

УДК 821.161.2–312.1.09

Н. А. Городнюк

ФІЛОСОФІЯ РЕЧІ У РОМАНІ В. ДОМОНТОВИЧА «БЕЗ ГРУНТУ»

Досліджуються художні особливості онтології та аксіології речі у романі В. Домонтовича «Без ґрунту».

Ключові слова: річ, аксіологія речі, речовізм, В. Домонтович.

Філософія речі кожного митця визначає особливості його світогляду та своєрідність стилю. Проблема речовізму В. Домонтовича досі оминалася увагою дослідників, що й становить новизну й **актуальність** нашого дослідження, **мета** якого – проаналізувати художні особливості онтології та аксіології речі у романі В. Домонтовича «Без ґрунту».

У центрі мистецьких та філософських дискусій роману В. Домонтовича «Без ґрунту» незмінно постають питання онтології та аксіології речі: герої прагнуть досягнути спосіб буття і репрезентації речі в реальності та мистецтві, в історії та 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, що 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 непок'єдані між собою речі і намагався через мистецтво пізнати зв'язок речей та ствердити причетність кожної речі до абсолютного.

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» [1, 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 (у тексті неодноразово підкреслюються золоті окуляри героя), 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, фіксуючи їх зором, через відчуття, тактильно, на запах чи смак. У такий спосіб у тексті виразно окреслюється ряд зорових мікродеталей: герой «помічає» «довгі промені шовкових панчіх» друкарок, «чорний блиск лякованих черевиків», «єгипетську екзотику малюнка на цигарковій

коробці» [1, с. 283], «червоний блиск лаку на шліфованій поверхні стола» [1, с. 408]. Не менш виразні і тактильні деталі, що «супроводжують» більшість дій героя: «Моя рука торкнулась кошлатої м'якості оксамиту на поруччях сходів» [1, с. 408].

Художня манера В. Домонтовича – це зображення дрібних деталей через розгортання мікроскопічних 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.

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 розлогіму 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 як опис симпосіональної бесіди на урочистому прийомі у Витвицького, також актуалізує дискурс речовізму, оскільки прогрес людства, перетворення скіф-варвара на «цивілізовану людину» та зміну самого способу життя репрезентовано через речі.

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 речовізму самого Домонтовича: він «помітив» у Гоголя те, що хотів, аби помітили у нього самого. Таким подвоєнням семіотичного коду речі письменник підкреслює важливість дискурсу речовізму, 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 проект найвеличнішого Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя, про крісла покинені необбитими, недомебльовані кімнати, розкішні канделябри й разом мідний, ніколи не чищений свічник, на що не звертали уваги ні господар, ані господиня, ані служба» [1, 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.

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

Проблема оречевлення 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» [1, с. 385]. «Асфальтовані пішоходи в цілинному лісі» та поруччя над безоднею – ось парадоксальна формула його ідеалу природи. Оречевлення 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. Плaska 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» [1, с. 287].

Ще виразніше окреслена проблема оречевлення 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: 2, с. 11; 3, с. 165; 4, 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» [1, 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» [1, 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 ретельності, трестівських директив і обіжникового формалізму» [1, 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 складала 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» [1, с. 385]. Якщо первинно символіці саду відводилися позитивні частини антиномій: добро – зло, рай – пекло, Бог – диявол, творіння – хаос [3, с. 165], то у В. Домонтовича переважає убивча іронія у зображенні наслідків радянської «садотворчості»: «На клумбах 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 грандіозності, матеріал, використаний для цих садових

декоративних мотивів, про режим суворої ошадности. Варіювався матеріал, приміром, тло було біле, кепка викладена була з цегли, або ж навпаки, при білій кепці було червоноцегельне тло» [1, с. 384–385]. Неприродна штучність та заідеологізованість, дешева профанність використаних матеріалів та невідповідність у прагненні до величі – ознаки профанного саду.

Відзначимо нерозривність дискурсів речовізму 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, оречевленню 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 пронесли над містом в перші роки Революції. Іржавіють нефарбовані дахи. Всяють 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 дріт заступив попалені в холодні зими паркани. І крізь дріт я бачу занедбані дерева колишніх яблуневих садків» [1, с. 317].

Руїна, передчуття несталості та нового побуту, сприйняті героєм, несуть загроження речі, а відтак 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» [1, 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.

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 умовляючих абстракцій про сутність мистецтва взагалі. У цьому випадку річ – витвір народного примітивізму – стає темою симпозіону, приводом для інтелектуальної гри героя та своєрідного самолюбівання, 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.

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-умовляючому аспекті.

Надміру патетичне й екзальтоване ставлення до речей виявляє сутність Гулі:

«Кожен стілець, шафка, теракотова статуетка, ескіз ландшафту, малюнок кобзаря обертались в подію, в привід для захоплень або вибуху гніву» [1, с. 289]. Він – фанатичний охоронець речі з непохитною і беззаперечною вірою, що витвір мистецтва – понад усе: «З’являються й руйнуються держави, виникають і зникають народи, відбуваються в світі війни і революції, докорінно змінюється хід історії, але незмінно лишається черепок глини з мальованим орнаментом, уламок цегли від будівлі, шматок вапна з блідими слідами рожевої фарби, мініатюра на пергамені, полотно картини. Усе зникає, лише твір мистецтва перебуває незмінним» [1, с. 290]. Гротескна надмірність в окресленні позиції Гулі та його схильності до перебільшення підкреслюється тотальною іронією героя-оповідача після кожного (здавалося б, остаточного) твердження Гулі. Авторське ставлення до цього персонажа виявляється і через речові деталі, зокрема неналежний стан деталей одягу: «Він спітнів, комірець зсунувся йому набік, сорочка між жилетом і брюками висмикнулася, і він, помітивши це, тут же покvapливо, навмання засовував її рукою під ремінець» [1, с. 293]. Авторська іронія підсилюється повтором: «Я не знаю, які були біблійні пророки, які вони носили комірці й краватки, чи, може, й зовсім вони їх не носили, чи висмикувалася в них сорочка з-під жилетки...» [1, с. 294].

Для Гулі характерно уявлення про світ як каталогізоване сховище речей, грандіозний музей. Але річ у такому світі-музеї постає мертвотно-стерильною й абсолютно позбавленою своїх речових функцій: «Світ повинен бути каталогізований. В його, Гулевого, ідеальному світі підтримувалася б завжди стала температура, речі піддавалися б сезонному діянню формаліну. Міль, хробачок, вогкість, цвіль, коливання температури — ці найбільші вороги людства й культури, будуть остаточно переборені й ліквідовані. Рішення Комітету охорони пам’яток будуть остаточні й не підлягатимуть жадному оскарженню» [1, с. 418]. У тексті повсякчас підкреслюється авторська іронія щодо розуміння Гулею повноти культури та її залежності від діяльності Комітету. Витончене знуцання героя-оповідача з переконань Гулі – це інтелектуальна гра, що ґрунтується на різних підходах до онтології речі: «Немає естетичних вартостей самих по собі. Линник будував церкву, а не експозиційні зали для виставки. Ізольоване естетичне ставлення до релігійних справ це блюзнірське заперечення їх метафізичної суті!» [1, 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 одягом. Так, Криницький зображений у старомодному сурдуті, що неодноразово згадується у тексті: «Данило Йванович – худорлявий дідусь, в золотих окулярах у чорному сурдуті, білій пожовклій краватці та в такому ж пожовклому прямому стоячому комірці, що їх носили років 40-50 тому. Він має вигляд старого пасішника, цей запорізький дід, колишній приятель Костомарова й Репіна, що в сінях його будиночка на стіні намальований Тарас Бульба на коні, з обома синами Андрієм і Остапом, і уздечки їх коней викладені різнокольоровими шкельцями, що блищать і сяють» [1, с. 298]. Його однодумець Півень постає «в вишиваній сорочці й церабкопівських штанах, вправлених у низькі халяви поруділих стоптаних чобіт» [1, с. 298]. Ця несучасність і неадаптивність 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 хат-мазанок: «Жили без Дніпрельстану, проживемо без нього й далі. Світили лойовим каганцем наші батьки, світитимемо ним і ми. А як жити без порогів, без ступу, без хати й без паляниці на столі, на покуті?...» [1, 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, відтак, 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» [1, с. 297]. Ймовірно, це символізує необґрунтованість претензій героя – функціональну несумісність його проекту та природи людини. Навіть у характеристиці зовнішності героя визначальною постає речова деталь: він «сухорлявий і вузький, тонкий, відточений, як лезо ножа гільйотини» [1, 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 досягнення і репрезентацію глибинної сутності речі у її зв'язку з абсолютним. 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 його художньої творчості, що визначає особливості речовізму митця, можна умовно назвати холізм – учення про цілісність як вищий принцип світу. Художник не визнавав у мистецтві зображення поодиноких, відокремлених, ізольованих чи випадкових речей: «У мистецькій спадщині по Линнику немає картин, які б зображували окремі речі. Він не малює нікого й нічого зокрема. Його не цікавили ізольована річ, окрема подія, поодинокі істота» [1, с. 340]. 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» [1, 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» [1, с. 344]. Але на противагу холістам, які вважали, що еволюція світу визначається і спрямовується «нематеріальною цілісністю», Линник уперто шукав абсолютну сутність речей. Заперечуючи імпресіоністичні витоки 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 ества» [1, 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 співвідпорядкованості 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» [1, 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 предмета й змінює його кольор. Для Линника важило інше: показати, як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу» [1, 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» [1, 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 (оречевлення 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.

Крім специфічного розуміння призначення мистецтва, життєтворчість героя як людини культури визначається його ставленням до речей, зокрема одягу та їжі. Його одяг – це «лахи, ненароком придбані в крамниці випадкових речей» [1, с. 327]. Якщо Ростислав Михайлович усіяко підкреслював свій статус відповідним одягом та аксесуарами, то його колишній вчитель і найменше не дбав про свій вигляд. 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. Стоптані, брудні, ніколи не чищені черевики вже давно годилося викинути на смітник. Не заперечую, серед мистців його генерації вважалось за особливий шик мати зовнішній вигляд городнього опудала» [1, 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» [1, с. 323].

В окресленні предметного світу Линника вбачаємо якщо не виразні алузії 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 їх 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 скуповувати по антикварних крамницях і на тандиті всілякий мотлох: порцеляну, ганчір'я, стародавні жіночі роби, стару зброю, меблі, давні рукописи й книжки в тяжких шкірятих 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» [1, с. 324]. Специфічне сприйняття (точніше, несприйняття) героєм часу підкреслюється його ставленням до годинників, що постають для нього як «річ чистої ідеологічної умоглядності, абстракція, продукт теоретичних розумувань. Він [годинник – *Н. Г.*] не більше як ідеологічна категорія, безпосередньо пов'язана зі схемою механістичного мислення XVII століття» [1, с. 324]. Порівняймо: «Немає сумніву, — казав він, — годинники можуть бути якнайбільшими шедеврами мистецтва. Як такі, я їх ціну й купую, але при тому я не шукаю з того жадної практичної користі, бо яка може бути користь з мистецького твору?» [1, с. 324].

Линник змагався проти традиційного світу речей, прагнучи переформатувати його: «Реальне, як таке, не існувало для нього. Він не міг примиритися з тим, щоб йому щось протистояло. Він ігнорував дійсність в її незалежному від нього бутті. // Руїник, він руйнував реальність. Він komponував її на свій зразок, деформував її за власною уявою, творив її з себе на власний кшталт» [1, с. 327]. Прагнучи 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.

Найяскравіше мотив хаосу речей та безладного колекціонування утілює образ директора Художнього музею Арсена Петровича Витвицького. Життєва стратегія цього героя спрямована на збирання, збереження та примноження мистецьких речей як артефактів культури. Своє ж призначення герой вбачає саме у музейній справі, у накопиченні культурно значущих і рідкісних речей. Водночас у нього розмите уявлення про культурну значущість речі, що зумовлено браком належної освіти та відсутністю системного підходу до каталогізації речей: герой позиціонується у творі як ранньомодерний поет (дослідники небезпідставно вбачають прототипом цього персонажа поета Миколу Філянського), яким митці-неокласики закидали відсутність ґрунтовної освіти та системності. Так, герой рятував речі у буремному вирі революції та громадянської війни, повсякчас ризикуючи власним життям: «І в ці непевні, сповнені одчаю часи Арсен Петрович, захлялий, схудлий, голодний, як і всі, похитуючись од втоми й виснаження, раз у раз спиняючись, тягнув з напругою за собою візка, навантаженого картинами, меблями, книгами й рукописами. Він звозив до Музею речі з приватних збірок, колекції й мотлох, покинене майно, усе, що траплялось під руку і що могло згодом мати цінність експонату або придатись лише до смітника» [1, с. 403]. Витвицький постає хранителем речей, ризикуючи життям заради збереження своєї колекції: при кожній зміні влади він кидав власне майно і сім'ю, перебираючись до музею, щоб стерегти зібрані речі. Але така самопожертва і безкорисливість не компенсує відсутність системності і ґрунтовності в експозиції: «Що ж до самої експозиції в Музеї, то признаюсь, вона з усіх поглядів, як фахових, так і нефахових, була нижче всякої критики. Щонайменше вона була безпорадна. В експозиційних залах на стінах поруч з шедеврами висів безнадійний мотлох. Це були збірки речей здебільшого випадкових. Таких же випадкових, як випадково вони потрапили до Музею. В розташуванні картин не було жадної системи, жадного принципу, не було покладено в основу їх експозиції нічого, окрім власних уподобань самого Директора. Була кунсткамера й поза тим більше нічого. <...> Речезнавство! Закид в речезнавстві був йому компліментом. Адже ж були речі, і не було їх знання» [1, с. 407]. Таким чином, у Витвицького є речі, але немає філософії речі, її осмислення, ґрунтовних і чітко вироблених критеріїв добору та розташування експонатів, тобто замість системної експозиції – хаос речей. Безладне накопичення речей у музеї символізує втрату вироблених ціннісних орієнтацій на історичному зламі, світоглядний безлад та відсутність ґрунтовності, що так гостро відчуються героєм-оповідачем.

Отже, сприйняття речей і ставлення до них визначає життєву стратегію, соціокультурні установки та культуротворчі потуги героїв (самого героя-оповідача, художника Степана Линника, екскурсовода Гулі, директора художнього музею Витвицького, історичного – Криницького, архітектора-конструктивіста Бирського). Відтак проблема сприйняття речі людиною культури, «стосунки» між людиною і річчю – домінуюча проблема, що врешті визначає пізнання і моделювання людиною світу та її взаємини з іншими людьми. А філософія речі та особливості її художньої репрезентації у творі обумовлюють стиль митця та його індивідуальні риси.

Список використаної літератури

1. 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.
2. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. Лихачев [Текст]. – М.: Согласие, 1998. – 356 с.
3. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина ХУП – начала ХУІІІ века) / Л. И. Сазонова [Текст]. – М.: Наука, 1991. – 263 с.
4. Цивьян Т. В. К мифологеме сада / Т. В. Цивьян [Текст] // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 140-152.

Стаття надійшла до редакції 22 березня 2013 р.

N. A. Gorodnyuk

PHILOSOPHY OF THING IN THE NOVEL OF V. DOMONTOVYCH «WITHOUT GROUND»

The artistic features of ontology and axiology of thing in the novel of V. Domontovych «Without Ground» are investigated in the article.

Key words: *thing, axiology of thing, thingness, V. Domontovych.*

УДК 821.161.2–92 (045 Хвильовий)

Т. М. Грачова

ІДЕОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ ПАМФЛЕТУ М. ХВИЛЬОВОГО «УКРАЇНА ЧИ МАЛОРОСІЯ»

Динамічний розвиток літературного дискурсу ХХ ст. є тим предметом аналітичного осмислення, що донині вимагає критичної літературознавчої оцінки. Памфлет М. Хвильового «Україна чи Малоросія» належить до вагомих здобутків вітчизняного літературного процесу, що з часу його появи (1926) до наших днів викликає дискусії з приводу концептуальних засад, активно декларованих автором у гостро полемічній формі.

Ключові слова: *полеміка, дискурс, памфлет, національна ідентичність, «психологічна Європа», «азіатський ренесанс».*

Творча діяльність М. Хвильового, одного з найбільш активних та впливових діячів літературного дискурсу ХХ століття, знаходиться у постійному аналітичному ракурсі сучасних науковців (М. Жулинського, Ю. Ковальова, Н. Кузякіної, С. Павличко, М. Ткачука, Ю. Шевельова). Однак, зважаючи на значну кількість досі не вирішених принципових питань, що пов'язані з політичною, громадською, літературною діяльністю М. Хвильового, доречним буде акцентувати увагу на