дендизм зробилась євангелією молоді, й пушкініянство – модою для всіх» [Домонтович, 2000в, с. 213–214]), героїня змінює імідж та позбувається цього аксесуару: «Вер швидко закинула геть своє пенсне в оправі й чорний шнурок до нього й виклала волосся в манері 30-х років, в стилі онегінської Тетяни, як на жіночих портретах Карла Брюллова та малюнках Т. Шевченка, з буклями, що, як рамка, оточували витягнений овал її обличчя» [Домонтович, 2000в, с. 213–214]. Таким чином, пенсне Вер постає знаком соціокультурної імітації, удаваності, посиленням на ідейно-естетичні орієнтири і зумовлене «почуттям стилю» доби.

Окуляри Серафікуса та пенсне Корвина фігурують у кількох епізодах спілкування з Ірцею, демонструючи, як видається, важливий смисловий потенціал. Домонтович підкреслює семіотичну значущість погляду через окуляри, протиставляючи йому безпосереднє сприйняття дитини, не обмежене жодними умовностями, оптичними приладами, умоглядними конструкціями. Так, в одному епізоді Серафікус розглядає Ірцю через окуляри, а пізніше вона, прагнучи пізнати його сутність, обмацує йому черевики, смикає за штани, розстібає піджак і знімає окуляри, зазираючи в очі. «Розжалувавши» професора Комаху з комашиного тата у пупси і не будучи у змозі переконати в цьому Корвина, Ірця намагається розбити йому пенсне, тобто у такий спосіб деформувати його світоглядні установки, а отже, й отримати належну сатисфакцію: «Коли дядя Корвин настоював, що Комаха не пупс, Ірця сердилась, насумрювалась і починала бити його кулаками, намагаючися зачепити за пенсне.

Розбивши пенсне Корвинові, Ірця компенсувала б своє незадоволення» [Домонтович, 2000в, с. 190].

Окуляри Серафікуса актуалізують проблему авангардного бачення світу, виразно накреслюючи контури метатекстуальності Домонтовича та оприявнюючи аксіологію текстотворення даного роману зокрема та принципи культуротворення модернізму взагалі (з-поміж яких: алюзивність, інтертекстуальність, лейтмотивність, гра концептами культури), що дозволяє трактувати роман як витончену пародію на авангард, на авангардне мислення та «безпредметність», схематичність і антибіологізм авангардного мистецтва. Традиційно вважається, що окуляри Серафікуса, постійно згадувані у тексті, символізують, з одного боку, особливий погляд героя на світ, а з іншого – скляну перегородку між ним і світом, його відмежування від світу. Автором підкреслюються складні лінзи окулярів героя, через які той сприймає навколишній світ, що символізує специфічність світогляду Серафікуса, викривленість і розщепленість реалій у його сприйнятті, що, у свою чергу, має відповідники в авангардному мисленні, а отже, свідчить про цілком культурні витоки «походження» цього персонажа: «У Комахи була непропорційно велика голова з опуклинами на чолі, а на м'язистому широкому носі він, надто короткозорий, замість окулярів носив складні лінзи, що в них світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризоване світло перетворювалося на математичну схему. Сказати б, носив він свої важкі лінзи не для того, щоб дивитись на світ і людей, а з навмисною метою експериментувати над світлом» [Домонтович, 2000в, с. 178–179]. Як бачимо, у деталізованому описі складних лінз, що розкладають світло на геометричні фігури і схематизують та

розщеплюють світ, перетворюючи його на формули та схеми, до того ж таке схематизування та розщеплення потрактовується як навмисне експериментування, – безпосередньо актуалізовано ключові концепти авангардної естетики та авангардного бачення світу, а схематизований та розкладений світ Серафікуса – це світ авангарду: схеми і проєкції конструктивізму, геометричні фігури, абстрактні конструкції і зміщені площини кубізму. Згадаймо, найближчий приятель Серафікуса – художник-конструктивіст Корвин так витлумачує свою потребу у цій дружбі: «Коли я конструюю спіралі й вежі або ж маюю свої безпредметні картини, мені потрібний Серафікус із його абстрактним геометричним ставленням до життя. Побачившись з ним і почувши про його чергове дивацтво, я починаю вірити в психологічну реальність моїх геометризованих конструкцій» [Домонтович, 2000в, с. 227]. Отже, абстрактна геометричність світобачення героя виразно асоціюється із зображенням на картинах авангардистів: наприклад, спіралі й вежі, створювані Корвиним під впливом Серафікуса, – недвозначна вказівка на твори В. Татліна.

Не менш яскраво атрибутика кубізму представлена в образі самого художника Корвина – ще однієї людини в окулях: «Корвин, людина різних площин, розірваних перекреслених ліній, взаємно-суперечливих рухів і рис, – найвиразніша прикмета кубізму, – був єдиний його [Серафікуса – *Н.Г.*] учень і перший покликанець» [Домонтович, 2000в, с. 220]. Як бачимо, автор виразно оприявнює в тексті витoki та прийоми створення ним персонажів, ситуацій, конфлікту та тексту в цілому – усе це зіткано з алюзій, асоціацій та лейтмотивних перегуків, інтертекстуальних та інтермедіальних вказівок і посилань. Таким чином, ключовим принципом структуротворення та

смыслегенерування у Домонтовича постає саме нанизування та обігрування знаків, текстів і фрагментів культури, а головним об'єктом письменницької рефлексії є існування культури, тож усі авторські міркування та висновки щодо способів буття культури, прийомів її продукування і ретрансляції, а також різних рівнів рецепції, мають характер культурософського теоретизування і свідчать про вагому метатекстуальність письменника.

«Знаки» авангардного мистецтва «розкидані» Домонтовичем у тексті скрізь: у міркуваннях про конвеєрність виробництва, відображену в мистецькій термінології, у рефлексіях про «супрематичність», «безпредметність» та «непредметність» новітнього мистецтва: «Мистець кинув малювати природу й відтворює продукти виробництва, лябораторні речі й хемічні формули, що втратили свою конкретність. Мистець відтворює не природні особливості й форми речей, а зв'язки й взаємини, що обертають річ у функцію виробничих залежностей. / Дріб'язкові люди обурюються з зеленого неба, синіх дерев, з картини, на якій нічого не намальовано, з малюнків, подібних на дитячі або ж на малюнки дикунів, – але для сучасного майстра, що, супроти анатомічних і біологічних законів, малює потвор, це й значить творити всесвіт і людей такими, якими вони єсть. / Комаха – Доктор Серафікус – і був такий: безпредметний, людина запереченого біологізму, “приміткового”, замкненого, схематичного існування» [Домонтович, 2000в, с. 239]. Як бачимо, від рефлексій над природою зображення в авангарді та численних конкретних вказівок і посилань на відповідну мистецьку стилістику (зокрема, відтворені «продукти виробництва, лябораторні речі й хемічні формули, що втратили свою конкретність» – це характерна ознака авангарду в цілому;

«зв'язки й взаємини, що обертають річ у функцію виробничих залежностей» – це узагальнене кредо конструктивізму; «малюнки, подібні на дитячі» – виразна риса дадаїзму та кубізму; «зелене небо, сині дерева» – це, ймовірно, алюзія на постімпресіонізм П. Гогена; «картина, на якій нічого не намальовано» – натяк на «Біле на білому» («Білий квадрат», 1918) К. Малевича як вершину безпредметності супрематизму; «малюнки дикунів» – фовізм) автор переходить до репрезентації героя засобами атрибутики вищевикресленого мистецтва.

Вже перший абзац роману «задає» відповідний ракурс бачення та прочитання, уводячи концепти мистецтва (фонтан, арабески) та атрибутику мистецтва першої третини ХХ ст. (абстрактність, безпредметність), що стане лейтмотивною у творі: «Мінливо й мляво перебігають світлі струмки по великій круглій фонтанній мушлі. Зміна білявих струмків в абстрактних арабесках тіней розбиває увагу своєю безпредметністю» [Домонтович, 2000в, с. 176]. Так, у концептосфері культури фонтан завжди постає знаком мистецтва, уособлюючи мистецтво в найзагальнішому значенні, постаючи його витвором (згадаймо іронію дадаїста Марселя Дюшана щодо традиційного тлумачення меж образу мистецтва та речі, який, репрезентуючи пісуар під назвою «Фонтан», надавав йому тим самим статусу «витвору мистецтва»). В іншому епізоді наратор недаремно «помічає», що «на розі, на колишньому пустирі, кінчили тепер новий будинок, в конструктивному стилі, кубик покладений на кубик, змінений модерн початку ХХ століття...» [Домонтович, 2000в, с. 195]. Як видається, ця конструктивістська будівля – будинок із кубиків «на розі» – як уособлення авангардних конструкцій та побудов у цілому (у тому числі, на папері чи полотні) постає

наріжним каменем (недарма ж бо – на розі!) авторської іронії та пародійного обігрування у романі.

Якщо умовно згрупувати персонажів за ознакою «окуляри», то вимальовується така картина: 1) герої, марковані окулярами: Серафікус, Корвин і Вер (остання – хоча й умовно, однак ігрова естетика, задана окулярами та зміною аксесуарів, загалом визначає авторську стратегію та мистецькі витoki генези цієї героїні); 2) герої, непричетні до користування окулярами: Ірця, Тася, Тетяна Беренс. Герої першої категорії існують в умоглядних та мистецьких схемах, витворених інтелектом чи творчою уявою; персонажі другої категорії наділені чітким розумінням межі між умовністю мистецтва і життям, грою і реальністю (Ірця з її улюбленим словом «ніби», наречена Корвина Тетяна Беренс, яка сприймає розмови про мистецтво як необхідну передумову шлюбу, частину еротичної гри). Нас, у першу чергу, цікавлять герої, позначені окулярами.

Образи Вер та Серафікуса зіткані з кліше авангардної естетики. В аспекті генези смислопородження персонажа – Серафікус суцільно авангардний, навіть попри накопичення знаків архаїчності, поєднання Фрейзера та орфічних містерій. Авангардні його риси зовнішності: «непропорційно велика голова», «приплюснутий капелюх» та «безмірні черевики». Він визначається не інакше як «безпредметний Доктор Серафікус» [Домонтович, 2000в, с. 270], причому така неприродність героя має інтелектуально-умоглядні та мистецькі витoki: «В ньому [Серафікусі – Н.Г.] було щось од теорії, схеми, вигадки, од химер, маячні, ілюзії» [Домонтович, 2000в, с. 192]. У Серафікуса «безпредметні уявлення» про час і простір, що яскраво засвідчує епізод його невдалої мандрівки з плутаниною міст («Про Могилів і Кам'янець у Комахи були досить абстрактні й невизначені, сказати б, безпредметні уявлення»

[Домонтович, 2000в, с. 229]. Він – не людина, а лише «ідеальна формула деталізованої диференційованості» [Домонтович, 2000в, с. 238]. Висловлені Серафікусом переконання про кохання видаються Вер «заумом».

Але якщо Серафікус – з його складними лінзами, що заломлюють світло й очуднюють речі, та абсурдними проектами (дітонародження без участі жінки) – уособлює сутність та наслідок авангардного світобачення, то Вер – з її підкресленим естетством та акторством – утілює ключову тезу Оскара Уайльда про те, що життя має наслідувати мистецтво, а не навпаки. З одним лише уточненням: своїм життям героїня Домонтовича наслідує (принаймні, на момент зустрічі з Серафікусом) саме авангардне мистецтво, постаючи «своєрідним життєвим парафразом кубістичної Венери Клеє». Тож у цьому аспекті Вер є рівноправним жіночим відповідником Серафікуса, адже структурно обидва персонажі створені за однаковими принципами. Зокрема, генеза образу Вер також зумовлена живописним кодом авангарду, причому основоположним так само виступає принцип асоціацій, обігрування та витонченого пародіювання: недарма героїня – це утілення витонченості, артистизму, фатального еросу – визначається Домонтовичем як «пародія негрських скульптур». У тексті також неодноразово названо Вер «Венерою Метценже та Клеє», що підкреслює спорідненість героїні з жіночими образами відомих кубістів: згадаймо яскраво виражену андрогінність жінки з пенісом у «Варварській Венері» («Barbarian Venus», 1921) Пауля Клеє, що, можливо, підкреслює домінуючу роль Вер у взаєминах із Серафікусом, а також те, що її сексуально збуджує цей дивак, який натомість вважає сексуальні стосунки варварством і дикунством.



Важливим також є той факт, що репрезентація героїні подається очима художника Корвина – через мистецьке сприйняття: не випадково його пенсне неодноразово повторювалося у тексті, тож маємо знову-таки лейтмотив «окулярів культури» та пов'язаного з ним «бачення»: «До речі, мені здається, що я знаю вас. Із самого початку мені здалось, нібито я вас десь бачив. Тепер я згадав. Ви – Вер Ельснер! Минулого року в «Die Kunst» була надрукована стаття про еволюцію мистецьких стилів. Критик мав на увазі два ваші портрети – один мальований в експресіоністичній манері та інший, писаний Яковлевим, в якому кубізм був поєднаний з чітким і монументальним академізмом. З вашого тону я відчуваю, що ви незадоволені, що критик писав про ваші портрети, а не про вас» [Домонтович, 2000в, с. 208]. Невипадковим видається те, що один із портретів Вер приписується всесвітньо відомому портретистові першої третини ХХ ст., «художнику-мандрівникові» Олександрові Яковлеву, у творчості якого неоакадемізм поєднується з далекосхідною та африканською екзотикою, а монументалізм – з декоративізмом. Лаконічна і вичерпна характеристика стильової манери Яковлева (як, власне, і вищезгадані посилання на Метценже та Клеє) оприявнює виразну інтермедіальну складову у структурно-семантичній побудові образу Вер. Крім артикульованих у тексті атрибутивних рис творчої манери художника, репліка Корвина «запускає» низку інтермедіальних асоціацій: наприклад, не згадана Домонтовичем, але відзначувана більшістю критиків (і 20-30-х рр., і сучасних) театральність портретиста. Так, на думку російського мистецтвознавця Олени Каменської, «прийом театралізації <...> став улюбленим мотивом портретних образів Яковлева» [Каменская, 2014,

с. 549]. Мотив театралізації тісно пов'язаний з образом Вер, згадаймо про короткочасне перебування героїні у театральній студії: «в особистій вдачі Вер було так багато умовної декоративності й штучної орнаментальності, що їй належало лише бути собою, за нею визнали першорядні здібності» [Домонтович, 2000в, с. 209]. Загалом же світоглядна та іміджева еволюція Вер нерозривно пов'язана з акторством, наслідуванням мистецтва, грою, зримо виявляючись у зміні вбрання, аксесуарів, антуражу. Зрештою театральну студію вона покинула, коли змінилося її сприйняття мистецтва. Тож портрети у різній стильовій манері лише частково відображають багатогранну натуру героїні (адже її життя – це продукт культури, суцільний мистецький проект), звідси й «незадоволення» Вер, що писали не про неї. До того ж, як бачимо, сутність Вер майже дослівно збігається з темою статті, згаданої Корвиним: еволюція героїні, за Домонтовичем, – це лише еволюція мистецьких стилів.

Метатекстуальність Домонтовича яскраво виявляється в описі задуму роману Вер, де узагальнено представлено атрибутику модерністського текстотворення: «У мене є цікавий задум для повісти: описати не сам роман, перипетії кохання, а лише ті сни, що їх бачать закохані. Сни повторюються. Вони лаятмотивні, й мотиви снів заступають зміни й подробиці любовних пригод. Це був би надзвичайно цікавий роман» [Домонтович, 2000в, с. 217]. Як бачимо, тут виразно вимальовуються домінантні риси текстуальної стратегії модернізму: відсутність сюжету, лейтмотивність, зображення сновидної дійсності, що витісняє реальність.

Живописний код авангарду в образі героїні «вмикається» також переліком прізвищ митців через приписані Вер

знайомства: «Вер була знайома з Хр. Кроном, Павлом Ковжуном та Марком Басаргом» [Домонтович, 2000в, с. 214].

Автор не дарма множить атрибутику авангарду та прізвища митців, репрезентуючи кохання Вер і Серафікуса як конструкцію, витвір авангардного мистецтва, об'єкт експериментування: «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 розкладене на складові частини своїх елементарних рефлексів. Воно було конструктивне, лабораторне, викривлене. Споруда з бляхи, вапна, картону, скла. Татлінівська вежа, спіраль, перехрещення площин, геометрична формула, обрахунок співвідношень, умовність і абстракція; теорія “відносности”, прикладена до почуттів, логічний висновок з геометричних властивостей тієї чотиримірної простягнености, що її створюють людина, просторінь і час. <...> Як у картинах Кандінського, так і в коханні Серафікуса й Вер було виключене все живе й органічне. Вони експериментували» [Домонтович, 2000в, с. 265]. Отже, від окреслення сутності кохання героїв через репрезентацію природи авангардного мистецтва Домонтович плавно переходить до теоретичних рефлексій – і так само від мистецтвознавчих висновків повертається до зображення специфіки стосунків, множачи асоціативні паралелі та смислові відповідники.

Таким чином, спостереження над окулярами – цим речовим мікрообразом з надзвичайно високим символічним потенціалом – змусили нас ретельніше придивитися до численних знаків авангарду, щедро розкиданих у тексті, та привели до висновку про ігрову природу потрактування авангардної естетики у романі і ширше – про іронічно-

пародійне обігрування авангардного світогляду та його мистецьких принципів. Тож окуляри у Домонтовича виявляють не лише вагомі алюзивно-інтертекстуальні перегуки, а й постають важливою метатекстуальною вказівкою, що оприявнює естетичні настанови авангардної творчості в цілому та різні рівні її рецепції – від рефлексій пересічного поціновувача живописних полотен до фахівця-мистецтвознавця, а також унаочнює прийоми текстотворення самого автора (інтертекстуальність, інтермедіальність, метатекстуальність).

Якщо подивитися на модерністську літературу крізь призму «окулярів», то Домонтович не самотній у своїй прихильності до них: найближчим сусідом за схожим потрактуванням оптичних приладів постає російський письменник-модерніст Володимир Набоков. У нашій розвідці ми акцентуємо увагу лише на одному аспекті, а саме: на подібності семантики образу окулярів та їхньому вагомому алюзивно-асоціативному, інтертекстуальному і метатекстуальному потенціалі.

Образ окулярів (і ширше – численних інших оптичних приладів) у творчості В. Набокова не залишився непоміченим: дослідники неодноразово звертали увагу на особливу схильність Набокова до оптичних метафор. Зокрема, В'ячеслав Шевченко з цього приводу цілком слушно зауважував: «Всі прояви творчого кредо, що стосуються його [Набокова – *Н.Г.*] поетики, він будує на метафорах оптичних інструментів, які витончують можливості зору: мікроскопа, телескопа, стереоскопа, камери обскури, чарівного ліхтаря, фацети, призми та інших променезаломлюючих пристосувань. Збірну назву для своїх прийомів, які розширюють можливості “голого” зору, дав сам Набоков – магічний кристал»

[Шевченко, 2003]. З іншого боку, Віра Поліщук зараховує скло, дзеркало та вікно у поетиці Набокова до образів одного семантичного ряду, що визначають межі світів – зовнішнього і внутрішнього, чужого і свого тощо [Полищук, 2000]. А Яна Погребна, аналізуючи лейтмотивний образ окулярів у романі «Король, дама, валет» (зокрема в епізоді, коли Франц, розбивши окуляри, не впізнає Марту), цілком слушно пов’язує семантику окулярів із мотивом зору та бачення, зауважуючи: «Втрата зору один із типологічних способів характеристики персонажа В. Набоковим: роман “Камера обскура” побудовано як буквалізацію метафори, що полягає в ідіомі “кохання сліпе”»: Кречмар, поки був зрячим, не бачив ні справжнього обличчя Магди, ні її зради, не бачив зради і коли втратив зір, у романі “Дар” короткозорість Чернишевського ставить під сумнів істинність його матеріалістичної концепції: “короткозорий матеріаліст (поєднання по суті абсурдне)”» [Погребная, 2011, с. 167]. Олександр Лавров наголошує на вагомій інтертекстуальності образу пенсне у Набокова, ретельно аналізуючи тему окулярів у романі «Король, дама, валет», зокрема вбачаючи у її розгортанні деталізовану вказівку на ще один «претекст» – гумористичне оповідання Едгара По «Окуляри», герой якого – короткозорий юнак, що не користується окулярами, з першого погляду безтямно закохується у незнайому пані, домагається її взаємності й одружується з нею, після чого, надягнувши окуляри, жахається старечого обличчя коханої, впізнавши у ньому власну прапрабабцю, яка жартома й інсценізувала шлюбну церемонію, змушуючи таким чином його надягати окуляри [Лавров, 2015]. Як переконливо демонструє дослідник, сюжетні перипетії роману, у яких задіяно окуляри, віддзеркалюють ключові сюжетні вузли оповідання По: «Короткозорість виявляється

однією з метафор, що організовують всю художню систему роману»; і далі: «При цьому набоковський “валет” у своєму тяжінні до “дами” зазнає метаморфози, аналогічної до тієї, яку пережив короткозорий роззява в “Окулярах” Е. По: закоханий у “мадонноподібну” красуню, він поступово починає розрізняти її “жахливе обличчя”, “зі старечою дряблістю зморшок навколо тремтячих губ”, усвідомлювати її “старіючою жінкою”, “схожою на велику білу жабу”, і гірко уявляти так і не звершене – “довге життя-буття з нарум’яненою, витрішкуватою старою”» [Лавров, 2015].

Мотив окулярів є визначальним у романі Набокова «Дар», зокрема в одному із вставних текстів твору, що, за сюжетом, належить герою-митцю Федору Годунову-Чердинцеву і становить життєпис російського революціонера-демократа, матеріаліста та утопічного соціаліста, публіциста і письменника Миколи Чернишевського – нищівний у розвінчанні культу видатного шістдесятника. Мотив окулярів у вставному тексті героя-письменника, актуалізуючи проблему бачення взагалі та проблему бачення в мистецтві зокрема, постає виразним метатекстуальним і культурософським маркером, вказівкою сприймати і тлумачити набоковську рефлексію про шляхи розвитку російської літератури та роль персоналій, яким, на думку Набокова, цілком випадково і не зовсім заслужено відведено амплуа «володаря дум». Виразна метатекстуальність задається, практично, одразу саме через називання, опис-переказ та оцінку ключових тем і мотивів вставного тексту, які фігурують в оповіді саме як «теми» і «мотиви». Так, окуляри, попри речову оприявленість (деталізований опис із зазначенням матеріалу, зовнішнього вигляду, ціни тощо), представлено у тексті саме як «тему окулярів», тобто як усвідомлений героєм-митцем, оформлений

та оголений прийом. Мотив окулярів нерозривно пов'язується з «темою короткозорості»: «Розвивається, помічаємо, і тема “короткозорості”, яка почалася з того, що він [Чернишевський – *Н.Г.*] підлітком знав тільки ті обличчя, які цілував, і бачив лише чотири з семи зірок Великої Ведмедиці. Перші, мідні, окуляри, надягнуті у двадцять років. Срібні вчительські окуляри, куплені за шість карбованців, щоб краще бачити учнів-кадетів. Золоті окуляри володаря дум, – по дні, коли “Сучасник” проникав у найбільш казкову глухомань Росії. Окуляри, знову мідні, придбані в забайкальській крамничці, де продавалися і валянки, і горілка. Мрія про окуляри в листі до синів з Якутської області, – з проханням прислати стекла для такого-то зору (рискою відзначив відстань, на якій розрізняє букви). Тут до певного часу каламутиться тема окулярів...» [Набоков, 1989а, с. 452–453]. Як бачимо, зміна окулярів накреслює життєвий шлях та еволюцію героя – його піднесення у ролі «володаря дум», а повернення на заслання до мідних окулярів, які продавалися поруч з валянками і горілкою, – виразні знаки знецінення його соціокультурного статусу та зниження до «народних» вартостей, як і «мрія про окуляри», що, за сюжетом, справдилася лише частково через плутанину Чернишевського з діоптріями, свідчить, за задумом Годунова-Чердинцева, про ідейну та естетичну «короткозорість» персонажа, позбутися якої йому не вдається протягом життя.

Недоліки зорового сприйняття світу персонажем потрактовуються героєм-письменником Набокова як обмеженість світогляду: подорожуючи Росією, Чернишевський жодного разу не визирнув у вікно, будучи заглибленим у читання книги. Примітивність та обмеженість зорового сприйняття героя, його побутова «короткозорість» уособлюють тотальну неспроможність «прозирати» життя, відчувати його

смак і сутність: «Чернишевський не відрізняв плуга від сохи; плував пиво з мадерою; не міг назвати жодної лісової квітки, крім дикої троянди...» [Набоков, 1989а, с. 478]. Така буттєва «короткозорість», за оцінкою Набокова, є парадоксальною і неприпустимою для людини, котрій у культурі відводиться роль «навчителя» покоління, «пророка» і «володаря дум».

Тема окулярів органічно поєднується з описом безпорадності героя у побуті та його недоладних стосунків з речами: він ніколи не міг нічого полагодити і псував все, до чого торкався, натомість, не маючи ні знань, ні схильності до техніки, п'ять років намагався винайти вічний двигун, проводячи численні «недолугі досліди» – «суміш невігластва і розважливості». Згадаймо, схожу короткозорість та схильність до недоладних винаходів виявляє і Микола Костомаров – герой біографічного роману Домонтовича «Аліна і Костомаров» (типологічне зіставлення цих двох «людей культури» ще очікує на увагу дослідників).

Чернишевський у Набокова постає середохрестям усього ненависного і вартого зневаги: несмаку, невігластва, обмеженості та примітивізму. Так, окуляри і мистецька короткозорість Чернишевського символізують обмеженість і примітивізм нової естетики, обстоюваної ним, – концепції громадянського значення мистецтва: громадянськість мистецтва, при нівеляції його естетичної ваги, за Набоковим, породжує ідеологічне антимистецтво радянської доби, так ненависне самому Набокову.

Загострення проблеми із зором та плутанина і недоладності з окулярами – виразні маркери світоглядних «викривлень», оман та ілюзій персонажа: «Паморочиться в голові, літери в очах пливуть і гаснуть, – і ось знову ми тут підбираємо “тему окулярів” Чернишевського. Рідних він



просив прислати йому нові, але, незважаючи на намагання особливо наочно пояснити, все-таки наплутав, і через півроку йому прислали номер “чотири з половиною замість п’яти чи п’яти з чвертю”» [Набоков, 1989а, с. 520]. Помилки з окулярами постають наслідком звичної для героя схильності до плутанини та перекручувань.

Окуляри неодноразово фігурують в описі останнього проекту Чернишевського – перекладанні багатотомної «Загальної історії» Георга Вебера, що також потрактовується героєм-оповідачем як чергове дивацтво, «ідейне пересмикування» та «найбільше глузування над людською думкою» [Набоков, 1989а, с. 527]. Так, ще за тридцять років до початку роботи Чернишевського над перекладом, вийшли три томи і підручник Вебера, тож оповідачем усіяко підкреслюється сумнівне новаторство та маніакальна впертість Чернишевського-перекладача. Набоковим також обігрується й осмішується той факт, що Чернишевський намагався приписувати Веберу власні ідеї та переконання. В’їдливі цитати та коментарі із рецензій на переклад, сприйняті ніби «крізь його окуляри», відображають тяжку душевну кризу героя, його світоглядний злам, спроби знайти порятунок у маніакальній праці. Символічною видається згадка про настирливе «потрапляння під руку» окулярів у завершальному епізоді життєпису – смерті героя за перекладом: «Тепер він [Чернишевський – *Н.Г.*] лежав оточений мертвими томами Вебера; всім під руку потрапляв футляр з окулярами» [Набоков, 1989а, с. 528]. Акцентування на окулярах підкреслює останню оману Чернишевського.

Таким чином, окуляри у творчості Домонтовича та Набокова постають знаком самоусвідомлення культури,

символом «спеціального» бачення, теоретизування щодо принципів культуротворення, маркером метатекстуальності.

#### **4.4. Концепт машини як маркер ідейно-естетичних пошуків роману 20-х рр.**

Більш за все змінює людину машина.

Віктор Шкловський.

*ZOO, або Листи не про кохання*

Художня інтерпретація образу машини та потрактування техніки в цілому є виразним ідейно-естетичним, ідеологічним, соціокультурним і філософським маркером літератури 20–30 рр. ХХ ст., постаючи концептом і водночас стильовою домінантою, виявляючи широкий спектр ідей та інтелектуальних емоцій – від гострого несприйняття та есхатологічності машинного світу в експресіонізмі до шаленого захвату від різноманітних механізмів та оспівування технічних надможливостей людства у футуризмі, пролеткульті і соцреалізмі. З упевненістю відзначимо, що саме образ машини постає своєрідним лакмусовим папірцем стилю, демонструючи його концептне поле, головні світоглядні орієнтації, ідеї та емоції, визначаючи тематику та проблематику його текстів.

У російському та українському романі 20-х рр. відбито художні рефлексії щодо основних ідеологем мистецтва та філософської думки доби в потрактуванні міфу техніки, представлено ключові світоглядні позиції у суспільстві, критично/іронічно опрацьовано пролеткультівську ідею машини та людини як залізного бога.

Найрепрезентативніше концепт машини постає у романах Андрія Платонова «Чевенгур» («Чевенгур», 1926–1929), Юрія Олеші «Заздрість» («Зависть», 1927), Гордія Брасюка «Донна

Анна» (1929) та Костянтина Паустовського «Сяючі хмари» («Блистающие облака», 1929). Машина в усіх цих творах виступає якщо не центральним, то, принаймні, одним із головних концептів – таким, що не впливає із тематики, проблематики, сюжетно-фабульної схеми чи системи персонажів, а зумовлює їх, тобто має не підпорядкований, а текстогенерувальний характер.

#### **4.4.1. Паровози Андрія Платонова: від об'єкта пристрасті до пекельної машини**

Наш паровоз, вперёд лети!  
В Коммуне остановка.

*Наш паровоз, 1922*

Я сердце нежное, влюбленное  
Отдал машине и сознанию.

А. Платонов.

*По деревням колокола...*

Особливий сантимент до техніки, зокрема до паровозів, Андрія Платонова не залишився поза увагою дослідників. Деякі науковці (зокрема, Т. Лангерак [Лангерак, 1995], Л. Шубін [Шубін, 1987]) детально розглядали автобіографічний аспект виникнення мотива машини саме як паровоза, згадуючи, як правило, вплив батька – слюсаря та машиніста паровоза, від якого митець успадкував любов до техніки, а також навчання самого письменника на електротехнічному відділенні залізничного політехникуму, роботу інженером на новобудовах соціалізму, численні проекти «покращення природи» та захоплення пролеткультівськими ідеями машинізації і перетворення світу за допомогою машин. М. Левченко, розглядаючи особливості міфологізму висвітлення

антропотехніки у творах митця, цілком слушно зауважувала, що «виникнення мотива паровоза у творчості Платонова загалом пов'язано насамперед із захопленням революцією та її гаслами» [Левченко], і наводячи за приклад слова самого митця: «...пізніше слова про революцію-паровоз перетворили для мене паровоз у відчуття революції» [Цит. за: Левченко]. Згадаймо, зіставлення революції з паровозом було типовою ідеологемою перших років революції.

Стисло окреслюючи і підсумовуючи усі ідеологічні та філософські впливи, які формували світогляд митця та його особливий пієтет до техніки, відзначимо неодноразово згадувані дослідниками філософські ідеї М.Ф. Федорова, революційно-поетичні гасла О. Гастева та Пролеткульту, серед яких гасло машинізації людини та перетворення світу за допомогою машин. «У Пролеткультурі машина сприймається як універсальний засіб перетворення світу. Вона долає історію, спрямована у майбутнє, у вишину, у простір. Виникає пролеткультівський принцип людини-машини і, відповідно до цього, положення про те, що любов до машини вища як до більш досконалого пристрою, ніж любов до окремої людини» [Левченко]. Н. Малигіна з цього приводу зауважувала, що «у підході Платонова до проблеми збільшення творчої енергії особистості далася взнаки механістичність його розуміння людини як цілісної енергетичної системи, що частково пояснюється впливом на письменника пролеткультівського принципа людини-машини» [Малыгина 1977, с. 164].

Повертаючись до рядків із поезії Платонова, винесених в епіграф підрозділу, зауважимо, що машина у митця постає вінцем творіння розуму, вершиною досягнень людської свідомості. Іншими словами: «Техніка у платоновському світі – один із найважливіших засобів наближення до Ідеалу» [Савельзон, 1992, с. 10]. Водночас цілком погоджуємося із

твердженням М. Левченко, що такі переконання характерні саме для раннього Платонова (до 1926 року) і згодом він від них відходить [Левченко]. Найкращою ілюстрацією такого відходу, а отже, і трансформації ідеї машини, постає, на нашу думку, роман «Чевенгур», завершений у 1929 році. У романі яскраво обіграно ключові ідеї раннього Платонова, у тому числі і потрактування техніки у дусі Пролеткульту, та їх критичне переосмислення.

У творі машина, конкретизована як паровоз, постає наскрізним концептуальним образом, навколо якого згруповано кілька персонажів, світогляд і життєва стратегія яких зумовлена значенням і роллю механізмів. По-перше, це головні герої: Захар Павлович – народний майстер, Homo faber, котрий послідовно пізнає пристрасне захоплення, тривалу душевну прив'язаність до паровозів та охолодження і втрату віри в машину; Сашко Дванов, якого «цікавили машини нарівні з іншими дієвими і живими предметами» і який переживає лобове зіткнення із зустрічним поїздом, не полишаючи в останню мить кабіни машиніста; по-друге, не можна не згадати другорядного персонажа – машиніста-наставника, єдиною і найбільшою духовною прив'язаністю якого були паровози і який гине від машини.

З образом останнього персонажа пов'язано основне концептне поле машини у романі, у той час як образи головних героїв увиразнюють, поглиблюють чи заперечують окреслені автором аспекти потрактування машини. По-перше, семантика машини у романі Платонова визначається семіотичним зв'язком «паровоз/жінка», що у свою чергу зумовлюється ставленням героїв до паровоза як до жінки. Так, М. Левченко з цього приводу слушно зауважує: «Основна семантизація паровоза в прозі Платонова відбувається через співвіднесення з “жіночим”, причому одночасно це і відношення опозиції і

еквіваленції» [Левченко]. Дослідниця окреслює й аналізує основні аспекти семантики паровоза, серед яких, зокрема, такі: необхідність відмови від жінки та сім'ї заради того, щоб їздити на паровозі майстерно; зверхність паровоза над жінкою, перевага над нею; семантика утробы та духовного переродження. З останнім аспектом – потрактуванням паровоза як материнської утробы та залізничної катастрофи як духовного переродження (тобто символічної смерті з подальшим воскресінням) – дослідницею і пов'язано численні епізоди залізничних аварій у Платонова, що розглядається нею в дусі міфосимволіки ініціації – як переродження свідомості героя, а отже, народження нової людини, своєрідне воскресіння із мертвих та набуття нового знання [Левченко]. Але паровоз у митця підкреслено порівнюється не з будь-якою жінкою взагалі, а з дівчиною, панною, нареченою: «Але, – знову звернувся машиніст до Захара Павловича, – але паровоз мені роби під дзеркало, щоб я у травневих рукавичках міг будь-яку частину мацати! Паровоз жодної пилінки не любить: машина, брат, це – панночка... Жінка вже не годиться – із зайвим отвором машина не піде...» [Платонов, 1989б, с. 202]. Таким чином, для героїв-чоловіків Платонова машина постає ідеальною коханою, нареченою духу, незмінно актуалізуючи архетип Аніми. Звідси – гостре засудження машиністом-наставником неналежного поводження працівників із паровозом: «Він тут із паровозом як з бабою поводить, як із повією якоюсь!» [Платонов, 1989б, с. 204].

Герой Платонова сприймав роботу з машинами як вид духовної практики, що вимагає повної відмови від турбот світського життя, аскези для отримання допуску до роботи з механізмами: «...машина – ніжна, беззахисна, ламка істота: щоб на ній їздити справно, потрібно спершу дружину кинути, все турботи з голови викинути, свій хліб в олеонафт вмочати –

отоді людину можна підпустити до машини, і то через десять років терпіння!» [Платонов, 1989б, с. 203]. У репрезентації такого сприйняття героєм машин реалізовано низку рис технічних утопій (і водночас антиутопій, що особливо виразно окреслюється сюжетною лінією самого наставника та його загибеллю від машини), характерних для літератури ХХ ст., як-от: вищість техніки над людиною, виродження людини і звільнення машини від влади людей тощо: «Наставник чудово знав, що машини живуть і рухаються швидше за своїм бажанням, ніж від розуму і вміння людей; люди тут ні до чого. Навпаки, доброта природи, енергії і металу псують людей. Будь-який холуй може вогонь в топці запалити, але паровоз поїде сам, а холуй – тільки вантаж. І якщо далі техніка так податливо піде, то люди від своїх сумнівних успіхів виродяться на іржу, – тоді їх доведеться передавати працездатними паровозами і дати машині волю на світлі» [Платонов, 1989б, с. 220].

Інтимне почуття до техніки наставника-машиніста, який «ревнував до сторонніх паровози, вважаючи своє почуття до них особистим привілеєм» [Платонов, 1989б, с. 220], замінює героєві усі інші людські почуття і стосунки. Врешті паровоз – це плекане героєм дитя – перетворюється для нього на пекельну машину: наставник гине від машини в аварійній ситуації, але уся остаточність такої загибелі знімається беззаперечною вірою героя у подальше переродження. Так, перед смертю він просить змастити йому голову нафтою, щоб зупинити кров, і далі: «Просуньте мене якомога глибше у трубу, – прошепотів він опухлими дитячими губами, ясно усвідомлюючи, що він через дев'ять місяців знову народиться, – Іване Сергійовичу, поклич Три Восьмушки Під Різьбу – хай він, голубчик, контрагаєчкою мене затисне...» [Платонов, 1989б, с. 234]. Таким чином, реалізована семантика паровоза як «перевізника душ» (згадаймо, за Єжи Фаріно,

паровоз незмінно потрактовується як «перевізник пари» і співвідноситься з архетипом психопомпа, тобто перевізника душ [Фарино, 2004, с. 357]).

Трансформацією ставлення до техніки та почуттів до паровозів визначається генеза головного героя роману – народного майстра-самоука Захара Павловича, який на тривалий час пристрасно захопився паровозами, але згодом охолов до них, розчарувавшись у техніці.

Героя все життя вабили невідомі механізми, змушуючи його вирушати в дорогу і постійно йти вперед задля пізнання нових пристроїв, – і таке його прагнення уподібнюється автором до віри у сакральне. Отже, майстерність героя має ознаки не усвідомленої, а інтуїтивно відчуті аскези, чину, добровільного самозречення на користь служіння вищому божеству – Техніці. Тим-то у тексті виразно окреслена суголосність внутрішніх переконань і життєвих стратегій Захара Павловича та машиніста-наставника: обоє сприймали майстерність як призначення, а своє ставлення до машин – як особисте почуття, що включає у себе широкий спектр емоцій і відчуттів: тут і жалість, і співчуття, і захоплення, і незмірна повага, і замилювання, і пристрась. Любов до машини потрактовується ними у дусі переконань пролеткульту – як значно вище і глибше почуття, ніж до окремої людини, а сама машина постає ніби «оживленою», «таємничою» і значно привабливішою, ніж живі істоти. Так, герої Платонова однаково трепетно сприймають світ механізмів, але цілком байдужі до природи і людей.

В уявленнях Захара Павловича механізми одухотворюються: паровози видаються героєві живими істотами, причому вищими і досконалішими, ніж люди. Цим і зумовлено той факт, що паровоз у Платонова постійно персоніфікується: він «відповідає», «скаржиться», «співчуває»,



«тихо бурчить», «йде покiрно» тощо. Для творчостi митця характернi постiйнi метафоричнi перенесення у семантичному полi паровоза за ознакою «живе/неживе»: «годувати топку», «тiло паровоза», а вершиною такого метафоричного одухотворення машини постає образ «торжествуючих паровозiв».

Водночас Захар Павлович сприймає власне розумiння машин як винагороду, якої позбавленi iншi люди. Таке «розумiння машин» уподiбнюється Платоновим до сакральних таємних знань чи до розумiння таємної мови (згадаймо епiзод iнтимного дiалогу героя наодинцi з паровозом).

Як i машинiст-наставник, Захар Павлович замислюється: «чому людина – так собi: нi погана, нi хороша, а машини рiвномiрно знаменитi?» [Платонов, 1989б, с. 220]. У цьому контекстi згадуються слова Олени Толстої-Сегал, яка, потрактовуючи «машинiзм» Платонова як наслiдок впливу Гастева, зазначала, що «у “машинi” вiн вбачав, як i Гастев, згусток людського розуму, бiльш цiнний i бiльш крихкий, нiж iндивiди, що створили її» [Толстая-Сегал, 1994, с. 53].

Звук паровоза постає для героя доленосним, хвилюючи його i змушуючи вирушати в дорогу, а свiт залiзницi та паровозiв починає неймовiрно вабити його. Робота на залiзницi стає для нього своєрiдною iнiцiацiєю – новим етапом розвитку, на який вiн виходить пiсля пiдкорення дерева. Складовi цiєї iнiцiацiї: нове iм'я, випробування та довiра машинiста-наставника. Так, отримане у залiзничному депо прiзвисько Три Восьмушки Пiд Рiзьбу стало йому приємнiшим вiд власного iменi. Вiн витримує всi випробування i врештi викликає довiру у машинiста-наставника – цього жреця вiд технiки. Героя ваблять паровози, викликаючи у нього широку гаму душевних i тiлесних вiдчуттiв, близьких до еросу, – вiд пiднесення та пристрасного свербiння у тiлi до спiвчуття i туги: «Вiд

обертання коліс паровоза і його швидкого дихання у Захара Павловича радісно свербіло тіло, а очі змокали легкими сльозами від співчуття до паровоза» [Платонов, 1989б, с. 201]; «В обідні перерви Захар Павлович не зводив очей із паровоза і мовчки переживав у собі любов до нього» [Платонов, 1989б, с. 219].

Зміна ставлення до паровозів героя, за сюжетом, зумовлена зустріччю з Прошкою-прохачем та згадкою про сироту Сашка Дванова. Так, сподіваючись на докорінне покращення життя оточуючих завдяки роботі машин, Захар Павлович тяжко розчаровується у цьому: «скільки б не робити машин – на них не їздити ні Прощі, ні Сашку, ні йому самому. Паровози працюють або для сторонніх людей, або для солдатів, але їх везуть силоміць. Машина сама – теж не свавільна, а безвідмовна істота. Її тепер Захар Павлович більше жалів, ніж любив...» [Платонов, 1989б, с. 235]. Отже, герой втрачає віру в машини та інтерес до роботи і, повністю збайдужівши до техніки, кидає депо, але натомість здобуває сім'ю – прийомного сина Сашка Дванова, ставлення якого до механізмів гармоніює з інтересом до живих істот.

Ставлення до техніки Сашка Дванова відрізняється від любові-пристрасті до машин самого Захара Павловича: по-перше, героя цікавлять механізми нарівні з живими істотами, по-друге, його пізнання машин обумовлено прагненням відчутти їх, «пережити їхнє життя», саме тому він і «уявляв себе паровозом», відтворюючи усі його звуки. Таке уподібнення до паровоза кардинально відмінне від пролеткультівського концепту «людини-машини» як «залізного бога», оскільки виходить із протилежної ідейної установки – прагнення героя відчутти життя машин нарівні з живими істотами. Отже, якщо для Захара Павловича головним постає «розуміння машин», то

для Дванова – «відчування машин». Тож син ніби знімає певну обмеженість позиції прийомного батька.

Еволюція поглядів Платонова щодо машини та революції, а також сумнів у можливості улаштування життя за принципом машинізації людини, а отже, відхід від концепції машини Пролеткульту окреслюється у словах Сашка Дванова про організацію чевенгурівської комуни: «Тут <...> не механізм лежить, тут люди живуть, їх не налагодиш, пока вони самі не влаштуються. Я раніше думав, що революція – паровоз, а тепер бачу – ні» [Платонов, 1989б, с. 485].

Отже, у романі Платонова «Чевенгур» концепт машини виявляє широке семантичне поле: паровоз є одночасно і об'єктом пристрасного захоплення та духовної прив'язаності (це і символ ідеальної нареченої, Аніми, і материнської утроби), і пекельною машиною, що несе загибель. Щоб здобути прихильність механізмів і збагнути їхню таємну мову, треба кинути дружину та родину, водночас тільки звільнившись від пристрасті до машин, можна повернутися до людей і здобути сім'ю. Таким чином, образ паровоза у Платонова постає амбівалентним і втілює суперечності та полярні ідейні підходи до техніки першої третини ХХ ст. та генезу уявлень про механізми самого митця, тобто пролеткультівську концепцію машини і водночас критичне сприйняття її.

#### **4.4.2. Образ пекельної машини у романі Юрія Олеші «Заздрість»**

У романі Юрія Олеші «Заздрість» за основоположним концептом їжі дослідниками, як правило, не помічається не менш важливий концепт машини та пов'язане з ним семантичне поле – ідея машинізації людини, образ

універсальної машини, мотив винахідництва та загибелі від машини, поданих у карнавальньо-іронічному потрактуванні.

Карнавальність як стильова домінанта поетики роману Олеші визначає двоїсте ставлення до машини і в цілому – ідейно-естетичну двоїстість оцінок та дійництво на всіх рівнях персоносфери твору. Так, протилежне сприйняття машини (як, власне, і дійсності в цілому) мають головні герої: «позитивний» герой (у визначенні вживаємо лапки, оскільки в запропонованій митцем естетичній системі традиційна схема «негативний – позитивний» повсякчас підважується, ставлячись під сумнів) Андрій Бабичев та його брат – антигерой, блазень Іван Бабичев. Останній стверджує, що він винайшов «універсальну машину» «Офелія», яка вміє робити все і здатна замінити собою усі відомі пристрої. Андрій Бабичев не вірить в існування машини брата, вважаючи її вигадкою, нав'язливою ідеєю його викривленої свідомості, блазнюванням та черговим знуцанням над оточуючими людьми. Уявній машині Івана у творі протиставляється «реальний», тобто повсякчас онтологічно підтверджуваний, історично зумовлений і суспільно необхідний винахід Андрія – «Четвертак» – гігантська їдальня, фабрика-кухня. А самі брати постають ідеологічними ворогами, двійниками-антиподами (про це детальніше див.: 4.1.4.3.).

Діаметрально протилежне ставлення до машин демонструє ще одна пара двійників – вихованець Андрія Бабичева Володя та тимчасовий компаньйон Ніколай Кавалеров. Перший із них утілює ідею людини-машини, культивовану у Пролеткульті і футуризмі, а пізніше – й у соцреалізмі. Так, Володя Макаров – уособлення позитивного героя (майбутній ідеальний герой соцреалізму, що постає прекрасним і в праці, й у спорті, і в любові, й у думках) – мріє

стати машиною, оскільки у його розумінні вона – вершина досконалості й утілення надможливостей у роботі: (із листа Володі Бабичеву): «Я – людина-машина. Не впізнаєш ти мене. Я перетворився на машину. Якщо ще не перетворився, то хочу перетворитися. Машини тут звірина! Породисті! Чудово байдужі, горді машини. Не те, що у твоїх ковбасних. Ремісникуєте. Вам лише телят різати. Я хочу бути машиною. Із тобою хочу порадитися. Хочу стати гордим від роботи, гордим тому що працюю. Щоб бути байдужим, бачте, до всього, що не робота! Заздрість взяла до машини – ось воно що! Чим я гірший за неї? Ми ж її вигадали, створили, а вона виявилася набагато лютішою від нас. Даєш їй хід – пішла! Пропрацює так, що ні циферки зайвою. Хочу і я бути таким» [Олеша]. Яскраво впадає в око підкреслено позитивне маркування традиційно негативнозabarвлених лексем в описі машини у словах Володі: «звірина», «чудово байдужі», «набагато лютіша». Кавалеров, навпаки, не розуміється на техніці і боїться машин («Я нічого не розумію в механіці, – мовив Кавалеров, – я боюся машин...») [Олеша]), але ім'я «Офелія» «дивно хвилює» його, тому він цікавиться винаходом Івана Бабичева, але той незмінно вселяє у нього жах.

Мотив пекельної машини, пов'язаний із уявним винаходом Івана Бабичева, у карнавальному світі Олеші набуває особливих ідейно-естетичних рис, а сам персонаж доповнює низку героїв-винахідників, *Ното faber*, несподіваними характеристиками. Образ винахідника тут набуває виразних рис блазня, трикстера. Зокрема, сповідь Івана Бабичева Кавалерову про дитячі винаходи виразно засвідчує схильність героя до химерної вигадки та до пристроїв зі змінених станів свідомості (пристрій для викликання будь-якого сну на замовлення). Загалом оповідь про винаходи Івана

Бабичева набуває відтінку «ненадійної нарації»: навіть в умовах карнавально-ігрової конвенції читач змушений постійно ставити під сумнів усі відомості про інженерно-технічне минуле героя. Так, автор-оповідач спершу стверджує, що «Ваня Бабичев був майстер на всі руки» й у дворі отримав прізвисько «механіка», потім закінчив механічне відділення Політехнічного інституту і працював на заводі інженером, а згодом ніби сам сумнівається у цьому: «Та чи був він коли-небудь інженером? Та чи не брехав він? Як не в'язалося з ним уявлення про інженерську душу, про близькість до машин, до металу, креслень! Швидше його можна було прийняти за актора або попа-розстригу» [Олеша]. Вже сам одяг Івана Бабичева, у якому той з'являється на люди, – котелок, піджак без гудзиків, квітка у петлиці – одночасно вказує на юродивість, артистизм та блазнювання героя. Манери та поведінка персонажа, який одного разу з'являється на міських вулицях із подушкою в руках, проголошуючи загроженість звичного побуту маленької людини, а також його звичка проповідувати, схильність до складання поетичних експромтів та картярських фокусів, пропозиція влаштувати «заколот почуттів» – все це ілюструє тотальну невідповідність Івана Бабичева образу інженера. Перевернуту природу трикстера яскраво увиразнює той факт, що, проповідуючи на весіллі, герой перетворює вино на воду, постаючи таким чином антиподом Христа.

Існування машини в ігровому світі Олеші також кардинально відрізняється від репрезентації техніки в романах Платонова, Брасюка і Паустовського: якщо у цих авторів деталізовано найдрібніші складові оприявлених механізмів, описано їх у дії, то в Олеші «Офелія» візуалізується лише у мареннях та хворобливих галюцинаціях Кавалерова і невидима

для стороннього ока. Читачеві достеменно невідомо, існує вона чи ні, оскільки у її реальному існуванні переконує «ненадійний наратор» – фантазер і блазень Іван Бабичев, і навіть Кавалеров, почувши нібито свист жахливої машини, бачить перед собою хлопчика, що втікає, і соромиться свого жаху.

За словами Івана Бабичева, його винахід – це універсальна машина, яка може робити все: «Я кажу вам: моєю мрією була машина машин, універсальна машина. Думав я про досконале знаряддя, сподівався я в одному невеликому апараті сконцентрувати сотні різних функцій. <...> Я винайшов таку машину. <...> Вона може підривати гори. Вона може літати. Вона піднімає важке. Вона дробить руду. Вона замінює кухонну плиту, дитячий візочок, далекобійні знаряддя... Це сам геній механіки...» [Олеша]. Водночас винахідник, органічно не сприймаючи нових суспільних змін і перетворень, псує цей універсальний пристрій, наділяючи його здатністю закохуватися, ревнувати, бачити сни: «Я розбестив машину. Навмисно. На зло. <...> Найбільше створіння техніки я наділив вульгарними людськими почуттями! Я зганьбив машину. Я помстився за моє століття <...> Машина – подумайте – ідол їхній, машина... і раптом... І раптом найкраща з машин виявляється брехухою, пошлячкою, сентиментальною негідницею! Ходімо... я покажу вам... Вона, що вміє робити все, – вона співає тепер наші романси, дурні романси старого століття, і старого століття збирає квіти. Вона закохується, ревнує, плаче, бачить сни... Я зробив це. Я насміявся над божеством цих прийдешніх людей, над машиною. І я дав їй ім'я дівчини, що збожеволіла від любові і відчаю, – ім'я Офелії... Найбільш людське, найбільш зворушливе...» [Олеша]. Таким чином, з одного боку, маємо смислову дуальність концепту машини, обумовлену протиставленням

ідеї «машинізації людини», утілену образом «нової людини» – «людини-машини» Володі Макарова, та ідеї «олюднення машини» Івана Бабичева. З іншого боку, ім'я «Офелія», вмикаючи шекспірівський код, відсилає читача не лише до божевілья та трагічних почуттів героїні «Гамлета» (згадамо у цьому контексті задум Бабичева влаштувати «заколот почуттів» на противагу бездушній добі соціалізму), але й реалізує ширшу семантику, уподібнюючи творця «Офелії» до лукавого царедворця Полонія, на що звертав увагу один із дослідників роману Олеші Н. Єлісеєв, розгортаючи натяк Олеші про перебування свого героя на допиті у ГПУ та можливий зв'язок з органами: «У шекспірівській трагедії батько Офелії (буквально – творець Офелії) – Полоній. Розумник, що вдає дурника? Вмілий провокатор, мало не контррозвідник? Ось так відреккомендовується Іван Бабичев. Адже якщо він творець Офелії, то він – Полоній? Ось так він тлумачить свою роль» [Єлісеєв].

Отже, на перший план у романі Олеші виходить монструозна машина, що змінює свідомість. Так, Н. Григор'єва порівнює «Офелію» Олеші насамперед із фантастичними механізмами прози Реймона Русселя, вбачаючи витoki образу машини російського автора у химерних винаходах героїв французького митця [Григор'єва, 2012, с. 513–514], а Н. Єлісеєв, відштовхуючись від репліки Івана Бабичева, кинутої в епізоді чергової сварки Андрієві, про власний винахід як «мозок, сповнений снів», доходить цікавого висновку про химерну машину, що змінює свідомість і насилає безумство, звідси, на думку дослідника, й ім'я шекспірівської героїні: «Чому Іван Бабичев називає свою машину “Офелією” – ім'ям дівчини, що з'їхала з глузду? Чи не тому, що його машина насилає безумство? Змінює свідомість? Набиває мозок



приємними або моторошними снами, тобто дійсно вміє робити все, бо той, хто володарює над людською свідомістю, панує над усім» [Елисеєв]. Таким чином, науковець недвозначно вказує на низку асоціацій між моторошним винаходом Івана Бабичева та державною машиною, радянським тоталітарним механізмом: «Іван – суть Іоанн. Предтеча, той, за ким повинен прийти хтось. Він сповіщає про прихід цього “когось”. Найбільш моторошне і дивовижне, що Олеші вдається розповісти – знову опосередковано, неточно, приблизно, багатозначно – чий прихід “анонсує” новий Іван Предтеча. <...> Подзвонювання на сходах – деталь цілком реалістична і для 27-го, і для 37-го – дарма, що з’являється вона в фантасмагоричному сні. Страх арешту, обшуку, допиту – і якнайпевніше те, що страх цей пов’язаний з машиною, невидимою, незрозумілою, таємничою, але... машиною!» [Елисеєв].

Так, машина, винайдена Бабичевим, існує лише в його уяві та мареннях Кавалерова. Водночас жах, викликаний уявною машиною, стає для героя єдиною реальністю, повністю замінюючи дійсність (епізод марення під час хвороби): саме хворобливі візії Кавалерова постають тим дзеркалом, у якому відбиваються стосунки між героями та пекельною машиною, а сам Кавалеров у другій частині роману виступає двійником винахідника, оскільки, попри полярне ставлення до техніки, їх виразно єднає мотив блазнювання та внутрішній тваринний страх перед уявною машиною Івана – страх, що повсякчас відчувається і визнається Кавалеровим, але глибоко прихований у Івана і лише одного разу (крім епізоду нападу машини на свого винахідника) дає про себе знати: «Я боюся її, – швидко говорив Іван. – Вона ненавидить мене... Вона зрадила мене... Вона вб’є мене...» [Олеша].

Хвороблива психіка Івана породжує «Офелію» як знаряддя помсти успішному брату та суспільству, що висміює і відкидає його. В уяві винахідника вигадана машина знищує «Четвертак» та вбиває його ідеолога – Андрія Бабичева, але в уяві Кавалерова – учня і послідовника невизнаного проповідника Івана Бабичева – винахід знищує свого творця.

У розповіді Івана Бабичева про зруйнування «Офелією» будівлі «Четвертака» та знищення Андрія («казка про зустріч двох братів») машина набуває виразно монструозних рис, постаючи ніби фантастичним чудовиськом («чорне летюче тіло»), «невловимим за формою», викликаючи асоціації то з величезним хижим птахом, то з павуком, то з лазерним пристроєм. Гостре усвідомлення страшної загрози від невідомої машини, відображене у хворобливих візіях Кавалерова, згущується і нагнітається автором ближче до завершення твору. Так, у маренні героя (у прикінцевій сцені роману) жахлива машина женеться спершу за ним самим, а потім спрямовує лють на свого винахідника, знищуючи його: «Падаючи, побачив він [Кавалеров – *Н.Г.*] Івана, приколотого до стіни голкою. Іван тихо нахилився, повертаючись навколо страшної осі» [Олеша]. Отже, образ невидимої химерної машини, що змінює свідомість, постає в романі Олеші своєрідним знаком переходу у площину монструозно-карнавального світу, незмінно актуалізуючи семантику хворобливих візій, галюцинацій, вигадки та сну, а сам винахідник постає трикстером, проповідником-блазнем, ілюзіоністом-шарлатаном, анти-Месією та «інженером людських душ» (згадаймо, цей вислів, традиційно приписуваний Й. Сталіну, належить самому Олеші), доля якого – бути знищеним власним витвором.

#### 4.4.3. Техніка versus мистецтво: образи пекельної машини та чавунного Командора у романі Гордія Брасюка «Донна Анна»

Минув, як сон, блаженний час  
і готики, й бароко.

Іде чугунний ренесанс,  
байдуже мружить око.

<...>

Це що горить: архів, музей? –  
а підкладіть-но хмизу!..

З прокляттям в небо устає  
новий псалом залізу.

П. Тичина.

*Псалом залізу. III*

Образ пекельної машини у поєднанні з мотивом генія та злодійства й інтертекстуальним обігруванням сюжетної канви протистояння Дон Жуана та Командора виразно окреслюється у романі Гордія Брасюка «Донна Анна» (1929), де любовний трикутник Ганна Бачинська (Донна Анна) – Нік Бачинський (Командор) – Володимир Шальвій (Дон Жуан) реалізовано через зіткнення двох світоглядів та двох позицій чоловіків-суперників – апологета індустрії, інженера-винахідника та служителя муз, композитора і музиканта. А крім проблем статі, кохання, потягу, шлюбної моралі та зради, оприявлених у романі, виразно постає ще одна – зіткнення двох типів творчості, двох підходів до неї, уособлюваних героями-чоловіками, – людини діяльної, Номо faber, інженера Ніка Бачинського (залізного Командора) та людини мистецтва, театральної богеми, Номо ludens, композитора Володимира Шальвія (втілення музичної стихії та свободи пристрасті, Дон

Жуана). Перший тип репрезентує авангардного героя – новітнього залізного бога, підкорювача енергії та земних надр (соціокультурний типаж пролеткульту та футуризму), другий – тип модерністського героя-митця, релятивіста та іммораліста. Врешті, як засвідчує кінцівка твору, життєвої поразки зазнає кожен із представників окресленого любовного трикутника: залізний Командор гине від власного винаходу, хай і за безпосередньої участі Дон Жуана, його винахід привласнено іншим, а його чавунна постать з'являється німим докором лише колишній дружині і не в змозі покарати головного кривдника; скніє і волелюбний Дон Жуан, ніби розплачуючись за поєднання у власній особі генія та злочинства і повністю втрачаючи творчу наснагу після знищення Ганною його опери та аборту Талі; занепадає духом, змирившись із роллю куховарки, і Донна Анна.

Амбівалентність машини у романі яскраво виявляється в епізоді демонстрації Бачинським винаходу власній дружині: з одного боку, побожне захоплення Ганни, з іншого – жах від некерованої дикої стихії, що загрожує вирватися: «Ганна в німому захопленні наблизилась до машини. Її очі були зачаровані мідною павутиною статору. <...> Нік підійшов до мотора, простяг руку до пускового реостату і ту ж мить, як з наказу чарівника, ворухнувся ротор, задвигтів поміст, залізна гора важко засопла, заревла... Здавалось, в залізний панцир Нік замкнув усі сили дикої стихії і от, тільки прийшов, вони прокинулись, потворно заревли на безліч голосів, погрожуючи розірвати панцир. В лабораторії стався до того нестерпний гул, що Ганна, захищаючи однією рукою вуха, другу простягла благально до Ніка. // Нік підняв руку й грізні потвори з незадоволеним завиванням покірливо вмовкли // Ганна

побожно дивилася на Ніка. Він був той Прометей, що мав дати нову іскру людству. Його генератор це була лише частка великого задуму. Він його здійснить безперечно. Ганна була певна в Ніковій силі» [Брасюк, 1929, с. 26].

Винахід Ніка – пристрій для бездротової передачі електричного струму – має всі ознаки пекельної машини: її зблиски, полум'я, гудіння та рев незмінно викликають страх у більшості глядачів. Згадаймо епізод демонстрації винаходу на дні народження: «Раптом розлігся тріск, як випал якого десятка рушниць. Поміж опуками майнув вогнений язичок. За хвилину вже велике полум'я розцвічувалося дивовижними сліпучими кольорами. Фіалковий, помаранчовий, синій, червоний, зеленкуватий... Кольори мінилися, зливалися один з одним, як світляна музика, що ілюструвала безугавну заглушливу какофонію тріску й гулу. Полум'я пливло по поверхні опук, досягало величезних загрозливих розмірів, розтягувалось між скрайніми точками опук, і згасало; та вслід вибухала нова сліпуча смуга. Ще момент і, здавалось, стіни лябораторії рухнуть від грому й полум'я. Але машина, ніби важко відсапуєчись від втоми, поволі змовкла. Світло електрики обдало зблідлі обличчя жінок. В очах одсвічується одночасно переляк і захоплення. Хтось злякано віддихується, хтось захоплено жестикулює, хтось плече в долоні. <...> За хвилину машина знову загула. Нік повернув підойму, увімкнув цілу серію якихось мечиків і став поміж двох мідних опук. Язики полум'я посунули по їх поверхні. Тоді Нік спокійно поклав долоні в полум'я зверху на опуки й той момент жах відбився в очах присутніх. Полум'я Нікові охопило все обличчя, здавалося, зараз спалахне йому волосся й він, обгорілий, бездушно гримнеться вбитий електричним струмом...»

[Брасюк, 1929, с. 139]. Така ретельна деталізація пекельної машини у дії – з численними звуковими, кольоровими та піротехнічними подробицями, а також експресивною реакцією глядачів та уявною смертю інженера – сюжетно передує і семантично пов'язана з епізодом-умовчанням – загибеллю винахідника під час випробування. Ця сцена машини у дії ніби передбачає долю новітнього Командора доби чавуну. Так, демонструючи вже майже завершену машину Ганні після їхнього розлучення, Нік зауважує: «Мене мучить ця машина, над якою я десять років працював. Найкращих десять років нашого спільного життя. Тепер вона мені здається гільйотиною, на якій я мушу знищити себе» [Брасюк, 1929, с. 125–126].

Безпосередньо згадка про пекельну машину артикулюється в іншому епізоді: під час частування Ніка у помешканні колишньої дружини та її коханця останній кидає п'яну репліку: «А все ж люди в цілому такі підлі, що краще було б, коли б ви замість своєї електричної машини вигадали якусь пекельну. Тоді, напевне, я був би вашим спільником» [Брасюк, 1929, с. 150]. Ця репліка набуває звучання тривожної перестороги, ніби передбачення жорстокого задуму Володимира з усунення суперника, що увиразнюється у тексті музичним етюдом під назвою «Катастрофа» у виконанні підпилого композитора: «...І враз дике престо обірвало Ганні думки. З-під пальців Володимира звуки здіймалися з такою експресією, ніби справді хтось раптом завів пекельну машину й розпочав свою руїнницьку працю. Ніби громово рушилися кам'яні стіни, какофонічним брязком металю заглушувалися розпачливі зойки верхнього регістру. В тих зойках благальний немощний людський голос, що гине в руїні, але невблаганні

вибухи, як ритми морських валів, насуваються один за одним і врешті... дев'ятий. В ньому конденсується надсадливим фортісімо й грім, і брязк, і зойк... Все вмовкає під руїною каміння й заліза. Ще за інерцією зриваються десь поодинокі брили, ще якийсь залізний уламок з брязкотом котиться в прірву, щерхне щебень і тихо, як на страшному гробовищі» [Брасюк, 1929, с. 151]. Сама назва етюд, його тональність, какофонічний брязкіт, звуки грому та руйнування каменю і металу, людські зойки – все це звукове утілення пекельної машини, на яку перетворюється винахід Ніка, оскільки наступною фабульною подією твору, не артикульованою у сюжеті, а окресленою лише натяками, є загибель винахідника під час демонстрації власного винаходу. Відзначимо також двозначність репліки Володимира, сказаної після загибелі інженера: «Його вбито... Його вбила машина!» [Брасюк, 1929, с. 155].

З образом машини нерозривно поєднано і постать самого винахідника, що постає ніби органічним продовженням свого дітища, утіленням стихії металу: у світоглядній позиції героя безпосередньо відбито філософсько-естетичні положення пролеткульту та футуризму у потрактуванні технічних надможливостей людства та людини як робітника-титана, нового залізного бога, підкорювача природи. Згадаймо дискусію між чоловіками-суперниками про красу заходу сонця, обстоювану композитором, та велич індустріальних надпотужностей і рукотворних виробів людства, безапеляційно проголошувану інженером.

Чоловік Ганни інженер-винахідник Нік Бачинський має виразні риси новітнього Командора, який замість традиційної стихії каменю (камінна статуя, камінний гість, камінний

господар) втілює твердість, вагу та застиглість металу, виступаючи залізним богом, повелителем сплавів та енергій. Така семантика металу незмінно постає у портретних характеристиках героя, поданих очима самої Ганни. Так, Бачинський «імпозантний, з твердим лицем мусянжового сплаву» [Брасюк, 1929, с. 8]; «слово “Нік” вона [Ганна – *Н.Г.*] сприймала ясним, як нікель» [Брасюк, 1929, с. 8]; «В йому здорова кров, здорова праця, залізні м'язи. Нік – метал. Крицева воля, срібний полиск душі» [Брасюк, 1929, с. 9]. Герой Брасюка знаходить надміцний сплав для свого винаходу, а його машина постає «залізною горою». Згадаймо, у Лесі Українки такою, лише камінною, горою з дівочих мрій Донни Анни виступає сам Командор, уособлюючи сталість, нерухомість і застиглість. Сам вигляд машини Ніка безпосередньо актуалізує таку семантику: «залізна гора, що нерухомо стала своєю основою на новий деревляний поміст» [Брасюк, 1929, с. 25].

В одному з епізодів Володимир називає суперника «чавунним казаном», а Ганна, пригнічена непоступливістю та невмолимістю чоловіка, подумки погоджується із цим визначенням: «Так, так. Нік – бездушний чавун. Вона забуде в йому навіть людську подобу. Чавун!» [Брасюк, 1929, с. 86]. Врешті пам'ятник на могилі загиблого від руки Дон Жуана Бачинського також чавунний. Семантика чавуну – цього надважкого металу – синонімічна символіці камінного у творі Лесі Українки: «Новий чавунний обеліск крицево мінився на сонці. Він міцно стояв на своєму постаменті. Здавалось – то горда Нікова постать» [Брасюк, 1929, с. 232]. Постать загиблого у візіях Ганни також з'являється у вигляді чавунного обеліска – семантичного еквівалента традиційної статуї: «Як грізний докір перед нею впливає Нікова постать. Ганна вже



ладна впасти перед нею навколішки, благаючи змилювання, але при найменшому русі вона знову притомніє. <...> Докірлива постать невідступно стоїть перед нею, то як чавунний грізний обеліск, то як мусянжове обличчя, що пильно вдивляється в неї страшними очима» [Брасюк, 1929, с. 265]. Водночас відзначимо, що «камінне» (у Лесі Українки) та «чавунне» (у творі Брасюка) виразно маркують різні культурні періоди: «каміннь» – ранній модернізм, «чавун» – модернізм 1920-х рр. Згадаймо знакові рядки П. Тичини із «Псалма залізу», винесені в епіграф підрозділу: «Минув, як сон, блаженний час // і готики, й бароко. // Іде чугунний ренесанс, // байдуже мружить око».

Крім безпосередньої вказівки на оперу Моцарта «Дон Жуан», яку відвідує Ганна під час з'ясування обставин загибелі свого чоловіка та ймовірної причетності до цього її коханця, сюжет якої, як, власне, і назва самого роману, постає кодом прочитання твору Брасюка, маємо ряд речових підказок-повторів, розкиданих у тексті. Так, виразною алюзією на традиційне вбрання Командора – плащ – виступає довжелезне хутро Ніка Бачинського, у яке Ганна після смерті чоловіка змушує убратися Володимира. Це довгополе вбрання, у якому новий власник виглядає дещо неоковирно, набуває у романі лейтмотивного звучання: після з'ясування причетності Володимира до смерті чоловіка хутро ввижається Ганні у крові, але вже в кінці твору, змирившись із долею та зі своєю пасивною роллю у житті обох чоловіків, Ганна пересипає хутро нафталіном.

Авангардна філософія техніки, віра в машину та технічний прогрес людства обігрується у Брасюка в образі винахідника Ніка Бачинського і репрезентується очима

головної героїні роману – Донни Анни – Ганни Бачинської. Авторська іронія у цьому плані обумовлена ще й виразно підпорядкованою, залежною позицією героїні, переконання та життєва стратегія якої повністю визначається тим, поруч із яким чоловіком вона перебуває на даний момент: у шлюбі з Бачинським вона повністю розділяє його переконання, перейнявшись його вірою у технічні надможливості людства та визначальну роль у цьому винаходу свого чоловіка («О, яка горда була Ганна з того, горда Ніком! В його самотності був великий світ майбутнього. Його лабораторія була повна моделей машин, повна проєктів. Він вірить, що гігантський кран піднесе чоловіка над його багном, дасть у руки міць і гордість. Машина переродить землю, машина очистить повітря, очистить людину, поширить обрії до найвищих здобутків, до найвищої моралі» [Брасюк, 1929, с. 10]; і далі: «Вона увірувала в Ніка, вона слугувала йому, як кумірові» [Брасюк, 1929, с. 10]), натомість покинувши Бачинського і зійшовшись із Шальвієм, відновлює свої уроки співу та починає співати в опері.

Для Брасюка в цілому характерне модерністське потрактування техніки як загрози внутрішньому світу та існуванню людини, що виявляється не лише в інтерпретації винаходу Бачинського як пекельної машини, а й семантиці знакових для модерністських текстів образів – поїзда, трамвая та автобуса. Згадаймо численні катастрофічно-апокаліптичні образи різного рівня: від відрізаної трамваєм голови Берліоза у М. Булгакова до перебитого трамваєм хребта коня у поезії В. Сосюри, поїзда як пекельного дракона у І. Багряного та автобуса, що розчавлює дитину, у М. Хвильового. Гук паротяга у романі Брасюка – як знак загроженості для героїв, наростання

тривожності в епізоді, коли Ганна остаточно переконалася у зраді Ніка, – символізує розпад усталених сімейних зв'язків, шлюбу (ця семантика стає традицією після виходу роману Л. Толстого «Анна Кареніна»), потенційно втілює приховану загрозу для кожного із членів даної сім'ї, ніби передбачаючи численні нещастя, що у подальшому випадають на їхню долю: загибель Ніка, втрату ілюзій, невроз та беззмістовне рабське існування Ганни, адюльтер із вітчимом та аборт Талі.

Отже, винайдений механізм у романі Брасюка виявляє всі ознаки пекельної машини, а інженер-винахідник постає новітнім Командором, який замість каменю утілює стихію чавуну, гинучи у протистоянні з людиною мистецтва – Дон Жуаном нового часу.

#### **4.4.4. Гармонія техніки та лірики у романі К. Паустовського «Сяючі хмари»**

Подібну проблематику – співвідношення техніки та мистецтва, машини та лірики, але зовсім інакше потрактування техніки та ставлення до машини демонструє роман К. Паустовського «Сяючі хмари». Фабульно-сюжетний розвиток твору і генеза головного героя – капітана – покликана утверджувати подолання прірви між машиною та лірикою, конфронтації між інженерно-технічною та поетичною діяльністю, а отже, вищу гармонію творчості, результатом якої може виступати як винахід-механізм, так і поетичний твір. Авантюрно-пригодницька складова сюжету обертається навколо пошуків щоденника льотчика-винахідника Нелідова, що має одночасно і технічну, і літературну вартість.

Винахід Нелідова – новітній авіадвигун – оприявлено в тексті не онтологічно, а в інтенції – у вигляді обговорюваних

героями описів, функцій, креслень та пов'язаних із цим усім перспектив: «Нелідов сконструював тисячосильний мотор вагою у п'ятсот кіло. Це означає, що літак із таким мотором може взяти вчетверо більше пального і вчетверо подовжити політ» [Паустовский]; «Нелідов вигадав особливий тип конденсатора, що згущує розріджене повітря тих страшних висот, куди він піднімався, і нагнітає його в циліндри для вибуху. Нагнітання проводить турбінка, що працює від напору повітря» [Паустовский]. Гармонійне й уважне ставлення до будь-якої речі постає домінантою світосприйняття льотчика-винахідника: чи то новітній механізм, чи вироби старовинних ремесел, що відходять у небуття, – вони однаково викликають у нього пошану та непідробний інтерес дослідника. Так, випадково опинившись у старому селищі ремісників-кустарів, відомий авіатор із науковою глибиною занурюється в історію та технологічні тонкощі кустарного виробництва: «Нелідов повернувся до Москви, взяв відпустку і поїхав у це село. Він виходив пішки весь кустарний район і написав монографію про кустарні промисли – лакові вироби, мережива, обробку замші та набойки. Він привіз колекцію набойок і подарував кустарному музею. Мотив півника на тканинах викликав у нього захват» [Паустовский].

Ставлення до речей саме цього героя наочно втілює уподібнення мистецького твору і матеріального виробу, що відсилає нас до теорії про «зробленість» літературного тексту у формалізмі. Порівняймо: «Між польотами була перерва, і за час перерви він примудрився написати дві прекрасні роботи: про поета Мея і про “збивання фрази”. Остання робота особливо цікава. Вона складається тільки з прикладів, пояснення до них скупі й уривчасті. Нелідов бере низку роздутих незграбних фраз із книг деяких письменників і “чистить” їх, викидає зайві

слова, припасовує і згвинчує з такою ж ретельністю, як збирає мотор» [Паустовский]. І далі: «фраза у нього міцна, свіжа, зрозуміла. Звільнена від столітнього накипу, вона набуває первозданної ясності» [Паустовский]. Маємо ледь не дослівний перегук із ключовими тезами В. Шкловського про конструювання образу, звільнення або «воскресіння» слова і протистояння автоматичності сприйняття, очуднення як вивільнення від традиційних зв'язків та побутових нашарувань.

Конфронтацією між технікою та лірикою, механізмом та витвором мистецтва позначена життєва стратегія одного із головних героїв твору – капітана. Він оточує себе механізмами власного виробництва – вони заповнюють йому емоційну порожнечу, відсутність душевних прив'язаностей і замінюють невлаштованість життя. Капітан зневажливо ставиться до лірики, протиставляючи її техніці, натомість інший персонаж – Берг – був переконаним, що у справжньому винаході поезії і ліричного пориву «більше, ніж у віршах Пастернака»: «У розмові з капітаном Берг назвав інженера “ліриком”. Капітан обурився, – у його мозку не вклалися два таких ворожих заняття, як мотори і поезія. Берг же говорив, що, навпаки, в машинах і кресленнях більше поезії, ніж у віршах Пастернака. Одного разу він назвав океанські пароплави “архітектурними поемами”. Капітан пирхнув і вилаяв Берга» [Паустовский].

Натомість інженер Симбірцев – фахівець із двигунів внутрішнього згорання – виступає прикладом гармонійного поєднання техніки і лірики, машини і поезії, саме тому «до інженера капітан поставився недоброчливо, – як може побудувати навіть паскудний мотор людина, схильна до лірики?! Повна нісенітниця!» [Паустовский]. Врешті після порятунку проекту двигуна Нелідова та віднайдення щоденника льотчика капітан захоплюється поезією. Таким

чином, К. Паустовський примирює і гармонізує протилежні точки зору: механізм (авіаційний двигун), як і поезія, постає у нього витвором людського розуму і духу, таким, що вивищує інтелектуальні та духовні можливості людства.

Отже, у проаналізованих нами творах концепт машини постає яскравим маркером ідейно-естетичних пошуків 20-х рр. ХХ ст., виявляючи широкий спектр ідей: від механізма, що ошляхетнює душу людини, до пекельної машини у А. Платонова; від людини-машини до химерної невидимої машини, що насилає безумство, у Ю. Олеші; від чавунного Командора, що гине через власний винахід у протистоянні з людиною мистецтва, у Г. Брасюка – до гармонії між технікою та поезією, механізмом і ліричним твором у К. Паустовського.

#### **4.4.5. Семантика поїзда і залізниці у романах Кузьми Чорного «Сестра» та Леоніда Леонова «Вор»: від «технеми» до способу структурування тексту**

Інакшого потрактування, ніж у А. Платонова, набуває образ потяга та паротяга у романах білоруського прозаїка Кузьми Чорного та російського письменника Леоніда Леонова. Ці персоналії якнайкраще надаються для компаративного дослідження, по-перше, через певну стильову дифузність, оскільки обидва автори – кожен у своїй національній літературі – репрезентує не «чистий» варіант модернізму, реалізму чи соцреалізму, а своєрідний стильовий гібрид, звідси – розмови про «соцреалістичний модернізм»<sup>\*</sup> Леонова чи про поєднання рис реалізму та модернізму у межах творчості одного автора

---

<sup>\*</sup> М. Павловець характеризує «гібридну природу творчості Леонова, який часом, використовуючи зовнішню форму “соцреалістичного канону”, приховував під нею складно організований зміст, що вступав із цим каноном у діалогічні, якщо не полемічні відношення» [Павловець, 2014].

[Павловец, 2014]. По-друге, загальним місцем літературознавчої науки стала так звана «достоевщина» кожного з них: за ними міцно і непохитно закріпилося уявлення як про спадкоємців Ф. Достоевського: про Чорного тривалий час писали виключно як про «білоруського Достоевського» (А. Бахаревич). Сильний вплив Достоевського на Леонова відзначала більшість дослідників творчості останнього (Г. Ісаєв, Б. Симонова, О. Солженіцин<sup>\*</sup>). Згадуються іронічні слова В. Шкловського про Леонова: «Він добре і довго імітував Достоевського, так добре, що це викликало сумніви у його обдарованості» [Шкловский, 1990, с. 289].

Але окреслені компаративні паралелі – це завдання для прийдешніх дослідників. Ми ж звернули увагу на один характерний аспект, спільний для обох митців, – це особливий, постійно повторюваний образ потягів та пов'язаний із ним мотив залізниці, що спливає у багатьох творах зазначених письменників, але найрепрезентативніше постає у романах «Вор» («Вор», 1927) Леоніда Леонова та «Сестра» («Сястра», 1927) Кузьми Чорного. Даний аспект ніколи не виступав предметом наукового аналізу у компаративному вимірі, та й окремо символіка потягу і тема залізниці у вказаних авторів мало цікавила дослідників: у білоруському літературознавстві немає жодної розвідки щодо зазначеної проблеми, у російському – лише два дослідження: одне присвячено

---

<sup>\*</sup> Исаев Г.Г. Проза Л.М. Леонова и традиции Ф.М. Достоевского. – Душанбе, 1992. – 179 с.; Симонова Б.И. Леонов и Достоевский // Проблемы реализма русской литературы начала XX века: Сборник трудов / Редкол.: П.А. Смирнова (отв. ред.). – М.: МГПИ, 1976. – 144 с.; Солженицын А. Леонид Леонов – «Вор» / Александр Солженицын // Новый Мир. – 2003. – №10. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novy\\_mi/2003/10/solzh.html](http://magazines.russ.ru/novy_mi/2003/10/solzh.html)

творчості Леонова, інше – аналітично-оглядового характеру. Так, перше – це монографія Наталі Непомнящих «Мотиви російської літератури у творчості Л.М. Леонова» (Новосибірськ, 2011), де один параграф присвячено аналізу мотиву залізниці у романі «Дорога на Океан»: на думку дослідниці, Леонов утілює некрасівську версію мотиву залізниці як дороги смерті, шляху до загибелі, а саме будівництво залізниці подає як утопічний проект [Непомнящих, 2011]. Друге дослідження – це оглядова стаття цієї ж авторки «Залізниця як комплекс мотивів у російській ліриці та епіці» (2012), у якій зроблено спробу схематично окреслити місце Леонова у розробці теми залізниці у літературі XIX та XX ст. На думку Н. Непомнящих, Леонов у своїй романістиці синтезує традиції XIX ст. із «залізничною» емблематикою першого пореволюційного десятиліття XX ст.: «У творчості Л.М. Леонова значення наскрізного, настирливо повторюваного мотиву залізниці стає зрозумілим у світлі обох векторів розвитку мотивного комплексу залізниці у російській літературі: і з урахуванням традицій XIX століття, і на тлі метафори революції-локомотива, що стала до 1930-х років емблематичною» [Непомнящих, 2012]. Дослідниця трактує мотив залізниці як утопічного шляху. Нам же видається, що таке твердження справедливе лише стосовно роману «Дорога на Океан» і не спрацьовує щодо роману «Вор», де домінує концепт залізниці як оманливого життєвого шляху.

Отже, маємо на меті розглянути семантику поїзда у романах «Вор» Леоніда Леонова та «Сестра» Кузьми Чорного в компаративному аспекті.

З темою залізниці традиційно пов'язують широке концептне поле культурних смислів, тем, мотивів та ідей:



мотив життєвого шляху і цілий комплекс «дорожніх» мотивів; ідею руху вперед, технічного прогресу, високих швидкостей та можливостей; антитезу цивілізації та природи; мотиви інфернального монстра та пекельної машини як загрози життю, духовності і загальнолюдським цінностям; революційно-комуністичну емблематику, де стрімкий паровоз уособлює шлях революції. Паровоз і потяг у цілому символізують стрімку динаміку життя, рух вперед, а семантику визначає те, позитивне чи негативне забарвлення отримують ці явища в аксіології конкретного автора чи у системі мотивів певного стилю.

На відміну від образу машин А. Платонова, Ю. Олеші, Г. Брасюка та К. Паустовського, у романах обох авторів лейтмотивний образ поїзда постає не стільки у речовому аспекті чи у статусі технеми (хоча саме ці показники традиційно є ключовими і первинними), скільки складовою теми залізниці, що включає у себе розгалужену систему образів (крім паровоза, поїзда та залізничної колії, це вокзал, переїзд, залізничне депо; машиніст, кондуктор). Потяг і залізниця в цілому постають в обох творах метафорою обраного героями життєвого шляху, але отримують у білоруського та російського авторів різну ідейно-естетичну оцінку, що зумовлюється відмінністю культурних традицій інтерпретації образу поїзда та мотиву залізниці. Так, Л. Леонов продовжує традиції російської класичної літератури у потрактуванні мотиву залізниці, а саме: дотримується толстовського потрактування залізниці як оманливого життєвого шляху, калейдоскопічних швидкостей на противагу неквапливій зосередженості внутрішнього споглядання, незворотніх змін на противагу вічним цінностям, швидкоплинної пристрасті замість любові, що, як правило,

вирішується для героя трагічно чи, як мінімум, драматично. Натомість численні потяги у Кузьми Чорного цілковито позбавлені будь-яких негативних конотативних значень, акумулюючи семантику прогресу, руху вперед та елементи житійної символіки, за якою рух у просторі (пересування по горизонталі) утілює внутрішній розвиток людини, її духовний рух (по вертикалі).

Усі зустрічі, прощання, розмови та обговорення у романі «Сестра» Кузьми Чорного відбуваються на вокзалі, поблизу вокзалу чи у вагоні поїзда. Практично кожен із героїв на різних сюжетних розвиллях твору опиняється на вокзалі. Так, твір починається приїздом Казімера Ірмалевича на Брестський вокзал для відправлення листа сестрі; на вокзалі відбувається його зустріч із приятелем дитинства Абрамом Ватасоном; біля вокзалу знаходиться цирульня Ватасона; шум вокзалу одночасно чують Ваця Браніславець та Радзівон Цівунчик, вийшовши з пивної після приємної для обох розмови; старий самотній Цівунчик відчуває повноту буття і спілкування, споглядаючи міське і вокзальне світло та наповнюючись його звуками («Він так стояв кілька довгих хвилин, і йому не хотілося йти до хати. <...> З вокзалу чувся крик паровоза і залізний стукіт вагонів. Сильно ляскали колеса десь на запасних лініях. // Він все стояв посеред порожньої вулиці» [Чорны, 1973, с. 210–211] – ця сцена постає структурно-семантичною кінцівкою II частини роману). II частина сюжетно починається із приїзду Мані, якому передують пейзажна замальовка та стислий екзистенційний екскурс про «машину життя» і поїзд, який постає тут вагомою емотивно-буттєвою категорією: «Поїзд важко і понуро зупинився. Він викинув із себе людей, яким раптом став непотрібним. Тут відбулися

людські побачення – радісні, сумні, веселі, нудні. Деяких ніхто не зустрів, і для одних це було сумно, для інших радісно» [Чорны, 1973, с. 105].

Початок III частини твору сюжетно представлено звичкою Мані на новому місці у будь-яку погоду ходити на станцію зустрічати поїзд Панкрата Малюжича, а закінчується роман сценою від'їзду Ватасона у нове життя та ретельно деталізованим епізодом провадження на вечірній поїзд Мані. До речі, везе її Панкрат Малюжич – ця вказівка є надзвичайно важливою, оскільки визначає завершення сюжетної лінії нашого героя: згадаймо, у певний момент він відчув роздвоєння, хитаючись між вибором – лишатися машиністом чи очолити місцевком залізничників. Таким чином, автор сюжетно закріплює екзистенційний вибір героя на користь сродної праці машиніста та душевної прив'язаності до паровоза, що безперечно типологічно поєднує героя Кузьми Чорного з численними образами залізничників, закоханих у паровози, прози Андрія Платонова. Слід також згадати залізничну авантюру Ваці Браніславця, який, перебуваючи у збуджено-розтривоженому стані після від'їзду Мані, разом зі своїм напарником вирушає навмання вечірнім поїздом до першої ліпшої станції, щоб розвіятися і повернутися вранішнім поїздом (така розвага, як з'ясовується, була звичною для героя у різні періоди його біографії).

Сцена на залізничній станції найкраще ілюструє душевне сум'яття і терзання закоханого Ваці Браніславця, який спершу вирішує їхати з Манею, щоб провести дівчину до її станції, і навіть купує квитки, але біля поїзда роздумує, боячись видатися нав'язливим та неделікатним, і в останню мить вистрибує з вагону.

У романі Чорного поїзд та пов'язаний із ним вокзал – це не лише наскрізний образ-символ чи лейтмотивний хронотоп, вказівка на поїзд та вокзал – це авторський елемент структурування тексту, що визначає початок чи кінцівку частин твору. І лише у деяких випадках така вказівка постає сюжетно зумовленою, як, наприклад, в епізодах приїзду та від'їзду Мані або на початку III розділу III частини – в епізоді, коли Ваця Браніславець їде у поїзді на місце свого призначення у лісове господарство. Тут вказівка на поїзд (приїзд чи від'їзд героя) постає точкою відліку нового етапу життя.

У більшості ж випадків згадка про поїзд, який проїздить десь поблизу або який десь далеко веде Панкрат Малюжич, не є сюжетно вмотивованою, оскільки зовсім не пов'язана або лише опосередковано пов'язана з сюжетно-фабульною канвою твору, наприклад: (початок IX розділу II частини) «Під кінець ночі Панкрат Малюжич підвів великий поїзд до вокзалу» [Чорны, 1973, с. 158]; (кінцівка VIII розділу I частини) «Після першої години ночі Панкрат Малюжич повів великий поїзд на Москву» [Чорны, 1973, с. 51]; (кінцівка II розділу III частини) «Росла трава, і в хаті пахло просторами поля. Глухо гримів поїзд, минаючи за лісом станцію» [Чорны, 1973, с. 222]. Таким чином, поїзд тут утілює концепт руху як такого, що не обмежується традиційною для 20-х рр. семантикою потягу як прогресу чи суспільних змін, хоча і ці смислові відтінки наявні у Кузьми Чорного. «Перемикаючи» оповідь вказівкою на рух поїзда, його стрімку швидкість, митець співвідносить залізницю із життєвою дорогою героїв, підсвідомим прагненням змін кожного із них. Причому рух поїзда як життєвої дороги у білоруського письменника актуалізує «житійну» семантику подорожі, де географічне пересування

(по горизонталі) утілює рух до себе (по вертикалі), тобто духовне зростання, аналогічне шляху до Бога агіографічної літератури.

Отже, поїзд у Кузьми Чорного утілює концепт руху, причому не стільки зовнішнього пересування героїв у просторі, хоча і цього у творі достатньо: приїздить до міста Маня, але з тим, щоби знову вирушити за покликанням; курсує між містом і лісгоспом Ваця Браніславець; на місце нового призначення вирушає Абрам Ватасон; у більшості випадків у дорозі, ведучи поїзд, постає Панкрат Малюжич; активно пересувається у межах відведеного йому часопростору старий Цівунчик. Невпинний рух потягів уособлює у романі внутрішній рух кожного з героїв, які перебувають у постійному пошуку себе, на шляху самовдосконалення та зростання – професійного, духовного, інтелектуально-емоційного: Казімер Ірмалевіч, який після палкого захоплення лікарською справою переживає охолодження і розчарування, але врешті знаходить себе у покликанні; Маня, яка, ставши на шлях професійного зростання та освіти, обирає учительовання; Абрам Ватасон, який у роки громадянської війни був комісаром полку, у повоєнні роки працює циркульником, спостерігаючи життя, але врешті знаходить справу відповідно до своїх духовних запитів; Ваця Браніславець, який, усіма силами долаючи непевність і внутрішню розхристаність, врешті досягає цілісності; і навіть старий Цівунчик – непосидючий та невгамовний, який змінює купу робіт і квартирантів, прагнучи втекти від самотності.

Такий невинний внутрішній рух героїв Кузьми Чорного, уособлюваний численними поїздами, яскраво окреслює специфіку конфлікту і якість психологізму білоруського прозаїка: гостро невдоволені собою, герої дискутують,

несамовито сперечаючись про «зверхність ідеї над людиною», творчість, дійсність, призначення, але внутрішній конфлікт – терзання і суперечності у межах однієї особистості – незмінно виходить на перший план, постаючи важливішим за будь-які сюжетні перипетії. І цей внутрішній конфлікт у романі «Сестра» незмінно актуалізується через семантику залізничної образності, але, на відміну від толстовської традиції потрактування поїзда, такий конфлікт не вирішується трагічно, оскільки поїзд тут символізує швидше подолання усіх внутрішніх суперечностей через пов'язаний із ним концепт руху – безупинного розвитку героїв. Отже, поїзд у Чорного ніби «вивозить» кожного героя із тимчасового життєвого тупика, точніше, навіть не тупика, а проміжної «станції», – до основного пункту призначення.

Приїзд та від'їзд героїв поїздом у романі Леонова «Вор», як і в Кузьми Чорного, виконує функції зачину та кінцівки окремих частин тексту. Так, пролог твору починається описом приїзду письменника Фірсова трамваєм (міський варіант поїзда) на злодійську Благушу задля знайомства з героями його майбутнього роману. Приїздом Ніколки Заваріхіна до Москви та вишукано розіграним пограбуванням біля поїзда розпочинається власне текст роману (частина I, розділ I). У цьому епізоді – на сніжно-заметільному вокзалі біля поїзда – вперше перед читачем постає і королева злодійського світу Манька В'юга. Поїздом головний герой Митька Векшин їде на батьківщину побачити батька, який, як з'ясувалося пізніше, помер (саме пересування на поїзді тут не акцентується, але недвозначно вказується, що герой пішки добирається до селища зі станції). Повертається герой теж поїздом (ціла глава присвячена його важкому і тривожному перебуванню у поїзді).

Впадає в око і яскраво маркована «залізничною» образністю біографія головного героя: батько Митьки – сторож на залізничному роз'їзді, а місце народження героя – «роз'їзд сорок четвертої версти від залізничного Рогівського депо» [Леонов]; їхнє подвір'я розташовано поблизу залізниці, на що недвозначно вказує така деталь, як семафор, побачений Митькою на фото сестри («крихітний провінційний дворик з трьома топольками біля нахиленого паркана; семафор виднівся вдалині» [Леонов]). Та й саме дитинство героя минуло біля залізниці, а трохи підрісши, він виходив замість батька зустрічати із сигнальним прапорцем поїзди. Малого Митьку батько відправляє на роботу у залізничне депо, спершу він працює в артілі з ремонту колії, потім – обтирщиком у депо, а згодом – і помічником машиніста. Символічним видається той факт, що батько героя хотів бачити сина залізничником, сподіваючись, що той доросте з часом до «паровозного лікаря». Це засвідчує семантичне зближення: людина, що розуміє принципи руху паровоза // людина, що розуміється на принципах життя, тобто обрала правильний шлях у житті.

У романі Леонова безліч і інших «залізничних» символів. З поїздами пов'язані найяскравіші спогади героя. Зокрема, згадку з дитинства про бурю, що відчахнула гілку улюбленої яблуні та зламала безліч інших дерев, представлено через залізничну образність: «Ніби божевільні потяги бігли по рейках, наповнюючи ніч виттям і гуркотом, а на світанку раділо вціліле [дерево – *Н.Г.*], знемагаючи від соків» [Леонов]. Образ відчахнутої гілки у цьому епізоді одночасно символізує і сестру, котра рано залишила родину, і самого Митьку, який, обравши у роки непу долю злодія-ведмежатника (грабіжника сейфів), повсякчас відчуває себе відчахнутим і від родини, і від

колишнього комісарського минулого. За сюжетом, саме у поїзді через багато років – під час «зразково-показової поїздухи», тобто пограбування у купе, – Митька Векшин зустрічає сестру, тоді ще не знаючи про те, що це вона (зустріч у поїзді – як метафора доленосної зустрічі на життєвому шляху).

Кохана Митьки Маша Долманова – донька майстра залізничного депо, де герой працював в юності. Залізничний міст поєднував села, де мешкали Маша і Митя, та й перша їхня зустріч відбувається саме на ньому. Так, толстовський підтекст у поєднанні з міфологічними алюзіями несе у собі образ швидкісного потяга-змія, який на всіх парах зі страшенним гуркотом пролітає повз наляканих дітей, що стає початком їхньої закоханості. Такий «залізничний» зачин до головної любовної лінії твору недвозначно містить елемент толстовської перестороги та вказує на драматичну розв'язку: це і втрата Векшиним та Долмановою на оманливому життєвому шляху їхнього кохання, і перетворення Маші Долманової на крадійку Маньку В'югу, і болісна помста останньої колишньому коханому, і тотальне відчуття героями життєвого тупика.

У зображенні дій юного Митьки Векшина, який прагне захистити налякану дівчинку при наближенні поїзда, окреслюється міфологічний мотив порятунку дівки від змія: «десятигодинний поїзд <...> з гуркотом виринув із-за повороту, стало пізно і нікуди бігти. Залізо моста загуло в дрібному дрижанні: приречене на нерухомість, воно вітало інше залізо, жеребом якого був рух без утоми і кінця. Притиснувши злякану дівчинку до себе, Митя почекав проходження поїзда» [Леонов]. У тексті наявні всі структурно-семантичні складові цієї міфосхеми: діва, позиціонування поїзда як змія, загроза, герой-рятівник, порятунок. Порівняймо, як набагато пізніше згадує



цей епізод сам Векшин: «Кожного разу перед Векшиним встигав проструменіти рій спогадів про щемливу висоту над Кудемою, про пронизливу дзвінкість травневого дня, про довге, залізне хвостате чудовисько, що насувалося на міст, про навічно передане йому тремтіння худенького дівочого тільця» [Леонов]. Цей мотив порятування діви, але уже мінус-прийомом, спливає в іншому епізоді: Векшин не здатен захистити Машу від згвалтування Агеєм, оскільки забуває про призначене у лісі побачення.

Семантика потяга і залізниці як зародження кохання окреслюється через зображення дитячого інтересу юних Миті та Маші до поїзда, його «тривожного й солодкого очікування» як чогось невідомого: «Дітям подобалося видивлятися звідси на залізницю, що проходила зовсім поруч, одразу за схилом пагорба, – і чекати. Спершу зароджувалося неясне гудіння вдалині, наповнюючи душу тривожним і солодким очікуванням... іноді на додачу протяжні вигуки паровозів, що загрожують наздогнати, будили в гаях переكاتи березового сміху. Потім все зникало на хвилинку, і раптом над кучерявим березнячком, ніби нанизані на нитку, поставали клуби сердитої шумної пари, а в просвіті, клацаючи на стиках, миготіли вагони, вагони, вагони і відразу розчинялися в тиші...» [Леонов].

Якщо семантика поїзда в окресленні долі Митьки Векшина набуває виразних рис оманливого життєвого шляху, втраченого кохання та згубної долі, то у Кузьми Чорного, на відміну від Леонова, «залізнична» символіка у біографії героїв має позитивне маркування. Так, поїзд і залізниця в цілому визначають життєвий шлях і покликання одного із героїв роману «Сестра» – машиніста паровоза Панкрата Малюжича.

Він – «“найіндустріальніший” із залізничників» [Чорны, 1973, с. 69] і незмінно постає або безпосередньо на паровозі, або перед роботою чи після неї. Але, на відміну від інших героїв, не поїзд «вивозить» його із життєвої кризи, а він сам веде поїзд, «вивозячи» інших. Символічним видається той факт, що сюжетні лінії більшості героїв перехрещуються з лінією цього персонажа: йому ніби відведено роль доброго генія, який у буквальному сенсі вивозить кожного у потрібному напрямку.

Саме цей герой наділений автором розумінням сутності речей: «Крізь жартівливий тон голосу і слів звучало заглиблення в сутність великої сталості речей» [Чорны, 1973, с. 121]. Недарма Казімер Ірмалевіч переконаний, що саме Малюжич, ведучи поїзди, «творить процес життя» [Чорны, 1973, с. 187], що недвозначно вказує на співвіднесеність семантики поїзда (і залізниці в цілому) з концептним полем «життя, життєва дорога, доля, буття».

Самоідентифікація Малюжича цілком окреслюється фразою із його внутрішнього монологу: «Він – закоренілий машиніст і член місцевому залізничників, і нічого більше» [Чорны, 1973, с. 160]. Коли на засіданні йому запропонували очолити місцевком, «він щиро відмовився, шкодуючи залишити роботу на поїздах, яка завжди, з наймолодших років, захоплювала його» [Чорны, 1973, с. 161]. Через незрозумілу для оточуючих прив'язаність до паровоза він виглядає диваком в очах громадськості, відмовляючись від кар'єри у місцевкомі на користь роботи машиністом. Показовим є діалог, що відбувається між Панкратом Малюжичем та його опонентами на засіданні залізничного депо:

«—Тоді мені доведеться з паровозом попрощатися, а я цього не хочу.

– Тоді у тебе в руках буде більший паровоз. Машина жива, людська.

– Ну, часом може бути і мертвою» [Чорны, 1973, с. 161].

Якщо поїзд у Чорного отримує загалом позитивне маркування і як «технема», і як концепт руху, то «соціальна машина» має численні вади: герой гостро не сприймає підлабузництво і бюрократизм, що буйно квітли у місцевкомі, звідси й образи «живої» і «мертвої» машин. Ці людські та суспільні вади «соціальної машини» він протиставляє залізній машині, до якої щиро й усією душею прив'язаний. Водночас робітничий колектив у сприйнятті героя концептно співвідноситься із залізною машиною. Так, в епізоді зборів залізничників «людська машина» постає у дії: «Навколо Панкрата було – як бурхливе море. Тут кричали і про шпали ці, і про вугілля, і про членські внески, і заробіток стрілочників. Сильний шум цей і знижувався, і знову піднімався, поки новий оратор знову не стишував його. Людські обличчя були втомлені і зачорнені денною роботою. І в натовпі цьому – в обличчях, і голосах, і в русі – був стукіт заліза, і крик паровозів, і мчання поїздів залізними шляхами» [Чорны, 1973, с. 168–169].

Таке співвідношення залізної машини і живої «людської» не випадкове у Кузьми Чорного. Зокрема, Мані неодноразово вчувається у звуках міста «машина життя», сприйняття якої самою героїнею двоїсте: з одного боку, вона «несамовита, збунтована, нескорена»; з іншого – поєднує у собі шум і тишу. Амбівалентність такої «машини життя» підкреслюється промовистою деталлю – згадкою про тварин, які помирають у різницях, тож для них ця «машина міського життя» обертається на «машину смерті».

Але якщо у Чорного соціальна машина (робітничий колектив залізничників чи місто) зображена без підкреслення революційної чи комуністичної семантики, то у Леонова подібна семантика – це одночасно і данина вимогам того часу, і ширма, й іронія. Так, згадаймо роздуми Векшина про «електричні віжки» та про комунізм як «розумну турбіну»: «повільно і на власному прикладі визрівав у ньому [Векшині – *Н.Г.*] образ електричних віжок, здатних не тільки приборкати, але і наситити вищим історичним змістом розбовтану, безглуздо пливку раніше по низинах історії людську гущу. Звідси зародилась у Фірсова неодноразово застосована ним згодом і саме у Векшина підслухана думка про комунізм як про могутню і розумну турбіну, що обертається об'єднанням, безсмертним загальнолюдським зусиллям» [Леонов]. Але подібні «серйозні» роздуми героя про комунізм «знімаються» іронією з цього приводу, що часом щедро просякає текст, наприклад: «Чи дозволено буде сумувати при повному комунізмі?» [Леонов]; «Бувши начальником, я б усім письменникам наказав на життя дивитися весело» [Леонов]; «Коли епоха на крилах мрії – або пішки, інші ж у таксомоторах – прямує у блакитне майбутнє, де не сьогодні-завтра все стане дарма, до того часу яйця печеного авансом людині не повірять...» [Леонов].

На відміну від Кузьми Чорного, у романі якого образ поїзда та залізниці в цілому позбавлений негативних конотацій, у творі Леонова паровоз неодноразово набуває негативного забарвлення і постає як диявольський винахід, а залізниця – як дорога, що віддаляє від Бога. Так, демонічна генеза паровозів виразно окреслюється у переказі майстром Пчховим біблійної версії гріхопадіння: «Він [змій-спокусник – *Н.Г.*] їм у відповідь:

“Не побивайтеся, громадяни, у той сад й інша дорога є. Вставайте, будь ласка, час гроші, я вас сам туди проведу!” І повів... <...> От, з того часу й веде він нас. Спершу пішечки тягнувся, а як утомлятися стали, паровоз вигадав, на залізні колеса нас пересадив. Нині ж на ерошнах котить, у вухах свистить, подих захльостує. Попереду Адам піддає зі своєю старою, а за ними ми всі, незліченні нащадки, кіптява кіптявою... вітер шкіру з нас клаптями рве, а вже нічим тепер не можна нашу спрагу наситити. Довгою вона виявилася, обхідна та доріжка, а все невидима поки заповітна брама!» [Леонов]. Отже, концепт залізниці в Леонова актуалізує семантику «обхідної» дороги до раю, долі людства як блукання манівцями у пошуках втраченого раю, оманливого життєвого шляху, що лише віддаляє від Бога.

Подібна семантика поїзда як сумнівного і небезпечного досягнення урбанізму та науково-технічного прогресу, що згубно впливає на людину, уподібнюючи її до машини безглуздим автоматизмом механічних дій чи до бездушного каменя, виразно окреслюється у сприйнятті міста і залізниці Ніколкою Заваріхіним: «Незворушне нагромадження тесаного каменю височіло навколо, і по ньому назад-вперед ковзало безсонне залізо, розтираючи і саме перетираючись на пил. Видно, через наслідування його і люди здійснювали ту саму силу-силенну непотрібних рухів» [Леонов]. Паровоз, його зовнішній вигляд та звукова характеристика, співвідноситься із психологічним станом героя після пригоди на вокзалі, коли, одурений і окрадений, Заваріхін зі злісним сміхом пригадує наказ прадіда ніколи не вірити місту: «Зі скреготом і брязкотом повсякденного озлоблення снували коліями маневруючі паровози, і один, що привіз Ніколку, з грудьми навикат і весь у

масляному поту, пройшов повз нього, що жував, – хлопець майже не зрушив з місця. Десь неподалік бився на високій ноті дзвінок, глухо і розпачливо, як спіймана птаха. І все це вправно зливалося зі згаданим ним до речі дідівським заповітом» [Леонов]. Таким чином, урбанізм і технічний прогрес, за Леоновим, приховують небезпеку для людської душі, а уособленням такої небезпеки постає поїзд – як прихована загроза та перманентне передчуття катастрофи.

Залізнична символіка роману Чорного надзвичайно розгалужена й охоплює широке семантичне поле, але незмінно позбавлена негативного забарвлення. Поїзд тут неодноразово визначається як «одухотворене залізо», а велич техніки – як «велич однієї з форм існування світу» [Чорны, 1973, с. 38].

На відміну від Леонова, у якого атрибутивні риси «живого» (людське, природне, чуйне, душевне) і «залізного» (машинне, механічне, бездушне, жорстоке) незмінно протиставляються, у Кузьми Чорного поїзд наділяється рисами живого, а саме його функціонування постає як «життя залізних істот». Як і у творах Андрія Платонова, поїзди Чорного «біжать», «кричать», «стогнуть», «зойкують», «співають», «говорять», «перегукуються», «тривожаться» тощо. Так, в епізоді несподіваної подорожі навмання залізницею Ваці Браніславця маємо численні приклади подібної персоніфікації: «Стогнало і кричало залізо десь у глибині під ногами, гриміло все залізне устаткування. Розганяло все, що було на землі. <...> Співали колеса великою розмовою з землею, говорили силою залізної оповіді. Ось так, як точилися лясси і землі під ними. Як мчав світ і змінювався. Як промовляло гримучою говіркою залізо» [Чорны, 1973,

с. 245]. Герой відчуває «залізне мчання» поїзда, і цей рух уособлює для нього нестримне прагнення змін.

Звук поїзда та дзвін заліза для головного героя твору – Казімера Ірмалевіча – також асоціативно постає знаком великого перетворення життя, а саме таке перетворення герой переживає поблизу вокзалу: «Десь, здалеку дуже, чутно було, як гримів поїзд. На вокзалах затихали останні крики стривожених паровозів; і дзвін вагонного заліза доходив сюди як перекличка якоїсь веселої варти. // І раптом відчув він, Казімер Ірмалевіч, стоячи на спорожнілій вулиці один <...>: уся ця напруженість, ця тиша і шум цей – стоїть зараз один момент, існує, щоб в наступний же момент перетворитися. І в цьому сьогоднішньому великому переломі життя на землі, в цьому етапі – поступовості до перелому світу <...> Момент цей, збільшений на роки, – велике перетворення, народження заново» [Чорны, 1973, с. 63–64].

Зовсім іншого забарвлення набуває подібний мотив у Леонова: «Поїзди, поїзди, людською тугою гнане залізо! З гуркотом пролітали вони повз, у безплідній спробі досягти краю землі і мрії. Все відсовувався горизонт, але не втомлювався і веселий машиніст...» [Леонов]. Згадка про невтомного «веселого машиніста» корелює, з одного боку, з традиційним для того часу зіставленням комуністичного вождя (Леніна, а пізніше і Сталіна) з машиністом «революційного паровоза», з іншого – з дияволом, який везе людей до раю округним шляхом, з легенди майстра Пчхова, що кардинально відрізняється від потрактування образу машиніста у Кузьми Чорного.

Цікавим, на нашу думку, може видатися порівняння концепту заліза у Чорного та Леонова, але слід зважати, що

семантику заліза у романі останнього визначатимуть правки пізніших років. Так, у другій редакції роману 1959 року, автор актуалізує мотив «залізності» людини<sup>\*</sup>, утілюючи його в образі Векшина, однак не з оптимістично-футуристичним забарвленням, а навпаки – з виразним катастрофічним підтекстом. Ми ж цілком свідомо оминаємо цей факт, оскільки він виразно належить до знаків іншої культури, що виходить за межі заявленого нами періоду.

Поїзд у романі Леонова виростає до наскрізного символу тривоги та перестороги, пригадаймо промовисту у цьому аспекті репліку Заваріхіна, коли той робить вигляд, що відмовляє Таню їхати на закордонні гастролі: «Хтозна-що може трапитися... у них і поїзди швидше ходять, і обстановка для росіян незвична» [Леонов].

Поїзд у Леонова маркує переломні миті у долі героїв, тотальне відчуття небезпеки. Так, у хвилину тяжкої душевної кризи поїздом Векшин вирушає на батьківщину і поїздом повертається звідти. Його важке і тривале перебування у поїзді ретельно деталізовано у тексті цілим рядом подробиць, покликаних нагнітати тривогу: холод і темрява, гнітюча компанія із божевільним, напружена втеча від контролерів та нервові перебігання із вагона у вагон, тривожний сон, у якому героєві являється старенька мати зарубаного ним у роки громадянської війни поручика.

---

<sup>\*</sup> Про це див.: Листван Ф. Семантика «железности» в творчестве Леонида Леонова // Вопросы филологии и книжного дела. – Ульяновск, 2007. – С. 24–29; Листван Ф. «Железо людей не любит...» Образ железного человека в художественном мире Леонида Леонова // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России. Матер. V Междунар. науч. конф. – Ульяновск, 2008. – Ч. 2. – С. 13–19.



Подібна семантика поїзда як маргінального часопростору, що перебуває на межі життя і смерті, актуалізована епізодом із записної книжки письменника Фірсова, що постає альтернативним розгалуженням сюжетної схеми твору і, за задумом Фірсова, має замінити згаданий нами вище сон Векшина: «У кінець глави про повернення з Кудеми, замість тієї старої. Заваріхін і Векшин зустрілися в поїзді. Їдуть, мовчать, гойдаються в різних кінцях порожнього вагона. Ненависть і ніч. І коли стало несила – “давай кінчати, а то помremo, неситі... Вийдемо, друже, га?” На найближчому полустанку пішли в нічне поле за насипом. Остання ножова бійка вирішального значення. Крові не видно в пiтьмі. Поїзд тим часом пішов» [Леонов]. Таким чином, зустріч та гіпотетичне убивство супротивника також безпосередньо постають у «залізничному» обрамленні, що увиразнює семантику залізниці як останньої дороги, а потяга – як своєрідного «психопомпа», перевізника душ.

Цікавим, на нашу думку, видається той факт, що у другій редакції 1959 року сюжетна лінія Векшина завершується оповіддю Фірсова про тривалу залізничну подорож героя Транссибірською магістраллю, його майбутню участь у соцбудівництві та можливе виправлення. Тож додатково окреслюється семантика поїзда, що ніби рятує героя, вивозячи його із життєвого тупика. Однак така кінцівка знімається, ставлячись під сумнів авторською реплікою про те, що все це слід залишити «на совісті» письменника Фірсова. Водночас в останньому варіанті роману 1993 року залізнична подорож героя іронічно-знущально потрактована автором як «покаянний вояж во спасіння душі», вигаданий Фірсовим задля «щасливого

фіналу», у той час, як на героя чекала «зовсім інша соціальна перековка».

Таким чином, ледь окреслена позитивна семантика поїзда-рятівника двічі знімається Леоновим, що, попри значну еволюцію митця, вказує на незмінність у романі «Вор» образу поїзда та у цілому мотиву залізниці як оманливого окольного шляху до раю, тобто помилкового, зведеного на манівці життєвого шляху. А оскільки оманливий життєвий шлях героя-зłodія, утілений через залізничну семантику, – це шлях колишнього червоного комісара, розчарованого наслідками революції, то залізниця символізує тут ще й долю революції, далеку від оптимістичних гасел комуністичного раю. Таким чином, у Леонова репрезентовано ще один смисловий нюанс семантики поїзда – доля пореволюційної країни як оманливий шлях революції. Така семантика потягу як долі Росії окреслюється через зіставлення пореволюційної дійсності з поїздом, що перебуває у темряві тунелю: (із листа старого «колишнього пана» Манюкіна до розстріляного сина Ніколая) «не про повернення назад країни нашої подумую наодинці з моїм папером... хоча, по секрету кажучи, частенько мріється мені про впорядкування буття. А то надто штовханина навколо, і всяк махає тебе по обличчю. Скажеш – іще в темряві тунелю йде поїзд, не вирвався ще у блакитний провіт по той бік гори. Чи не задовгий тунель, Ніколашо?» [Леонов]. Символіка тунелю та перевалу як долі країни є наскрізною у творчості Леонова\*, згадаймо знакову фразу із записника Фірсова: «За

---

\* Листван Ф. «За перевалом светит солнце, да страшен путь за перевал...» – мотив земли обетованной в романе Л.М. Леонова // Образ России в отечественной литературе. Материалы VI Международной конференции. Ульяновск, 2001. – С. 296–304.

перевалом світить сонце, та страшний шлях за перевал» [Леонов].

Видаються символічними опосередковані «залізничні» конотації і в науковому дискурсі «леоновознавства» (виділення моє): «Центральна тема Л. Леонова – *доля Росії і революції*. Вона проходить крізь усю творчість письменника як внутрішній біль за становище народу, як відчуття того, що *шлях революції може обернутися аварією країни*» [Хрулев].

Подібна семантика потягу та залізниці як долі країни, але дещо в іншому ракурсі, реалізована й у романі Кузьми Чорного. Так, саме паровоз Панкрата Малюжича першим починає давати тривожний гудок у ніч «репетиції тривоги», пов'язаної з нічними підпалами та «нелегким міжнародним становищем країни».

В аспекті «залізничної» символіки привертає увагу значний за обсягом діалог, що відбувався під час тривожних гудків між старим Цівунчиком та одним зі студентів-квартирантів про те, з якого саме вокзалу «чути голос», та про те, що на Віленському вокзалі «паровоз зелений зранку стояв, закордонного виробництва» і «невідомо, звідки він прийшов» [Чорны 1973, с. 50–51]. На перший погляд, може видатися, що окреслений діалог – це просто порожня розмова ні про що, котра має увиразнювати задеклароване автором бажання Цівунчика поговорити хоч із ким-небудь про оголошену тривогу. Але пам'ятаємо, що у художньому тексті нема «зайвих» чи незначущих елементів, тим більше, коли йдеться про митця такого рівня, як Кузьма Чорний, який свідомо уникає у своєму романі будь-яких тенденційних ідеологічних оцінок чи суспільно-політичної конкретики, залишаючи їх поза текстом. Разом із тим цей таємничий закордонний паровоз,

який нібито стоїть на Віленському вокзалі, на нашу думку, безпосередньо семантично співвідноситься із задекларованим раніше «нелегким міжнародним становищем країни». Значущою тут видається вказівка на Віленський вокзал. Згадаймо, у Мінську 1920-х рр. функціонували два вокзали: Брестський, який обслуговував поїзди Московсько-Брестської залізниці, та Віленський, котрий приймав і відправляв поїзди колишньої Лібаво-Роменської залізниці, що з'єднувала порти Балтики з Лівобережною Україною [Виленский вокзал]. І знаходиться цей закордонний паровоз у Кузьми Чорного саме на Віленському вокзалі, а не на Брестському, куди традиційно прибували усі поїзди (у тому числі і червоноармійські – у роки громадянської війни) із Москви і звідки Малюжич виводить свій паровоз. Віленський напрямок недвозначно вказує на вектор тогочасної міжнародної напруги – суперечності через Віленський край, а побіжно окреслений роками непу художній час твору (приблизно 1922–1926 рр.) доволі повно актуалізує хронотоп «труднощів» міжнародного становища Білорусі, а саме: втрату незалежності, роз'єднаність земель, існування у складі Радянського Союзу та вже згадану напругу через Віленський край. Згадаймо, Віленський край після тривалих суперечностей у 1921 р. за Ризькою угодою був переданий полякам більшовиками й офіційно увійшов до складу Польщі, а у 1925–1926 рр. був перетворений на воєводство. Таким чином, нам видається, що образ закордонного паровоза на Віленському вокзалі постає яскравою історичною алюзією на усі ці події, а також своєрідним відлунням подій громадянської війни, а отже, безпосередньо репрезентує не лише життєвий шлях окремої особистості, але й долю країни. Причому митець майстерно

уникає традиційної для тих років революційної «паровозної» емблематики, патетики і гасел.

Навіть традиційна опозиція потяга (цивілізації) та природи вирішується Кузьмою Чорним своєрідно: він не протиставляє цивілізацію, уособлювану потягом і залізницею загалом, природі, оскільки грім поїздів у нього лише підкреслює спокій предковічних лісів та красу і гармонію землі. Отже, попри позиціонування білоруського митця як продовжувача традицій психологізму реалістичного роману Л. Толстого і Ф. Достоевського, стає цілком зрозуміло, що принципи конструювання внутрішнього конфлікту та його (конфлікту) співвіднесеність із семантикою поїзда і залізниці наповнюється новим, цілком модерним змістом.

Таким чином, образи численних поїздів та зовнішнє пересування героїв у Чорного та Леонова уособлюють напружений внутрішній рух та суперечності в межах особистості, а залізниця виявляє широкий спектр семантики – від оманливого життєвого шляху до долі країни. В обох митців вказівка на поїзд та вокзал постає авторським елементом маркування і структурування тексту та визначає початок і кінець частин твору, виконуючи функції зачину та кінцівки.

## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКУ

Отже, нами розглянуто річ як літературознавчу категорію, конкретизовано концептне поле термінів «категорія речі», «концепт речі», «речевість», «речовизм»; з'ясовано взаємозалежність семіотичного статусу речі та функціональності художнього предмета в тексті; систематизовано, описано та доповнено функції речі в художньому творі; проаналізовано семіотичні особливості головних семантико-тематичних груп речей (їжа, одяг, окуляри, механізми) у модернізмі.

Дослідження категорії речі у модерністському східнослов'янському романі дозволяє з'ясувати соціокультурні нюанси доби, стильову специфіку, особливості філософсько-естетичного світогляду митця, принципи текстогенерування. Водночас цілком усвідомлюємо, що аналіз речовизму, даючи відповіді на суттєві питання стилю, світогляду, текстотворення тощо, ставить безліч нових проблем, як-от: відмінність речі в модернізмі та неореалізмі, модернізмі та постмодернізмі, реалізмі та неореалізмі, поезії та прозі, поезії й орнаментальній прозі та ін., що відкриває поле пасоме для подальших досліджень та прийдешніх науковців.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

- Абрамян, 1965: Абрамян Л.А. Значение как категория семиотики / Л.А. Абрамян [Текст] // Вопр. философии. – 1965. – №1. – С. 56–66.
- Абрикос, 2005: Абрикос // Уокер Барбара. Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства / Перевод с англ. А. Егазарова / Барбара Уокер [Электронный ресурс]. – М.: Астрель, АСТ, Транзиткнига, 2005. – 640 с. Режим доступа: <http://www.a700.ru/plants/woods/387-abrikos.html> (дата обращения: 17.03.2013).
- Агеєва, 2003: Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму [Текст]: Монографія / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
- Агеєва, 2002: Агеєва Віра. Романний експеримент Юрія Яновського // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко [Текст]. – К.: Факт, 2002. – С. 301–310.
- Алхимия, 2004: Алхимия // Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. [Текст]. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – С. 35–37.
- Анарина, 2003: Анарина Н.Г. Сакральная телесность японской художественной вещи / Н.Г. Анарина [Текст] // Вещь в японской культуре. – М.: Вост. лит., 2003. – С. 185–201.
- Андреева: Андреева Е. Гибель богов или «Книга о вкусной и здоровой пище» / Екатерина Андреева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?address=http://kolonna.mitin.com/archive/mj33/andreeva.shtml> (дата обращения: 16.02.2011).

- Апресян, 1992: Апресян Ю.Д. Как понимать «Дар» В. Набокова / Юрий Апресян [Электронный ресурс] // In Honor of Professor Victor Levin: Russian Philology and History. – Jerusalem, 1992. – С. 346–362. Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature2/apresyan-92.htm> (дата обращения: 21.12.2015).
- Байбурин, 1981: Байбурин А.К. Семиотический статус вещей и мифология / Альберт Байбурин [Текст] // Материальная культура и мифология: Сб. МАЭ, т. XXXVII. – Л.: Наука, 1981. – С. 215–226.
- Байбурин, 1989: Байбурин А.К. Семиотические аспекты функционирования вещей / Альберт Байбурин [Текст] // Этнографическое изучение знаковых средств культуры: Сб. науч. трудов / Отв. ред. А.С. Мыльников. – Л.: Наука, 1989. – С. 63–88.
- Барков, 1994: Барков А.Н. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение / Альфред Барков [Текст]. – К.: Текма, 1994. – 298 с.
- Бахтин, 1990: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин [Текст]. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
- Бекеша: Бекеша [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Бекеша> (дата обращения: 23.02.2010).
- Белинков, 1997: Белинков А.В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша / Аркадий Белинков [Текст]. – М.: РИК «Культура», 1997. – 539 с.
- Белова, 2012: Белова Т.Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В. Набокова «Другие берега» и «Память, говори» / Татьяна Белова [Текст] // Филология и культура. – 2012. – № 4 (30). – С. 77–81.



- Бельская, 2013: Бельская Л.Л. Ласточка в русской поэзии / Л.Л. Бельская [Текст] // Русская речь. – 2013. – № 2. – С. 45–51.
- Березин, 2001: Березин В. Худые и толстые / Владимир Березин [Электронный ресурс] // Октябрь. – 2001. – №11. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2001/11/be.html> (дата обращения: 02.03.2016).
- Біла, 2006: Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Анна Біла [Текст]. – К.: Смолоскип, 2006. – 464 с.
- Білоус, 2009: Білоус П. Вступ до літературознавства. Теорія літератури. Психологія літературної творчості: Навчальний посібник / Петро Білоус [Текст]. – Житомир: ПП «Рута», 2009. – 336 с.
- Бодрийяр, 2001: Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр [Электронный ресурс] / Перевод с французского и сопроводительная статья С. Зенкина. – М.: РУДОМИНО, 2001. Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/philosoph/baudrillard-le-systeme-des-objets.htm](http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-le-systeme-des-objets.htm) (дата обращения: 03.03.2011).
- Ботфорты: Ботфорты [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Ботфорты> (дата обращения: 23.02.2010).
- Брасюк, 1929: Брасюк Г. Донна Анна: роман / Гордій Брасюк [Текст]. – К.: Сяйво, 1929. – 300 с.
- Букс, 1990: Букс Нора. Роман-Оборотень: о «Даре» В. Набокова / Nora Buhks [Text] // Cahiers du monde russe et soviétique. – P., 1990. – Vol. 31. – № 4. – P. 587–624.
- Булгаков, 1989: Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / Михаил Булгаков [Текст] // Булгаков М.А. Белая гвардия. Мастер и Маргарита: Романы. – К.: Молодь, 1989. – С. 272–669.
- Бядуля, 1987: Бядуля Змітрок. Збор твораў: у 5 т. / Змітрок Бядуля [Тэкст]. – Мінск: Мастацкая літаратура,

- 1985–1989. – Т. 4: Язэп Крушынскі, кн. 1: раман / Рэдактар тома Ул.В. Гніламёдаў, 1987. – 374 с.
- Бядуля, 1989: Бядуля Змітрок. Збор твораў: у 5 т. / Змітрок Бядуля [Тэкст]. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1985–1989. – Т. 5: Язэп Крушынскі; Сярэбраная табакерка; Публіцыстычныя артыкулы / Рэд. У.В. Гніламёдаў, М.І. Мушынскі, 1989. – 518 с.
- Вагинов, 1991: Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. Гарпагониана / Константин Вагинов [Текст]. – М.: Художественная литература, 1991. – 475 с.
- Вайнштейн, 2006: Вайнштейн О.Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / Ольга Вайнштейн [Текст] / 2-е изд., испр. доп. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.
- Ванюшкина: Ванюшкина О.Е. К вопросу о поэтике симпозионального образа в романе З.Гиппиус «Чертова кукла» (Эффект «кривого зеркала») / О.Е. Ванюшкина [Электронный ресурс] // Режим доступа: [http://admin.novsu.ac.ru/uniscrapers.nsf/319f85f85d57590bc3256744002dc9dd1b828386a0406d95c32571b2002e0adc\\$FILEзеркало.pdf](http://admin.novsu.ac.ru/uniscrapers.nsf/319f85f85d57590bc3256744002dc9dd1b828386a0406d95c32571b2002e0adc$FILEзеркало.pdf) (дата обращения: 24.01.2011).
- Васюченко, 2013: Васюченко П. Что оно и откуда оно? / Петр Васюченко [Текст] // Нёман. – 2013. – № 2. – С. 159–164.
- Васьків, 2009: Васьків М. «Вальдшнепи» Миколи Хвильового як фрагмент завершеного роману. Проблеми інтерпретації та інтертекстуального прочитання / Микола Васьків [Текст] // Слово і час. – 2009. – № 5. – С. 24–38.
- Ветловская, 1987: Ветловская В.Е. Летописное осмысление пиров и дарений в свете фольклорных и этнографических

- данных // Проблемы отечественной и всеобщей истории / Под. ред. О.Е. Хованова [Текст]. – Л.: Наука, 1987. – Вып.10. – С. 58–72.
- Вечеря Киприана: Вечеря Киприана [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Вечеря\\_Киприана](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вечеря_Киприана) (дата обращения: 24.02.2015).
- Вещь как предмет изображения, 2006: Вещь как предмет изображения в литературных произведениях // Введение в литературоведение. Электронное учебное пособие. Внутриуниверситетская программа ЮГИНФО РГУ (ЮФУ) «Современные информационные технологии в образовании» (2006). Руководитель проекта – В.Н. Чубарова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://litved.rsu.ru/vesh.htm> (дата обращения: 19.12.2011).
- Вещь, 2002: Вещь // История философии: Энциклопедия / А.А. Грицанов, Т.Г. Румянцева, М.А. Можейко, А.И. Мерцалова [Электронный ресурс]. – Минск: Книжный Дом, 2002. <http://www.niv.ru/doc/philosophy/philosophy-history/091.htm> (дата обращения: 13.12.2011).
- Вещь: Вещь. Литературно-художественный журнал [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь%20изобразительного%20искусства/%22Вещь%22/> (дата обращения: 29.10.2014).
- Виленский вокзал: Виленский вокзал // Железнодорожные вокзалы Минска [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.poznaibelarus.by/tag/виленский-вокзал/> (дата обращения: 08.02.2015).
- Винниченко, 2006: Винниченко В.К. Записки Кирпатого Мефістофеля: Роман, повість, оповідання, п'єса / В.К. Винниченко [Текст]. – Харків: Фоліо, 2006. – 382 с.

- Винниченко, 2011: Винниченко В. Лепрозорій: роман / Володимир Винниченко [Текст]; післямова Галини Сиваченко. – К.: Знання, 2011. – 382 с.
- Виппер, 2005: Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта / Б.Р. Виппер [Текст]. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 383 с.
- Вісич, 2003: Вісич О. «Червоне» і «синє»: драма пріоритетів постреволуційного ренесансу / О. Вісич [Текст] // Східнослов'янська філологія: здобутки та перспективи: збірник матеріалів II Всеукр. студентської наук. конференції. – Кривий Ріг: КДПУ, 2003. – С. 60–63.
- Газданов: Газданов Г. Вечер у Клэр / Гайто Газданов [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://royallib.ru/book/gazdanov\\_gayto/vecher\\_u\\_kler.html](http://royallib.ru/book/gazdanov_gayto/vecher_u_kler.html) (дата обращения: 23.02.2014).
- Галавач, 1958: Галавач П.Р. Збор твораў. Т. 3: Праз гады. Раман / Платон Галавач [Тэкст]. – Мінск: Дзержаўнае выдавецтва БССР, 1958. – 422 с.
- Галич, 2001: Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича [Текст]. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
- Гарэцкі, 1965: Гарэцкі М.І. Віленскія камунары. Раман-хроніка / Максім Гарэцкі [Тэкст]. – Мн.: Беларусь, 1965. – 355 с.
- Гаспаров, 1994: Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Борис Михайлович Гаспаров [Электронный ресурс] // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука: Вост. лит., 1994. – 304 с. Режим доступа: <http://www.easyschool.ru/books/literatura/literaturnie-leitmotivi/iz-nabludenii-nad-motivnoi-strukturoi-romana-bulgakova-master-i-margarita> (дата обращения: 11.01.2016).

- Гачев, 1999: Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца / Георгий Гачев [Текст]. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1999. – 368 с.
- Глущенко, 2009: Глущенко И.В. Общепит на Луне / Ирина Глущенко [Электронный ресурс] // Знание–сила. – 2009. – № 10. Режим доступа: <http://www.rabkor.ru/authored/2699.html> (дата обращения: 24.04.2011).
- Григорьева, 2012: Григорьева Н.Я. Человечное, бесчеловечное: радикальная антропология в философии, литературе и кино конца 1920-х – 1950-х гг. / Надежда Григорьева [Текст]. – СПб.: Петрополис, 2012. – 624 с.
- Грин, 1980а: Грин А.С. Бегущая по волнам // Грин А.С. Романы: Блестающий мир; Бегущая по волнам; Золотая цепь / А.С. Грин [Текст]. – Симферополь: Таврия, 1980. – С. 143–306.
- Грин, 1980б: Грин А.С. Блестающий мир // Грин А.С. Романы: Блестающий мир; Бегущая по волнам; Золотая цепь / А.С. Грин [Текст]. – Симферополь: Таврия, 1980. – С. 11–142.
- Губская, 2014: Губская О. Актуализация архетипа трикстера в романе М. Горьцкого «Виленские коммунары» / Ольга Николаевна Губская [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:viYXv290oyYJ:http://ip-r.org/wp-content/uploads/2014/11/> (дата обращения: 06.02.2016).
- Губская, 2013а: Губская Ольга. Жизнь, воплощенная в слове [Текст] // Нёман. – 2013. – № 2. – С. 144–158.
- Губская, 2013б: Губская Вольга. Раман Максіма Гарэцкага «Віленскія камунары» – новае прачытанне / Вольга Губская [Электронны рэсурс] // *Białorutenistyka Białostoka*. – 2013. – Т. 5.

- Рэжым доступу: [http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1826/1/Bialrut\\_5\\_2013\\_Hubskaja.pdf](http://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1826/1/Bialrut_5_2013_Hubskaja.pdf)  
(дата звароту: 06.02.2016).
- Губская: Губская В.М. Поліфанічная прырода рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932) / Вольга Губская [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/5017/t12pub166.pdf?sequence=1&isAllowed=y>  
(дата звароту: 06.02.2016).
- Гуссерль, 1999: Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Эдмунд Гуссерль [Текст]. Т. 1.: Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: ДИК, 1999. – 335 с.
- Дерево, 2004: Дерево // Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. [Текст]. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – С. 143–156.
- Деррида, 1999: Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Жак Деррида [Текст]. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
- Долинин, 1999: Долинин А.А. Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке / А.А. Долинин [Текст] // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 7–11.
- Домонтович, 2000а: Домонтович В. Без ґрунту // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 279–440.
- Домонтович, 2000б: Домонтович В. Дівчина з ведмедиком // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 53–172.

- Домонтович, 2000в: Домонтович В. Доктор Серафікус // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 173–278.
- Дубавец, 2013: Дубавец Сяргей. Максим Гарэцкі. Асколкі літаратурнай перапіскі / Сяргей Дубавец [Электронны рэсурс] // Радыё Свабода. 06.02.2013. Рэжым доступу: <http://www.svaboda.org/content/article/24892330.html> (дата звароту: 06.02.2016).
- Елисеев: Елисеев Н. Колбаса и «Офелия» (или Рассуждения о «Зависти» Юрия Карловича Олеси) / Никита Елисеев [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.opushka.spb.ru/text/eliseev\\_txt.shtml](http://www.opushka.spb.ru/text/eliseev_txt.shtml) (дата обращения: 13.05.2015).
- Елисеева, 2011: Елисеева А.В. Семантика мясных туш в фильмах Р.В. Фасбиндера / Александра Владимировна Елисеева [Электронный ресурс] // Артикульт. – 2011. – 1(1). – С. 84–92. Режим доступа: <http://articult.rsuh.ru/articult-01-1-2011/a-v-eliseeva-semantics-carcasses-in-films-r-v-fassbinder.php> (дата звароту: 04.02.2016).
- Есин, 2003: Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособ.: [Текст] / А.Б.Есин. – 5-е изд. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 248 с.
- Жаккар, 2011: Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности / Жан-Филипп Жаккар [Текст]. – М.: Изд-во Новое литературное обозрение, 2011. – 408 с.
- Жолковский, 1992: Жолковский А.К. Искусство приспособления / Александр Жолковский [Текст] // Жолковский А.К. Блуждающие сны. – М.: Советский писатель, 1992. – С. 48–50.

- Зеленин, 1928: Зеленин Д.К. Древнерусская братчина, как обрядовый праздник сбора урожая / Д.К. Зеленин [Текст]// Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского / под. ред. акад. В.Н. Перетца. – Л., 1928. – С. 130–136.
- Зенкин: Зенкин С. Приключения теоретика (Автобиографическая проза Виктора Шкловского) / Сергей Зенкин [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://coollib.net/b/29613/read> (дата обращения: 20.12.2014).
- Ильф, Петров, 1997: Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев [Текст]: первый полн. вариант романа с коммент. М. Одесского, Д. Фельдмана / Илья Ильф, Евгений Петров; [Идея проекта и общ. ред. В. Бабенко]. – М.: Вагриус, 1997. – 543 с.
- Ильф, Петров, 2000: Ильф И., Петров Е. Золотой теленок [Электронный ресурс]: первый полн. вариант романа / Илья Ильф, Евгений Петров; Подгот. текста и вступ. ст. М. Одесского, Д. Фельдмана. – М.: Вагриус, 2000. – 463 с. Режим доступа: [http://www.google.com/url?url=http://fictionbook.ru/author/petrov\\_evgeniyi/zolotoyi\\_telenok\\_polnaya\\_versiya/download.a6.pdf&rct=j&q=&esrc=s&sa=U&ei=RGP3VPvUD4zzarmjgLgI&ved=0CBkQFjAB&usg=AFQjCNG3nrfmGFil18D8R4a3hymHNwhWZA](http://www.google.com/url?url=http://fictionbook.ru/author/petrov_evgeniyi/zolotoyi_telenok_polnaya_versiya/download.a6.pdf&rct=j&q=&esrc=s&sa=U&ei=RGP3VPvUD4zzarmjgLgI&ved=0CBkQFjAB&usg=AFQjCNG3nrfmGFil18D8R4a3hymHNwhWZA) (дата обращения: 07.12.2014).
- Ильф, 2005: Ильф А. Комментарии не излишни! / Александра Ильф [Электронный ресурс] // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/6/il15.html> (дата обращения: 15.01.2015).
- Йогансен, 2009а: Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у



- Слобожанську Швайцарію / Майк Йогансен [Текст] // Йогансен М. Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 391–508.
- Йогансен, 2009б: Йогансен М. Як будується оповідання / Майк Йогансен [Текст] // Йогансен М. Вибрані твори / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 550–668.
- Івченко, 1990: Івченко М. Є. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман / Михайло Івченко [Текст] / Упоряд. і текстол. підготовка творів С. А. Гальченка, В. О. Мельника; Передмова В. О. Мельника; прим. С. А. Гальченка. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
- Каменская, 2014: Каменская Е.Н. Александр Яковлев – художник-путешественник. Рождение образа / Елена Николаевна Каменская [Текст] // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – СПб.: НП-Принт, 2014. – С. 548–556.
- Карнавал: Карнавал [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Карнавал> (дата звернення: 10.03.2016).
- Кекова, 2000: Кекова С.В. Метафизика вещи в художественном мире В. Набокова / Светлана Васильевна Кекова [Электронный ресурс] // Русская литературная классика XX века: сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во СГУ, 2000. – С. 37–44. Режим доступа: <http://es-dejavu.ru/t-2/Thing-4.html#nabokov> (дата обращения: 12.11.2011).
- Кибальник, 2011: Кибальник С.А. Гайто Газданов и Джеймс Джойс (О романе «Вечер у Клэр») / Сергей Кибальник

- [Текст] // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2 (17). – С.149–155.
- Кладов, 2003: Кладов М.Н. Апельсины Набокова / М.Н. Кладов [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. – 2003. – № 28. – С. 221–227. Режим доступа: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24170/1/iurg-2003-28-23.pdf> (дата обращения: 26.01.2013).
- Кнабе, 1989: Кнабе Г.С. Диалектика повседневности / Георгий Кнабе [Текст] // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 30–53.
- Ковалів, 2007: Ковалів Ю. Микола Хвильовий / Юрій Ковалів [Текст] // Українська експериментальна проза і драматургія міжвоєнного двадцятиріччя // Бібліотечка «Дивослова». – 2007. – № 3 (21). – С. 16–37.
- Концептуализм, 2010: Концептуализм // Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1–4. – 2816 с. Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/1511.html> (дата обращения: 17.02.2011).
- Костюк, 1978: Костюк Г. Микола Хвильовий: Життя, доба, творчість / Г. Костюк [Текст] // Хвильовий Микола. Твори: У 5 т. – Нью-Йорк; Балтимор; Торонто, 1978. – Т. 1. – С. 15–106.
- Коточигова, 1999: Коточигова Е.Р. Вещь в художественном изображении // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: Учеб. пособие / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, С.Н. Бройтман и др.; Под ред. Л.В. Чернец [Текст]. – М.: Высш. шк.; Академия, 1999. – 556 с.

- Крысин, 1998: Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов [Текст]. – М.: Рус. яз., 1998. – 848 с.
- Кудря, 2003: Кудря Г.М. Людина – найбільша цінність / Г.М. Кудря // Підмогильний В. Місто / Валер'ян Підмогильний [Текст]. – Харків: Ранок, 2003. – С. 3–18.
- Культурология, 1998: Культурология. XX век. Энциклопедия [Текст]: В 2-х т. – СПб.: Университетская книга, 1998. – 447 с.
- Куляпин, Скубач, 2007: Куляпин А.И., Скубач О.А. В стране советской жить: мифология повседневной жизни 1920–1950 гг. / Александр Куляпин, Ольга Скубач [Текст] // Критика и семиотика. – 2007. – Т. 11. – С. 280–352.
- Куляпин, Скубач, 2010: Куляпин А.И., Скубач О.А. Пища богов и кроликов. Меню революционной эпохи / Александр Куляпин, Ольга Скубач [Электронный ресурс] // Новый Мир. – 2010. – №7. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/7/ku12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/7/ku12.html) (дата обращения: 16.03.2011).
- Кундзіч, 1985: Кундзіч О. De facto // Кундзіч О. Твори / Олекса Кундзіч [Текст]. De facto: Роман; Долина Май: Півість; Родичі: Півість: в 2 т. / передне сл., упорядкув., підготов. текстів та прим. М. Острика. – К.: Дніпро, 1985. – С. 9–278.
- Лавров, 2015: Лавров А.В. «Очки» в романе Набокова «Король, дама, валет» // Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации / Александр Васильевич Лавров [Электронный ресурс]. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-aleksandr-lavrov/100271-simvolisty-i-drugie-stati-razyskaniya-publikacii-aleksandr-lavrov/read/page-19.html> (дата обращения: 11.01.2016).

- Лангерак, 1995: Лангерак Т. Андрей Платонов: материалы для биографии, 1899-1929 гг. / Т. Лангерак [Текст]. – Амстердам: Изд-во Пегасус, 1995. – 274 с.
- Левин: Левин А.Б. «Двенадцать стульев» из «Зойкиной квартиры»: К 75-летию первой публикации романа И. Ильфа и Е. Петрова и первого запрещения пьесы М. Булгакова / А.Б. Левин [Электронный ресурс] // Сетевая Словесность, 2003–2015. Режим доступа: [http://www.netslova.ru/ab\\_levin/12s.html](http://www.netslova.ru/ab_levin/12s.html) (дата обращения: 01.03.2016).
- Левченко: Левченко М. Паровозы в прозе Андрея Платонова / Мария Левченко [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://proletcult.narod.ru/platonov.htm> (дата обращения: 26.06.2014).
- Легкий, 2004: Легкий М. Вглядання у форму, або Ще про формалізм в українському контексті / Микола Легкий [Текст] // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / Світлана Матвієнко. – Львів: Літопис, 2004. – С. 95–108.
- Лежава, 2010: Лежава И. Пир и культура (ч. 1) / Ирина Лежава [Электронный ресурс] // Slavic Almanac. 2010, vol. 16. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/04/01/989> (дата обращения: 27.03.2016).
- Леонов: Леонов Л. Вор: роман / Леонид Леонов [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://lib.aldebaran.ru/author/leonov\\_leonid/leonov\\_leonid\\_vor/](http://lib.aldebaran.ru/author/leonov_leonid/leonov_leonid_vor/) (дата обращения: 07.02.2015).

- Липовецкий, 2009: Липовецкий М. Трикстер и «закрытое» общество / Марк Липовецкий [Электронный ресурс] // НЛО. – 2009. – № 100. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/li19.html> (дата обращения: 04.03.2016).
- Лиссараг, 2008: Лиссараг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира / Франсуа Лиссараг [Текст] / Пер. с франц. Екатерины Решетниковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 176 с.
- Лихачев, 1998: Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Дмитрий Лихачев [Текст]. – М.: Согласие, 1998. – 356 с.
- Лотман, 1964: Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике / Юрий Лотман [Текст]. Вып. 1 (Труды по знаковым системам 1). – Тарту: Тартуский госуниверситет, 1964. – 145 с.
- Лотман, 2002: Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики / Юрий Лотман [Текст] // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 340–348.
- Лотман, 1998: Лотман Ю.М. Об искусстве / Юрий Лотман [Текст]. – СПб.: Искусство, 1998. – 704 с.
- Малыгина, 1977: Малыгина Н.М. Идеино-эстетические искания А. Платонова в начале 1920-х годов («Рассказ о многих интересных вещах») / Н.М. Малыгина [Текст] // Русская литература. – 1977. – № 4. – С. 158–165.

- Мариенгоф, 1988: Мариенгоф А. Циники / Анатолий Мариенгоф [Текст] // Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век...: Романы / Сост., подгот. текста, послесл. Б. Аверина. – Л.: Худож. лит., 1988. – С. 123–228.
- Маринетти, 1986а: Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма / Ф.Т. Маринетти [Электронный ресурс] // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М.: Прогресс, 1986. – С. 158–162. Режим доступа: <http://libelli.ru/works/marineti.htm> (дата обращения: 11.03.2014).
- Маринетти, 1986б: Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы / Ф.Т. Маринетти [Электронный ресурс] // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М.: Прогресс, 1986. – С. 163–167. Режим доступа: <http://libelli.ru/works/marineti.htm> (дата обращения: 11.03.2014).
- Матвієнко, 2004: Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / Світлана Матвієнко [Текст]. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с.
- Меньшикова, 2002: Меньшикова Е.Р. Редуцированный смех Юрия Олеши / Елена Меньшикова [Текст] // Вопросы философии. – 2002. – № 10. – С. 75–85.
- Михайлов, 2010: Михайлов И.А. Феномен // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Стёпин, заместители предс.: А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин, уч. секр. А.П. Огурцов. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/1278/ФЕНОМЕН](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/1278/ФЕНОМЕН) (дата обращения: 10.09.2011).

- МНМ, 1998: Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – Т. 1. – 672 с.; Т. 2. – 720 с.
- Мушынскі, 1975: Мушынскі М.І. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства (20–30-я гады) / М.І. Мушынскі [Тэкст]. – Мн.: Навука і тэхніка, 1975. – 376 с.
- Набоков о Набокове, 2002: Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / [Текст]. – М.: Независимая Газета, 2002. – 704 с.
- Набоков, 1989а: Набоков В.В. Дар / Владимир Набоков [Текст] // Набоков В.В. Дар: Романы. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. – С. 263–588.
- Набоков, 1989б: Набоков В. Другие берега. Подвиг. Рассказы / Владимир Набоков [Текст]. – М.: Кн.палата, 1989. – 288 с.
- Набоков, 1989в: Набоков В.В. Защита Лужина / Владимир Набоков [Текст] // Набоков В.В. Дар: Романы. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. – С. 105–262.
- Набоков, 2001: Набоков В. Король, дама, валет / Владимир Набоков [Электронный ресурс]. – М.: АСТ; Фолио, 2001. Режим доступа: <http://online-knigi.com/kniga/20493/korol-dama-valet> (дата обращения: 26.02.2012).
- Набоков, 1999а: Набоков В. Память, говори / Владимир Набоков [Текст] / [Перевод С. Ильина; Коммент. С.Б. Ильина, А.М. Люксембурга; Худож. М.Г. Занько]. // Собрание сочинений американского периода: [Пер. с англ.] / Vladimir Nabokov; Составление С.Б. Ильина, А.К. Кононова. Т. 5. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 698 с.

- Набоков, 1999б: Набоков В.В. Человек и вещи / Владимир Набоков [Электронный ресурс] // Звезда. – 1999. – №4. – С. 19–20. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/4/general.html> (дата обращения: 26.02.2012).
- Набоков, 1931: Набоков В.В. Помплимусу / Владимир Набоков [Электронный ресурс] // Современные записки. – 1931. – № 47. Цит. за: [http://wikilivres.ru/Помплимусу\\_\(Набоков\)](http://wikilivres.ru/Помплимусу_(Набоков)) (дата обращения: 26.02.2012).
- Наєнко, 2000: Наєнко М.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література / Михайло Наєнко [Електронний ресурс]. – К.: Просвіта, 2000. – 379 с. Режим доступу: <http://ukrlife.org/main/prosvita/epos2.htm> (дата звернення: 21.11.2012).
- Найман, 2002: Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» / Эрик Найман [Электронный ресурс] / (Авторизованный пер. с англ. С. Силаковой) // НЛО. – 2002. – № 54. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/54/nai.html> (дата обращения: 18.06.2016).
- Непомнящих, 2012: Непомнящих Н.А. Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике (обзор) // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. – Новосибирск, 2012. – С. 92–105. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://philology.ru/literature2/nepomnyashikh-12.htm> (дата обращения: 09.12.2014).
- Непомнящих, 2011: Непомнящих Н.А. Мотивы русской литературы в творчестве Л.М. Леонова: Монография / Наталья Непомнящих [Текст]. – Новосибирск: Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, 2011. – 177 с.



- Неретина, 1994: Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеяра / С.С. Неретина [Текст]. М.: Гнозис, 1994. – 216 с.
- Никитин, 1997: Никитин М.В. Предел семиотики / М.В. Никитин [Текст] // Вопр. языкознания. – 1997. – №1. – С. 3–14.
- Номинализм и реализм: Номинализм и реализм // Современная философия [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.philosophyday.ru/philos-780-1.html> (дата обращения: 17.02.2011).
- Номинализм, 2010: Номинализм // Новая философская энциклопедия [Электронный ресурс]. – 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1–4. – 2816 с. Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/2113.html> (дата обращения: 17.02.2011).
- Одесский, Фельдман, 2000: Одесский М., Фельдман Д. Литературная стратегия и политическая интрига «Двенадцать стульев» в советской критике рубежа 1920–1930-х годов / М. Одесский, Д. Фельдман [Текст] // Дружба Народов. – 2000. – № 12. – С. 179–195.
- Олеша: Олеша Ю.К. Зависть / Юрий Карлович Олеша [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-yuriy-olesha/23772-zavist-yuriy-olesha.html> (дата обращения: 18.06.2011).
- Онучина, 2009: Онучина Е. Забытые аллегории свиных туш / Екатерина Онучина [Электронный ресурс] // ARTinvestment.RU – 06.09.2009. Режим доступа: [http://artinvestment.ru/news/artnews/20090906\\_butchered\\_pig.html](http://artinvestment.ru/news/artnews/20090906_butchered_pig.html) (дата обращения: 23.11.2015).
- Опёнков, 1999: Опёнков М.Ю. История философии: Авторский курс лекций / М.Ю. Опёнков [Электронный ресурс]. – Архангельск, 1999. Режим доступа: [http://lineburg.ru/o/fty/openkov\\_\\_istorija\\_filosofii\\_-\\_avtorskij\\_kurs\\_lekcij.html](http://lineburg.ru/o/fty/openkov__istorija_filosofii_-_avtorskij_kurs_lekcij.html) (дата обращения: 26.01.2011).

- Орден, 2002: Орден Золотого руна / [Электронный ресурс] // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2002. – № 2. – С. 122–128. Режим доступа: <http://kladokopatel.ru/books/266-antikvariat-2002-02.html> (дата обращения: 21.04.2017).
- Павловец, 2014: Павловец М.Г. «Соцреалистический модернизм» Леонида Леонова / М.Г. Павловец [Электронный ресурс] // Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов. – М.: Академия, 2014. – Т. 1. – С. 202–236. Режим доступа: <http://publications.hse.ru/chapters/136141526> (дата обращения: 18.12.2014).
- Паустовский: Паустовский К. Блестящие облака / Константин Паустовский [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://royallib.ru/book/paustovskiy\\_konstantin/blistayushchie\\_oblaka.html](http://royallib.ru/book/paustovskiy_konstantin/blistayushchie_oblaka.html) (дата обращения: 11.08.2014).
- Пейсаховка: Пейсаховка [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://alcofan.com/evrejskaya-izyumnaya-vodka-pejsahovka-klassicheskij-recept.html> (дата обращения: 06.03.2016).
- Перевезенцев: Перевезенцев С.В. Платон / Великие мыслители [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.portal-slovo.ru/history/35517.php?ELEMENT\\_ID=35517&PAGEN\\_2=2](http://www.portal-slovo.ru/history/35517.php?ELEMENT_ID=35517&PAGEN_2=2) (дата обращения: 17.02.2011).
- Підмогильний, 2003: Підмогильний В. Місто / Валер'ян Підмогильний [Текст]. – Харків: Ранок, 2003. – 256 с.
- Платонов, 1989а: Платонов А.П. Котлован / А.П. Платонов [Текст] // Платонов А.П. Ювенильное море. Котлован. Чевенгур. – М.: Известия, 1989. – С. 81–189.
- Платонов, 1989б: Платонов А.П. Чевенгур / А.П. Платонов [Текст] // Платонов А.П. Ювенильное море. Котлован. Чевенгур. – М.: Известия, 1989. – С. 191–557.

- Плотин: Плотин. О любви // Плотин. Избранные трактаты / Перевод с греч. языка под ред. проф. Г.В. Малеванского и др. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.theosophy.ru/lib/ennead35.htm> (дата обращения: 11.03.2012).
- Плужник, 1992: Плужник Є. Недуга // Плужник Є. Змова у Києві: Роман, п'єси / Упоряд. Л.В. Череватенко / Євген Плужник [Текст]. – К.: Український письменник, 1992. – С. 27–184.
- Погребная, 2011: Погребная Я.В. «Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...» Лирика В.В. Набокова [Текст]: монография / Яна Всеволодовна Погребная. – М.: Флинта, 2011. – 247 с.
- Подковырин, 2007: Подковырин Ю.В. Внешность героев в романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» / Юрий Владимирович Подковырин [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – 2007. – № 1. – Т. 4. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/vnes-hnost-geroev-v-romana-h-i-ilfa-i-e-petrova-dvenadtsat-stuliev-i-zolotoy-telenok> (дата обращения: 05.07.2015).
- Поздняева: Поздняева Т. Воланд и Маргарита / Татьяна Поздняева [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/82995/31/Pozdnyayeva\\_-\\_Volland\\_i\\_Margarita.html](http://www.e-reading.org.ua/chapter.php/82995/31/Pozdnyayeva_-_Volland_i_Margarita.html) (дата обращения: 17.01.2016).
- Полищук, 2000: Полищук В.Б. Поэтика вещи в прозе В. Набокова / Вера Борисовна Полищук [Текст]. Диссертация ... кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 – русская литература. – Санкт-Петербург: РГПУ им. Л.И. Герцена, 2000. – 176 с.
- Пушкин, 1984: Пушкин А.С. Евгений Онегин. Роман в стихах / А.С. Пушкин [Текст] / Вступ. статья

- П.Г. Антокольского. – М.: Худож. лит., 1984. – 255 с.
- Разинов, 2008: Разинов Ю.А. Dasein вещей, или о чем может поведать трубка / Юрий Разинов [Текст] // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». 2008. № 1. С. 49–63.
- Рак: Рак // Энциклопедия символики и геральдики [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Рак> (дата обращения: 17.05.2017).
- Реале, Антисери, 1997: Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней / Дж. Реале, Д. Антисери [Электронный ресурс]. Т. 4. От романтизма до наших дней. – С.-Петербург: Пневма, 1997. Режим доступа: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Reale\\_ZapFil/Modern/\\_01.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Reale_ZapFil/Modern/_01.php) (дата обращения: 22.02.2011).
- Реализм, 2010: Реализм // Новая философская энциклопедия / [Электронный ресурс]. 2-е изд., испр. и допол. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1–4. – 2816 с. Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/2556.html> (дата обращения: 17.02.2011).
- Ринекер, Майер: Ринекер Ф., Майер Г. Библейская Энциклопедия Брокгауза / Фритц Ринекер, Герхард Майер [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/bibljeskaja-entsiklopedija-brokgauza/3399> (дата обращения: 17.05.2017).
- Ронен, 2003/2005: Ронен О. Направление Пруста в описательном искусстве Набокова / Омри Ронен [Текст] // *Philologica*, 2003/2005, vol. 8, № 19/20, с. 271–278.
- Ручко: Ручко С.В. Вещи: Эссе: Философия / Сергей Викторович Ручко [Электронный ресурс]

- Режим доступа: [http://lit.lib.ru/r/ruchko\\_s\\_w/text\\_0360-1.shtml](http://lit.lib.ru/r/ruchko_s_w/text_0360-1.shtml) (дата обращения: 19.01.2011).
- Савельзон, 1992: Савельзон И.В. Структура художественного мира А. Платонова: автореф. дис. канд. филол. наук / И.В. Савельзон [Текст]; Моск. гос. пед. ун-т им. В. И. Ленина. – М., 1992. – 16 с.
- Сазонова, 1991: Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина ХУП – начала ХУШ века) / Лидия Сазонова [Текст]. – М.: Наука, 1991. – 263 с.
- Сарнов, 2007: Сарнов Б. Живые классики / Бенедикт Сарнов [Текст] // Илья Ильф, Евгений Петров. – М.: Эксмо, 2007. – 944 с.
- Семенова, 1999: Семенова С. Два полюса русского экзистенциального сознания. Проза Георгия Иванова и Владимира Набокова-Сирина / Светлана Семенова [Электронный ресурс] // Новый мир. – 1999. – № 9. Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1999/9.semen.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/9.semen.html) (дата обращения: 23.02.2012).
- Сендерович, Шварц, 2006: Сендерович С, Шварц Е. Сок трех апельсинов: Набоков и петербургский театральный авангард / Савелий Сендерович, Елена Шварц [Текст] // Империя N. Набоков и наследники. Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 293–347.
- Сеник, 2002: Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Любомир Сеник [Текст]. – Львів, 2002. – 239 с.
- Словарь античности, 1994: Словарь античности. Пер. с нем. [Текст]. – М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. – 704 с.
- Старков, 1969: Старков А.Н. «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок» Ильфа и Петрова / Анатолий Старков [Текст]. – М.: Художественная литература, 1969. –

- 120 с.
- Старкова: Старкова Ю.Ю. Братчина-пир в языческой традиции Древней Руси [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slavyanskaya-kultura.ru/slavic/tradition/bratchina-pir-v-jazycheskoi-tradicii-drevnei-rusi.html> (дата обращения 02.03.2016).
- Стефанівська, 2004: Стефанівська Л. Коментар // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / Світлана Матвієнко [Текст]. – Львів: Літопис, 2004. – С. 133–140.
- Стил, 2014: Стил К. Голодный город. Как еда определяет нашу жизнь / Кэролин Стил [Электронный ресурс]. – Москва: Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка», 2014. – 93 с. Режим доступа: <http://readli.net/golodnyiy-gorod-kak-eda-opredelyaet-nashu-zhizn/#> (дата обращения 02.03.2016).
- Тімофєєв, 2008: Тімофєєв А.В. Символіка образу блакиті в українській літературі 1910-1930-х років / А.В. Тімофєєв [Текст]: Автореферат ... к. філол. н. за спеціальністю 10.01.01. – українська література. – Харків, 2008. – 20 с.
- Толмачёв, 2001: Толмачёв В.М. Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина [Текст]. – М.: НПКи Интелвак, 2001. – Стлб. 640–646.
- Толстая-Сегал, 1994: Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова / Е. Толстая-Сегал [Текст] // Андрей Платонов. Мир творчества. – М., 1994. – С. 47–84.
- Топоров, 1993: Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе / В.Н. Топоров [Текст] // Аequinox. – М.: Кн. сад, 1993. – С. 70–94.
- Торчинов, 2005: Торчинов Е. Вещь и вещьность в китайской и

- европейской философии / Е. Торчинов [Текст] // Торчинов Е.А. Пути философии Востока и Запада: Познание запредельного. – СПб., 2005. – С. 85–95.
- Фарино, 2004: Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Ежи Фарино [Текст]. – СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.
- ФЕС, 2002: Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди; голов. ред. В.І. Шинкарук. – Київ: Абрис, 2002. – 742 с. Режим доступу: [http://shron.chtyvo.org.ua/Shynkaruk\\_Volodymyr/Filosofskyi\\_entsyklopedychnyi\\_slovnnyk.pdf](http://shron.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovnnyk.pdf) (дата звернення: 24.02.2011).
- Фихте, 1993: Фихте И.Г. Сочинения в 2-х томах / Иоганн Готлиб Фихте [Электронный ресурс]. – СПб.: Мифрил, 1993. – 1485 с. Режим доступа: <http://book.tr200.net/v.php?id=2412739> (дата обращения: 13.03.2011).
- Флобер: Флобер Г. Госпожа Бовари / Гюстав Флобер [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://royallib.ru/book/flober\\_gyustav/gospoga\\_bovari.html](http://royallib.ru/book/flober_gyustav/gospoga_bovari.html) (дата обращения: 21.04.2013).
- Фрейденберг, 1997: Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Фрейденберг [Текст] / Подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н.В. Брагинской. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
- Фуко, 1977: Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко [Электронный ресурс] Перевод с французского В.П. Визгина и Н.С.Автономовой; вступ. статья Н.С.Автономовой; спецредактор Г.И. Семенов. – М.: Прогресс, 1977. Режим доступа:

- <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/weshi.txt> (дата обращения: 30.11.2011).
- Хайдеггер, 1993: Хайдеггер М. Вещь / Мартин Хайдеггер [Электронный ресурс] // Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/heideg/th.html> (дата обращения: 16.09.2011).
- Хала: Хала [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Хала> (дата звернення: 06.03.2016).
- Хализев, 2002: Хализев В.Е. Мир произведения [Текст] // Теория литературы: учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 2002. – С. 194–260.
- Хармс: Хармс Д. Оптический обман / Даниил Хармс [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.proza.ru/2014/11/08/1585> (дата звернення: 27.01.2017).
- Хвильовий, 1995: Хвильовий Микола. Вальдшнепи // Хвильовий Микола. Новели, оповідання, повісті, роман, поетичні твори, памфлети / Микола Хвильовий [Текст] / Вступ. стаття, упорядкування і примітки В.П. Агєєвої. – К.: Наукова думка, 1995. – С. 583–637.
- Хейзинга, 1988: Хейзинга Й. Осень средневековья / Йохан Хейзинга [Текст]. – М.: Наука, 1988. – 540 с.
- Химич, 2006: Химич В.В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова / В.В. Химич [Электронный ресурс] // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – № 47. Гуманитарные науки. Выпуск 12. Филология. – С. 204–224. Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0047\(01\\_12-2006\)&doc=./content.jsp&id=a24&xslt=showArticle.xslt](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0047(01_12-2006)&doc=./content.jsp&id=a24&xslt=showArticle.xslt) (дата звернення: 27.01.2016).
- Хрулев: Хрулев В. Роман «Вор» и духовная эволюция



- Леонова (диалог с писателем) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.leonid-leonov.ru/mem14.htm> (дата обращения: 07.02.2015).
- Хуттунен, 2007: Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники / Томи Хуттунен [Текст]. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 272 с.
- Цивьян, 1983: Цивьян Т.В. К мифологеме сада / Татьяна Цивьян [Текст] // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140–152.
- Чесуча: Чесуча [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.efremova.info/word/chesucha.html> (дата обращения: 16.03.2011).
- Чорны, 1973: Чорны К. Сястра / Кузьма Чорны [Тэкст] // Чорны К. Збор твораў у 8 т. Т. 3. Раманы. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1973. – С. 5–282.
- Чудаков, 1986а: Чудаков А.П. Вещь в реальности и в литературе / А.П. Чудаков [Текст] // Материалы науч. конф. 1984 (вып. XVII): Вещь в искусстве. М.: Сов. художник, 1986. – С. 15–46.
- Чудаков, 1986б: Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение / А.П. Чудаков [Текст]. – М.: Советский писатель, 1986. – 381 с.
- Чудаков, 1986в: Чудаков А.П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) / А.П. Чудаков [Текст] // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 251–291.
- Чудаков, 1992: Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. Очерки поэтики русских классиков / Александр Чудаков [Текст]. – М.: Современный писатель, 1992. – 319 с.
- Шевченко, 2003: Шевченко В. Зрячие вещи. Оптические коды Набокова / Вячеслав Шевченко [Электронный

- ресурс] // Звезда. – 2003. – №6. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/6/shev-pr.html> (дата обращения: 18.03.2015).
- Шкловский, 1990: Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Виктор Шкловский [Текст]. – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
- Шкловский, 1925: Шкловский В.Б. Искусство как прием / Виктор Шкловский [Электронный ресурс] // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Круг, 1925. – С. 7–20. Режим доступа: <http://orojaz.ru/manifests/kakpriem.html> (дата обращения: 12.03.2013).
- Шкловский, 1966: Шкловский В.Б. ZOO, или Письма не о любви / Виктор Шкловский [Электронный ресурс] // Шкловский В.Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964. – М.: Советский писатель, 1966. – С. 165–258. Режим доступа: [http://teatr-lib.ru/Library/Shklovsky/Zhili\\_bi/](http://teatr-lib.ru/Library/Shklovsky/Zhili_bi/) (дата обращения: 28.11.2012).
- Щедракова, 2006: Щедракова О.Н. Функционирование категории вещи в поэзии Серебряного века / Ольга Щедракова [Текст] // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2006. – №6. – С. 61–76.
- Шубин, 1987: Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования: об Андрее Платонове: работы разных лет / Л. Шубин [Текст]. – М.: Сов. писатель, 1987. – 365 с.
- Эпштейн, 1996: Эпштейн М. Белый дуб в Афинах: Манифест реизма / Михаил Эпштейн [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.veer.info/32/v32\\_dub.html](http://www.veer.info/32/v32_dub.html) (дата обращения: 26.10.2011).

- Эпштейн, 1998: Эпштейн М. Прощание с предметами, или Набоковское в Набокове / Михаил Эпштейн [Электронный ресурс] // Эпштейн М. Бог деталей: Эссеистика 1977–1988. – М.: ЛИА Р. Элинина, 1998. – С. 160–168. Режим доступа: [http://www.emory.edu/INTELNET/es\\_nabokov.html](http://www.emory.edu/INTELNET/es_nabokov.html) (дата обращения: 26.10.2011).
- Эпштейн, 2003: Эпштейн М. Реалогия / Михаил Эпштейн [Текст] // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 346–350.
- Яновская, 2003: Яновская Лидия. Загадочный треугольник и цвета бытия. Судьба одной строки / Лидия Яновская [Электронный ресурс] // Слово писателя. – Тель-Авив, 2003. – № 3. Режим доступа: <http://tpuh.narod.ru/yanovsk7a.htm> (дата обращения: 07.06.2014).
- Яновський, 2002: Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / Упоряд. В. Панченко [Текст]. – К.: Факт, 2002. – С. 11–176.
- Kinder, Küche, Kirche: Kinder, Küche, Kirche [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/encSlov/5/55.htm> (дата обращения: 09.01.2011).

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	5
<b>Розділ 1. Річ як соціокультурний феномен: теоретичні аспекти</b> .....	11
1.1. Поняття про річ у філософії.....	11
1.2. Семіотика речі: річ як знак .....	33
1.3. Річ як літературознавча категорія .....	41
<b>Розділ 2. Семіотичний статус та функціональність речі у модерністському романі</b> .....	57
2.1. До проблеми функцій речі у художньому тексті .....	58
2.2. Асоціативна, інтертекстуальна та мотивогенерувальна функції речі у романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита» .....	67
2.3. Асоціативно-алюзивний потенціал речі у мотивогенеруванні В. Набокова: метатекстуальний аспект речовизму .....	75
2.4. Речовий код роману Миколи Хвильового «Вальдшнепи» в аспекті кросдискурсивності .....	86
<b>Розділ 3. Полістилістичність модерністського речовизму</b> .....	98
3.1. Річ у неоромантичному дискурсі модернізму (на матеріалі романів О. Гріна «Та, що біжить по хвилях», Ю. Яновського «Майстер корабля») .....	98
3.1.1. Мотив істинної та оманної речі у творчості митців-неоромантиків .....	98
3.1.2. Речевість та субстанціальність в аспекті алхімічної символіки .....	118

3.1.3. Семіотична значущість «речі культури» у Ю. Яновського .....	123
3.1.4. Речі-екзотизми як знак «неоромантичного тексту» Ю. Яновського та О. Гріна .....	129
3.2. Екзистенціалістський дискурс речовизму (за романами В. Домонтовича, Є. Плужника, В. Набокова, Г. Газданова) .....	137
3.2.1. Категорія речі у романах В. Домонтовича і В. Набокова .....	138
3.2.1.1. Онтологія речі В. Домонтовича .....	141
3.2.1.2. «Метафізика речі» В. Набокова .....	162
3.2.1.3. Мотив уречевленої людини у романах «Доктор Серафікус» В. Домонтовича та «Захист Лужина» В. Набокова .....	180
3.2.2. Феноменологія речі у романах Є. Плужника «Недуга» та Г. Газданова «Вечір у Клер» .....	192
3.2.2.1. Річ як об'єкт філософсько-естетичної рефлексії та текстогенерувальний чинник у Г. Газданова .....	194
3.2.2.2. «Переживання речі» як психологічний маркер персоніфікованого двійництва у Є. Плужника .....	200
3.2.2.3. Речовий код образотворення Є. Плужника та Г. Газданова .....	208
3.3. Категорія речі у формалізмі .....	218
3.3.1. Поняття речі та уявлення про текст як річ у теоретичному дискурсі формалізму .....	219
3.3.2. Концепт речі й особливості уречевлення тексту у романах В. Шкловського «Zoo, або Листи не про кохання» та Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію»: від речі до тексту і навпаки	224

<b>Розділ 4. Культуроцентричність речової парадигми модернізму: семіотичні домінанти тезаурусу речей .....</b>	<b>248</b>
4.1. Концепт їжі: естетика versus ідеологія .....	248
4.1.1. Концепт їжі та мотив насолоди у модерністському романі (В. Домонтович, В. Набоков, В. Підмогильний) ....	248
4.1.2. Концепт їжі і поетика симпосіону в романах В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» та «Без ґрунту»	257
4.1.3. Негативна поетика їжі у романі О. Кундзіча «De facto» в контексті емблематики соцреалізму .....	285
4.1.4. Карнавальньо-ігрова поетика їжі як модус взаємодії естетики та ідеології.....	293
4.1.4.1. Їжа versus революція: «Котлован» і «Чевенгур» А. Платонова .....	293
4.1.4.2. Історія як їжа: гастрономічний код роману М. Гарецького «Віленські комунари» .....	310
4.1.4.3. «Революція їжі»: «Заздрість» Ю. Олеші .....	337
4.1.5. Їжа як ідеологічна домінанта конкордизму у романі В. Винниченка «Лепрозорій» .....	348
4.2. Концептне поле одягу: модуси інтерпретації .....	370
4.2.1. «Блакитні панни» В. Підмогильного: семіотика одягу в романі «Місто».....	371
4.2.2. Семантика кольору і фасону вбрання в імпресіоністському проекті М. Івченка .....	385
4.2.3. Кітч і дендизм: костюм в імажиністському проекті А. Марієнгофа .....	404
4.2.4. Семантика одягу та мотив переодягання у діалогіях З. Бядулі «Язеп Крушинський» та І. Ільфа і Є. Петрова «Дванадцять стільців» і «Золоте теля» .....	411
4.3. Окуляри: від знака світогляду до маркера метатекстуальності .....	449
4.4. Концепт машини як маркер ідейно-естетичних пошуків роману 20-х рр. ....	473

4.4.1. Паровози Андрія Платонова: від об'єкта пристрасі до пекельної машини .....	474
4.4.2. Образ пекельної машини у романі Юрія Олеші «Заздрість» .....	482
4.4.3. Техніка versus мистецтво: образи пекельної машини та чавунного Командора у романі Гордія Брасюка «Донна Анна» .....	490
4.4.4. Гармонія техніки та лірики у романі К. Паустовського «Сяючі хмари» .....	498
4.4.5. Семантика поїзда і залізниці у романах Кузьми Чорного «Сестра» та Леоніда Леонова «Вор»: від «технеми» до способу структурування тексту .....	501
<b>Замість висновку</b> .....	525
<b>Список літератури</b> .....	526

Наукове видання

Городнюк Наталія Андріївна

*Res incognita*: семіотика речі  
у східнослов'янському модерністському романі першої  
половини ХХ століття

Монографія

---

Здано на складання 29.06.17. Підписано до друку 20.07.17. Формат 60x84/16.

Папір офс. Друк різнографічний. Гарнітура Times. Умовн.друк.арк. 20,29.

Умовн.фарб.-відб. 20,29. Обл.-видавн. арк. 21,10. Наклад 300 прим. Зам. № 1115

---

Видавництво «Свідлер А. Л.»  
49041, м. Дніпро, а/с2493, тел./факс +38 (056) 717-00-57  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів  
видавничої справи: Серія ДК № 3876 від 10.09.2010 р.  
<http://www.garant-sv.com.ua>



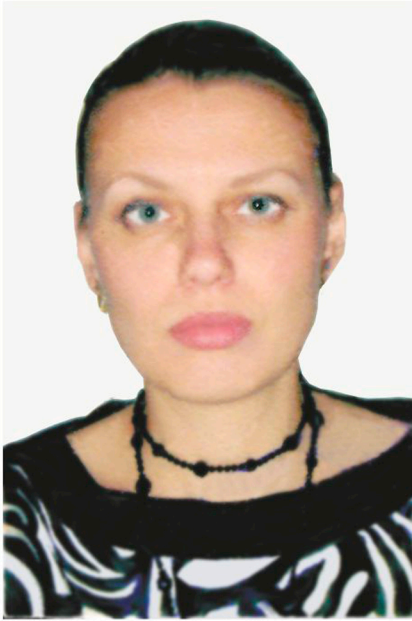
**Городнюк Н.А.**

- Г 70 *Res incognita: семіотика речі у східнослов'янському модерністському романі першої половини ХХ століття: монографія / Наталія Городнюк. – Дніпро: Свідлер А. Л., 2017. – 560 с.*

ISBN 978-617-627-104-8

У монографії досліджується семіотика речі східнослов'янського модерністського роману I половини ХХ ст. Дослідження рекомендоване філологам, викладачам, студентам, усім, хто цікавиться проблемами інтерпретації прози українського, російського та білоруського модернізму.

**ББК 83.3(45)-444**



**Городнюк Наталія Андріївна** –  
кандидат філологічних наук, доцент.

Народилася на Дніпропетровщині. Закінчила факультет української філології та мистецтвознавства Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара. 2003 року захистила кандидатську дисертацію з порівняльного літературознавства на тему «Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти». Лауреат Міжнародної літературної премії імені Олеся Гончара 1999 року за працю «“Тронка” Олеся Гончара як модус пасторальної утопії». Автор понад півсотні наукових праць.

Сфера наукових інтересів: семіотика культури, порівняльні студії, теорія літератури, українська та зарубіжна література ХХ та ХХІ століть.