

Мар'яна ГІРНЯК

## СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТВОРІВ В. ДОМОНТОВИЧА ЯК ВИЯВ АВТОРСЬКОЇ ФУНКЦІЇ

Автор і його “взаємини” з текстом і читачем, значення твору й авторська інтенція — одна з найважливіших і найсуперечливіших проблем сучасного літературознавства, яка потребує ґрунтовного вивчення й виваженого тлумачення. Проголошуючи “смерть автора”, теоретики (Р. Барт, М. Фуко, Ж. Дерріда та ін) небезпідставно відмовилися від ототожнення письменника як реальної особи й автора як текстуальної категорії, а отже, і від остаточного розпізнавання авторських інтенцій у художньому творі. Однак обмеження авторської “влади” не може заперечити існування такого складного феномена, як авторська свідомість, що актуалізується на різних рівнях художнього тексту. Одним із таких рівнів є сюжетно-композиційна організація літературного твору, яка дає підстави говорити про відповідність усієї художньої структури задумові автора, про оригінальні авторські “механізми” творення віртуального світу, а отже, про форму як втілення змісту індивідуальної свідомості письменника. Звичайно, йдеться не так про свідомі інтенції автора, як про його “перевтілення” в глибинний образ автора-функції, який читач може реконструювати лише в результаті цілого комплексу операцій над художнім текстом.

Перша половина ХХ століття позначена деструкцією старих наративних форм і впровадженням модерних способів сюжетно-композиційної організації художнього твору. В. Петров-Домонтович, як і інші представники українського модернізму, відмовився від кардинального реформування традиційних форм, однак внутрішня дисгармонійність, що зумовила появу “розірваного” стилю в європейських літературах, безперечно, не могла не вплинути на формозмістові особливості Домонтовичевої прози. “Старе” і “нове” в творах письменника тісно переплетені, але “нове”, як правило, приховане під видимою “прозорістю” висловлювання. Ю. Шерех не випадково наголошує на тому,

що твори Домонтовича завжди приємно і цікаво читати, що вони захоплюють перипетіями сюжету, “інтелігентною пікантністю”, але водночас передбачають глибинні пласти значень і своєрідне літературне експериментування<sup>1</sup>.

Дбаючи про свого реципієнта, В. Петров-Домонтович звертається у своїх художніх творах до інтимної теми, яка завжди була одним із найголовніших способів зацікавлення масового читача. Необхідно, проте, зауважити, що любовні пригоди Домонтовичевих персонажів лише на перший погляд дозволяють читачеві провести паралелі до перипетій традиційного любовно-психологічного роману. Любовна проблематика виходить далеко за межі кохання, яке після численних незгод і страждань знаходить щасливе і логічне завершення в шлюбі. Для В. Домонтовича інтимна тема важлива насамперед в інтелектуальному аспекті, про що свідчать хоч би парадоксальність взаємин Комахи з п'ятирічною Ірцею чи його серафічна любов до Вер. Любовна сюжетна лінія, з одного боку, інтригує читача, виконуючи роль своєрідної “стратегії, що дозволяє збудувати поверхневу нарацію”<sup>2</sup> і забезпечити бажану для читача фабулу, без якої, “плоть роману перетворюється на безформну хмару, химерну плазму”<sup>3</sup>, а з іншого, вона служить оболонкою для розвитку важливих філософських та суспільно-політичних ідей, для тієї внутрішньої фабули, очевидно, важливішої від зовнішнього плану. Любовна лінія то стає способом продемонструвати конфлікт між природним потягом і технічно-експериментальним існуванням людини в механізовану добу (“Доктор Серафікус”), то зумовлює появу думок про двозначність людського існування та антипсихологічне і антипочуттєве кохання (“Без ґрунту”), то перетворюється в тло для розгортання ідеї про вплив мистецького твору на внутрішній світ людини (“Спрага музики”). Тому висновок Л. Новиченка про те, що інтимна тема потрібна Домонтовичеві для того, щоб “після раціонального холоду своїх об'ємних (хай і бездоганих) просторово-часових історичних абстракцій відчути як певне коригуюче начало емоційне тепло звичайних людських почуттів”<sup>4</sup>, здається нам слушним тільки наполовину: по-перше, дуже рідко доводиться говорити про справжнє “звичайне” кохання між персонажами, а по-друге, любовна лінія є або другорядною (“Без назви”), або – що особливо характерне для малої прози В. Домонтовича – взагалі відсутньою.

Головні конфлікти в прозі В. Петрова-Домонтовича, втілені у відповідні сюжетні лінії, – це ті конфлікти, яких вимагає багатопланова сучасність. Ідеться про зіткнення раціонального й ірраціонального способу мислення (“Розмови Екегартові...”, “Курортна пригода”, “Апостоли”, “Дівчина з ведмедиком”) чи про політичне підґрунтя конфлікту (“Чемність”, “Відьма”, “Князі”, “Трипільська трагедія”, “Професор висловлює свої міркування” тощо). Така спорідненість сюжетних структур у різних творах письменника підтверджує подвійну природу літературного твору, який, з одного боку, відокремлений від автора-творця, а з іншого, несе на собі його “відбиток”. Інтелектуальний характер прози В. Петрова-Домонтовича перетворює конфлікт у “певну розумову схему”<sup>5</sup>, яка детермінує розвиток сюжету, а отже, зовнішні події, зображення психічних станів тих чи тих персонажів служать насамперед способом наповнити текстуальний простір філософськими ідеями, що дають підстави говорити про відповідні світоглядні принципи В. Домонтовича.

Варто також зауважити, що В. Петров-Домонтович так уміло координує різні сюжетні лінії і поєднує наскрізні конфлікти з мікроконфліктами, що стає умовною сама межа, яка відокремлює головне від другорядного. Наприклад, у “Помсті” конфлікт військового ватажка і маси тісно пов’язаний з ідеями відносності поняття зради й необ’єктивності індивідуальної істини. Конфлікт між раціональним та ірраціональним у “Дівчині з ведмедиком” органічно доповнюється конфліктом особистості і суспільства, коли Зина повстає проти узвичаєних морально-етичних норм. У “Докторі Серафікусі” відсторонення персонажа від суспільства супроводжує прихований від людського ока конфлікт між Серафікусовими психологічними станами. Як бачимо, конфлікти в прозі В. Петрова-Домонтовича можуть бути особистими чи суспільними, буденними чи вічними, але в кожному разі, пронизуючи всі формальні і змістові елементи художнього твору, вони є породженням свідомості автора.

Звернення В. Домонтовича до амбівалентних філософських проблем, для яких важко знайти однозначне розв’язання, зумовлюють розмивання жорсткої бінарної основи конфлікту, при якій легко визначити позитивних та негативних протагоністів і приписати їм авторське схвалення чи осуд. На місце

полярних опонентів приходиться складний взаємозв'язок поглядів таких персонажів, які самі перебувають у процесі пошуку істини. Відповідно, протиріччя існують не лише між дійовими особами, а й між окремими думками одного суб'єкта свідомості, а зовнішній конфлікт часто непомітно переходить у внутрішній. Цікаво, що С. Хороб<sup>6</sup> взагалі вважає умовним поділ конфлікту на зовнішній і внутрішній: внутрішній конфлікт, з одного боку, зумовлений зовнішніми чинниками, а з іншого, надає динаміки зовнішнім протиріччям. У такій позиції справді є частка істини. У повістях “Дівчина з ведмедиком” та “Без ґрунту” “оголення” внутрішнього світу гомодієгетичних нараторів відбувається під впливом зовнішніх подій: чудні стосунки Іполіта Миколайовича з Зиною, ірраціональне знайомство Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською чи конфлікт довкола Варязької церкви. Однак між внутрішнім і зовнішнім конфліктами все ж таки існує відмінність: тип конфліктної домінанти впливає на глибинну композиційну структуру художнього твору, на принципи формування художнього світу.

Якщо превалювання зовнішнього конфлікту зумовлює появу розвинутого сюжету, причинно-наслідкових зв'язків між подіями, різноманітних перипетій та інтриг, які спонукають читача поцікавитися, чим закінчиться історія, то акцент на психологічних конфліктах призводить до зосередженості на внутрішній дії. У прозі В. Петрова-Домонтовича доволі відчутною стає тенденція до внутрішньоконфліктних домінант, до пошуку нових форм освоєння розірваної реальності. Художнє мислення автора витворює своєрідну концепцію композиції, при якій, з одного боку, немає абсолютизації внутрішнього дискурсу, вираженого через потік свідомості, але, з іншого, немає і традиційної фабули. Зовнішні події не цікаві самі по собі. Навіть у “Дівчині з ведмедиком” чи “Аліні й Костомарові”, де сюжетні перипетії, безперечно, привертають увагу реципієнта, перевага філософської думки над зовнішньою дією не викликає сумнівів, не кажучи вже про повість “Без ґрунту”, в якій події взагалі постають як одні з можливих, випадкові для персонажа. Фабула важлива остільки, оскільки вона розчиняється в його свідомості. На передній план виходять рефлексії суб'єктів, внутрішня напруга, яка компенсує сповільнений рух “подієвого” сюжету. Наприклад, внутрішня боротьба в “Приборканому гайдамаці”

дозволяє читачеві простежити докори сумління Сави Чалого, побачити конфлікт персонажа не тільки з “іншим” із зовнішнього світу (Гнат Голий і всі колишні побратими), а і з іншим собою. Варто принагідно звернути увагу на те, що редукція фабули досить характерна для малої прози В. Домонтовича. Це стосується як творів есеїстично-автобіографічного характеру (“Болотяна Лукроза”, “Мої Великодні”, “Передвеликоднє”), в яких відчутно превалює розкриття процесів духовного життя суб’єкта свідомості, так і творів, які можна було б назвати “оповіданнями одного моменту”: на місці сюжетних перипетій з’являється одна, але глибока за своїм внутрішнім змістом, ситуація, яка спонукає читача усвідомити її сенс (“Письменник і генерал”, “Емальована миска”). Як бачимо, послаблена фабульність обумовлена навіть не так предметом розповіді, як самим підходом до матеріалу, а отже, вона є істотною властивістю Домонтовичевої прози.

Літературознавці неодноразово вказували на те, що тенденції композиційної поетики тісно пов’язані з існуванням у художньому творі авторського первня, авторської “активності”<sup>7</sup>. Уже на підсвідомому рівні в митця з’являється певна концепція побудови твору, яка виражається через органічне взаємопроникнення різних елементів, через оригінальні композиційні прийоми, які дають читачеві підставу зосереджувати увагу не лише на “дії в тексті”, а й, як сказав би П. Рікер, на “дії тексту”<sup>8</sup>. Безперечно, йдеться не про те, що автор зумисно розставляє власні акценти в творі, а про те, що навіть при найбільшому бажанні митця “усунутися” з тексту факт витворення такого, а не іншого художнього світу, свідчить про відповідний характер авторської свідомості.

Оригінальний підхід до формування своїх творів демонструє і В. Петров-Домонтович. Дослідники його прози майже одноставно визнають “мистецьку досконалість” текстів, “вправність виконання”, “сувору композиційну впорядженість” і водночас “непрямолинійність”<sup>9</sup>. Створюючи ілюзію класичного розгортання конфлікту, Домонтович намагається знайти вагомий поштовх для порушення стану рівноваги (поява в житті “раціонального” Іполіта Миколайовича непередбачуваної Зини), спровокувати динамічний розвиток дії (“шлюбні” і політичні перипетії в “Аліні й Костомарові”) і чітко спланувати частини художнього

твору, які мали б логічно впливати одна з одною. Однак, наприклад, у “Докторі Серафікусі” замість звичного для читача розвитку стосунків однієї пари персонажів, бачимо почергові взаємини Комахи з Ірцею, Тасею і Вер, внаслідок чого сюжет здається розірваним на три частини. З протилежною ситуацією стикаємося в оповіданнях “Професор висловлює свої міркування” і “Професор та Іван Закутній діють”: одну і ту саму фабулу (з одними і тими самими персонажами) письменник опрацьовує в двох різних творах, об’єднуючи їх лише підзаголовком “З циклу ‘На засланні’”. До того ж, місце безпосереднього розвитку подій часто займає переповідання окремих епізодів або їх інтелектуальне коментування, яке нерідко перетворюється в цілі фрагменти рефлексій наратора. Відповідно, ритм викладу безперервно змінюється зі спокійно-епічного на прискорений або ускладнено-аналітичний.

Показовим щодо організації художнього твору є його початок, з допомогою якого автор дає читачеві уявлення про стиль твору, формує в реципієнта певний горизонт сподівань, а отже, пропонує своєму адресатові своєрідний ключ до розкодування закладених у тексті значень. Наприклад, “Романи Куліша”, “Аліна й Костомаров”, “Франсуа Війон”, “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти” починаються рефлексіями наратора про “сердечну зів’ялість” і “душевну спустошеність” Кулішевого інтимного життя, про приховану суть банальностей, про вплив епохальних змін на долю і свідомість людини чи про особливості доби романтизму, що, безперечно, свідчить про філософсько-інтелектуальне підґрунтя згаданих творів. Варто звернути увагу також на те, що для прози В. Домонтовича не характерні нудні вступи, розлогі експозиції, в яких подається передісторія персонажів. Інформаційне тло подій або з’являється в сконденсованому вигляді (“Напередодні”, “Самотній мандрівник...”) – причому зав’язка органічно виростає з експозиційного викладу (“З шістьох дітей сільського пастора Вінсент найстарший. Уже з дитинства він виявляє важку вдачу. Він дикий і замкнений, нещасливий, сутінковий”<sup>10</sup>), – або розпоршується у вигляді скупих відомостей, які супроводжують розгортання дії, що починається з перших фраз художнього твору (“Відьма”, “Курортна пригода”). Цікавою з погляду формальної організації є оповідання “Приборканий гайдамака”, яке сам автор

назвав “новелою з кільцевим сюжетом”. Початок твору, побудований як конфлікт між Савою і зрадником Онисимом, повторюється в кінці оповідання, тільки в модифікованому вигляді, ніби на іншому витку спіралі: на місці Онисима опиняється “зрадник” Сава.

Поняття початку і кінця художнього твору неодмінно викликає в читача запитання, чому автор саме так, а не інакше побудував історію. У випадку з Петровим-Домонтовичем питання кінцівки твору має особливе значення, адже повісті й оповідання письменника переважно не дають підстави говорити про традиційно-однозначну фатальну чи щасливу розв’язку. Таку тенденцію можемо простежити вже в “Аліні й Костомарові”, де автор, хоч і одружує “його” та “її” після тривалих перипетій, все-таки далекий від трактування шлюбу як вирішення всіх проблем. “Романи Куліпа” закінчуються із завершенням “однієї” з любовних історій персонажа, але останні фрази твору не дають змоги реципієнтові зрозуміти, чи цей роман був уже останнім чи, може, автор просто вирішив не розповідати читачеві про все інше і використав кінець твору як прийом “природного умовчання”<sup>11</sup>. Враження “обірваного” кінця справляють також “Напередодні”, “Франсуа Війон”, “Доктор Серафікус”, “Без ґрунту”, “Розмови Екегартові...” та інші твори, на основі яких можна зробити висновок про принципову незавершуваність як естетичну установку автора. Фінал повинен не чітко й остаточно розставити все на свої місця, а дати поштовх думці читача, спричинити ситуацію, коли, за висловом П. Бурдьє<sup>12</sup>, свідомість читача почне поводитися так, ніби вона є свідомістю автора. Останнє слово в тій чи тій історії буде сказано пізніше, за межами художнього тексту. Наприклад, Екегарт і Карл Гоцці переривають свою дискусію через випадкову бійку на вулиці, але, безперечно, десь і колись вона матиме продовження. В “Емальованій масці” ситуація з “хворим” персонажем практично повертається на status quo: пацієнт, не зумівши переконати лікаря у своїй “нормальності”, залишається з тим самим клеймом “божевільного”, що й на початку оповідання. Початком виявляється закінчення “Доктора Серафікуса”, адже невідісланий лист стає своєрідним одкровенням для читача, поворотним пунктом, новим розумінням образу персонажа. Відповідно, напрошується висновок, що “три крапки” — єдине вмотивоване

закінчення художнього твору, адже персонажі продовжують існувати навіть після того, як ми втрачаємо їх із поля зору.

Останні слова художнього твору важливі ще й з огляду на те, що вони відкривають перспективу, з якої можна переглянути й переосмислити всі його елементи. У процесі читання реципієнт вибудовує в своїй уяві “можливі світи”<sup>13</sup>, які дуже часто руйнує подальше розгортання тексту. Наприклад, у “Дівчині з ведмедиком” горизонт сподівання читача зазнає фрустрації вже з перших сторінок повісті. Лінія Семена Кузьменка, якою автор, очевидно, намагається ввести в оману обізнаного з виробничими романами читача, насправді “зависає”, і дія розгортається в зовсім іншому руслі. Ознайомившись з персонажами, реципієнт починає передбачати, як розвиватимуться далі події, відгадувати, з ким же одружиться Варецький, але несподівані сюжетні ходи не лише не підтверджують антиципацій читача, а й переводять розповідь на якісно інший рівень, змушують його координувати різні перспективи тексту, які, на слушне переконання В. Ізера<sup>14</sup>, окреслюють погляд автора. У “Докторі Серафікусі” сцена в сквері, де Комаха пояснює п’ятирічній Ірці, що таке “рінерит з оріньякської стоянки Реб’єр”, дає читачеві підстави сподіватися звичайної повісті про дивака-професора, але натомість автор пропонує твір із вагомим інтелектуальним підтекстом, представляє персонажа, який, незважаючи на свою масковану зовнішність, здатний жити думками про Іншого<sup>15</sup>. Таким чином, читання твору постійно поєднується з напруженим шуканням, ліквідуванням лакун, домислюванням того, що не сказано безпосередньо в тексті.

Звісно, домислювання читача не може бути довільним. Ті чи ті висновки реципієнт робить на основі істотних чи, на перший погляд, малоістотних подій (за Р. Бартом<sup>16</sup>, “ядерних” чи “каталізаторських” функцій), певних елементів, які допомагають розкрити стан персонажа чи втілити атмосферу ситуації. Невипадково Е. По<sup>17</sup> звернув увагу на те, що в художньому творі все має бути продумане до найменшої деталі, кожна з яких повинна експліцитно або імпліцитно підводити читача до розв’язки. Особливо це стосується наскрізних деталей, які відіграють значну роль у творенні сюжету. Як приклад можна згадати образ годинника (“Приборканий гайдамака”), який нагадує Саві Чалому про “машинову гармонію універсу”. Згодом



ритмічне “тікання” годинника — що водночас символізує безперервний плин часу — постає як тло для розмови Сави зі своїм двійником і вказує на приреченість людини, яка впустила у своє існування “механізовану ляльку”. Отож деталь, що в одному епізоді з’явилася лише як потенційна, в іншому доводить свою невідповідність, перетворюється в “акцентно-смысловий пуант”, в “ядро”<sup>18</sup>, яке об’єднує окремі внутрішньо завершені епізоди. Наскрізними деталями в Домонтовича можна також вважати окуляри, які, хоч і не виконують “кардинальної” функції у творах, з’являються на сторінках прози письменника як обов’язковий елемент портретів Іполіта Миколайовича, Серафікуса, Ростислава Михайловича чи Костомарова, спонукаючи читача звернути увагу на спорідненість зовнішніх і внутрішньо-психологічних портретів Домонтовичевих персонажів-інтелектуалів. Очевидно, цей факт свідчить про домінування образу людини наукової праці в авторській свідомості Домонтовича, тим паче, що постаті створених персонажів часто спонукають провести паралелі до письменника як біографічної особи (ідеться не лише про спорідненість їхніх фахових зацікавлень чи поламаних окуляри В. Петрова, про які він згадує у листах до Софії Зерової, а й про “кругле обличчя... проникливий самозаглиблений погляд очей через скельця окулярів... цілковиту замкнутість і непоказність, але водночас спостережливість і могутній інтелект”<sup>19</sup> емпіричного автора).

Важливими в прозі В. Петрова-Домонтовича є також ситуативні деталі, які, за слушним спостереженням Ю. Шереха, завжди містять далеко більшу від них самих цілість”<sup>20</sup>. Це стає особливо очевидним, коли згадати “Розмови Екегартові...”, де “повії в чорних сукнях черниць і черниці в блискучих шовках повій”<sup>21</sup> наводять на думку про те, що в світі, де все має присмак двозначності, неможливо знайти остаточного розв’язання тих чи тих проблем. Деталь стає способом перекинути місток від конкретного до загального, універсального, виконує функцію образного натяку, який дає поштовх думці читача і дозволяє сфокусувати погляд на ключових проблемах. Наприклад, образ чорної кішки з гнучким тілом і пожадливіми очима набуває символічного звучання в контексті Серафікусових взаємин з Вер, а в “Емальованій мисці” наратор, очевидно, невідповідно зосереджує увагу реципієнта на “халаті з ніжно-рожевими

смужками – стандартному вбранні для хворих”, – який “був явно закороткий”<sup>22</sup> для пацієнта. Отож кожна деталь у В. Домонтовича, незалежно від того, чи автор свідомо чи несвідомо вводить її у текст, перетворюється в знак з глибоко прихованим означуванням.

Не можна також не згадати про функціональне навантаження численних деталей побуту й середовища в прозі В. Петрова-Домонтовича. Описуючи помешкання Тихменевих, Варецький згадає розташовані в одній “шклянній шафі” різноманітні дрібні і масивні предмети, які, символізуючи приналежність до різних стилів та епох, справляли прикре враження дисгармонії і засвідчували невизначеність і дискретність внутрішнього світу самих Тихменевих. Про відповідний стиль доби сигналізують також інші побутові подробиці: пенсне Вер (“Доктор Серафікус”), “бляшана буржуйка” в кімнаті Варецького (“Дівчина з ведмедиком”), “свіжі й хрумкі” булочки та “вазочки з варенням” у “добрих господинь” Тихменевої та Витвицької, які вже сприймаються як анахронізм у порівнянні з “шоколадом фабричного виробництва” в Лариси Сольської (“Дівчина з ведмедиком”, “Без ґрунту”). Таким чином, деталі виконують також семіотичну функцію, спонукаючи читача шукати глибинних значень потенційно незавершеного тексту.

Зміна епох тісно пов’язана з деформованим відчуттям часу в персонажів прози В. Домонтовича. Змушена існувати в “розриві між двома світами, між минулим і майбутнім”<sup>23</sup>, людина перебуває в теперішньому, яке постійно вислизає від неї, адже вона або, як Сава Чалий (“Приборканий гайдамака”), “живе лише споминами про минулі повстання”, або, як Пилип Орлик, намагається передбачити, як виглядатиме “завтрашній” світ. Реальний час потрапляє в залежність від психологічного часу середовища чи від змінюваного внутрішнього стану персонажа. Інколи час проходить так швидко, що наратор “Дівчини з ведмедиком” вдається до часового еліпсису, згадуючи на початку одинадцятого розділу, що від останніх описаних подій уже “минули роки”. Проте набагато частіше дійсний плин часу поступається місцем якомусь одному часовому витку, на якому наратор осмислює важливі для нього події чи проблеми, або, навпаки, космічному часові, коли “тут і тепер” можна легко спроектувати на вічність. Наприклад, у “Болотяній Лукрозі II” мемуарист обирає період “голодної весни 20 р.” і

намагається відтворити ситуацію, яка панувала в тодішньому “мертвому Києві”. З іншого боку, “космічні простори, де зорі рухалися по одвіку усталених колах” і “небесна музика сфер” в “Апостолах” дають підстави читачеві говорити про універсальність часового виміру в оповіданні. Це означає, що час можна розглядати як “відображення філософських представлень художника”, як “частину авторського концепту дійсності”<sup>24</sup>. До того ж, подекуди персонажі Домонтовича (Іполіт Михайлович, Ростислав Михайлович) самі починають замислюватися над проблемою часу: “Час опрозорується. Усувається спротив часу. Зсуваються події...”<sup>25</sup>. Час набуває ірреальних властивостей, перетворюється на відносну категорію, про що свідчить часовий парадокс, який відбувається з персонажем-наратором: Ростислав Михайлович завчасно прийшов на нараду, але, зрештою, спізнився і не потрапив на неї взагалі. Звідси напрашується висновок, що зв’язок між часовими координатами в прозі В. Домонтовича радше внутрішній, а не зовнішній, і тому читачеві варто звернути увагу не лише на часову побудову (ретроспекції, проспекції, еліпсиси) художнього твору, а й на його часову атмосферу.

Щоправда, часова атмосфера і часова побудова художніх творів письменника тісно взаємопов’язані. Зміщення часових площин, руйнування хронологічної послідовності мають у собі серйозне смислове навантаження. Вибір ретроспективного ракурсу означає відмову від жорсткого причинно-наслідкового зв’язку між подіями. Про те, що відбувалося в минулому, наратор говорить з перспективи, з позиції всезнання. Спогади Іполіта Михайловича про події в німецькому ресторані спонукають персонажа ще раз обдумати все, що сталося, і дозволити минулому знов увірватися в своє існування. Надаючи викладові напруження, оголюючи душевний стан суб’єкта викладу, ретроспективний прийом у цьому фрагменті водночас не зменшує інтересу до розв’язки (що є досить характерним явищем у творах із ретроспективною побудовою), а до останнього інтригує читача. Подібну ситуацію можемо простежити в повісті “Без ґрунту”, де роль інтриги, щоправда, зведена до мінімуму. Розповідь про Линника, яка взагалі справляє враження окремої історії, виникає внаслідок несподіваних асоціацій Ростислава Михайловича. Персонаж пропускає минуле через свою “теперішню” свідомість і ніби переживає його заново, сповільнюючи

розгортання реальних подій. Розвиток фабули, таким чином, поступається місцем філософській спрямованості твору, яка спонукає читача до мовчазних рефлексій над піднятими проблемами, а також до висновків про інтелектуалізм авторської свідомості. У цьому контексті необхідно зазначити, що ретроспективний екскурс наратора торкається не лише власного минулого, а й часового потоку української історії. Генетичний код поколінь, що поєднує між собою “мертвих, живих і ненароджених” представників одного “грунту”, дозволяє Ростиславові Михайловичу на власному прикладі продемонструвати, як минуле і сучасне нерозривно живуть у людині. Історія, як слушно зауважив Г. Р. Яусс, постає як “образ втраченої природи іншого часу, який став чужим, але все ж залишився своїм”<sup>26</sup>. Пам’ять батьків стає набутком власної пам’яті, а отже, знання про ті чи ті історичні події перетворюються на спосіб контактування різних часових пластів і культур. Очевидно, саме з цієї причини відсутність часового усвідомлення, розрив особи зі своїм корінням сприймаються як ознака духовного спустошення людини.

Тема історичної пам’яті в прозі В. Домонтовича, зокрема в повісті “Без ґрунту”, втілюється в образі історичної пам’ятки, яка виконує роль своєрідного медіуму між минулим і сучасним і стає сюжетно-композиційним центром художнього твору. Відбувається, як зауважив у своїй дефініції хронотопу М. Бахтін, “злиття просторових і часових ознак в осмислене й конкретне ціле”<sup>27</sup>. Знищення Варязької церкви сприймається не лише як втрата одного з мистецьких шедеврів, а й як порушення гармонії у взаємодії різних сфер буття, тобто як проблема набагато ширшого масштабу, якої не знімає навіть перетворення церкви на музей. Храм, який перестає бути місцем спілкування людини з Богом, втрачає свій трансцендентний вимір і стає звичайною “мирською” будівлею, позбавленою автентичного обличчя. Функціональне навантаження цього хронотопу виявляється також у популярності “святого простору” в Домонтовичевій прозі (“Святий Франціск з Ассізі”, “Трипільська трагедія”, “Мої Великодні”), який свідчить про свідоме чи несвідоме намагання автора підпорядкувати зовнішній простір внутрішньому, духовному. Храм стає простором воскресіння людського духу, відкритості і безпеки.

Варто зауважити, що безпечний простір для персонажів В. Петрова-Домонтовича, як правило, пов'язаний зі "своїм" середовищем. Невипадково закритий простір бараку на засланні ("Професор і Іван Закутній діють") опанований тривогою і зловісною тишею, а Карло Гоцці за жодних обставин не хоче відмовитися від своєї маленької батьківщини на набережній. Однак інколи чужий простір здається людині привабливішим від рідної, але далекої і давно втраченої вітчизни. Саме з такою ситуацією стикаються персонажі Домонтовичевої "Помсти". Дорога додому замість радості від визволення приносить усвідомлення того, що повернути час назад неможливо. Колишні бранці пустили коріння на чужій землі, і тому, коли перші почуття ейфорії зникли, з'явилося повторне враження втрати ґрунту. Тривала і виснажлива дорога послужила для кожного поштовхом до переосмислення власного життя і до вибору — тут і тепер — свого шляху.

Цікаво, що хронотоп дороги досить характерний для В. Домонтовича. Дорога, яка простягається в безконечність простору і часу, стає влучним символом людського життя. Образ мандрівника Домонтович часто вводить навіть у заголовок своїх художніх творів. "Мої Великодні" з підзаголовком "З записок мандрівника", "Самотній мандрівник простує по самотній дорозі", де образ дороги як життєвого шляху підкреслений ще й біографічним жанром повісті про ван Гога, "Зоряні мандрівники", які "подорожують" лабіринтами космічних просторів, утверджують відповідний тип персонажа, який зацікавив ще Петрова-дослідника: автор "Особи Сквороди"<sup>28</sup> виділяє в окремий розділ "мандрування" філософа, що намагався не прив'язуватися до конкретних місць і речей.

Дорога, яка завжди вимагає від подорожнього певного часу, дуже часто стає способом розкрити внутрішній стан персонажа. У "Спразі музики", наприклад, наратор порівнює Бенвенуту, яка вирішила пішки піти на зустріч до ніколи не баченого, але близького по духу поета Рільке, з "паломником, що простує до святині", з "пілігримом на шляхах до Грааля". Довга дорога сприймається як процес самооновлення перед осягненням чогось сакрального, як очікування кардинальних змін у своєму житті. У подібному просторі очікування і невизначеності перебуває також Орлик ("Приборканий гайдамака"), який, відчуваючи себе "мандрівником, вигнанцем,

людиною без вітчизни”, їхав до Бендер “з якимсь дивним почуттям радості, страху, чекання, неусталеної непевності”<sup>29</sup>. Хронотоп дороги, таким чином, стає як способом організувати матеріал у художньому творі, так і підґрунтям філософської спрямованості нараторського дискурсу. На підтвердження цього варто згадати хоч би химерне блукання Іполіта Миколайовича вулицями Києва чи оригінальну подорож Серафікуса, який замість Кам’яця приїхав до Могилева. Ірраціональність таких ситуацій, очевидно, покликана відтворити абсурдність людського існування, душевний стан людини, яка, не відчуваючи в собі певності, “блукає безпорадним мандрівником”<sup>30</sup> і для якої “легше з Гогеном здійснити мандрівку на Таїті, ніж переступити два метри між двома кімнатами”<sup>31</sup>. Подібні просторові парадокси, без сумніву, пов’язані не лише з особливістю індивідуального світосприйняття, а й із загальними тенденціями епохи, що постулювала умовність і відносність колись однозначних понять.

Подорож, яка неодмінно передбачає переміщення в просторі, виконує також композиційну функцію, як, наприклад, у біографічному нарисі “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти”. Мандри Вацлава Ржевуського східними землями дозволяють нараторові звернути увагу реципієнта на екзотичні пейзажі арабської пустелі чи морської стихії, які, до того ж, демонструють відчутну тенденцію до семіотизації. Автор, здається, не приховує свідомого наслідування романтичної традиції: буря на морі, “утле суденце” під штормовим вітром, бажання Ржевуського втекти від цивілізації, побачити людей на лоні природи чи пізнавати інші культури, – усе це, безперечно, свідчить про сліди романтичної поетики в тексті.

Семіотичність пейзажів можна простежити і в інших творах Петрова-Домонтовича, а отже, просторові характеристики є підстави розглядати як елементи авторського світосприймання. Зовнішній опис як самоціль у прозі письменника практично відсутній. Наприклад, образ фонтана у скверіку, який з’являється в перших рядках “Доктора Серафікуса”, відразу ж вводить читача в ритм Комашиного існування: “мінливе й мляве” перебігання струмків, “абстрактні арабески тіней” нашттовують на думку про монотонну ілюзорність світу, в якому живе дивак-професор. Відбувається цілісне сприймання людини і тла, пейзаж підпорядковується конкретній психологічній ситуації, настроям

персонажа. Невипадково “дике і замкнене”, сповнене невдачі існування Вінсента ван Гога (“Самотній мандрівник...”) супроводжують “пустоші, порослі чагарником”, “болотяна низина” і “одиноке бліде око сонця” в “каламутному серпанку над землею”, а життя з повною самовіддачею улюбленій справі мистецтва дозволяє побачити “соняшне світло, дерева в весняному квіті, аромат вологої землі” чи “блиск брунатної гілки, в якій буяє весняний сік”<sup>32</sup>. Характерне для імпресіоністської поетики “злиття стану душі і стану навколишньої природи”<sup>33</sup> можна простежити і в Франсуа Війона, для якого світ поперемінно стає то “дощовим і похмури”, то “огорненим у рожевий туман”. Таким чином, природа сприймається як продовження внутрішнього життя людини, як відображення її свідомості.

Ліризованість пейзажу має ще одне істотне навантаження: художнє мислення письменника не обмежується потужним інтелектуальним струменем, органічним у технізованому світі, а звертається також до природи, на лоні якої людина шукає заспокоєння і в яку вона хоч час від часу відчуває потребу вдивлятися і вслухатися. Напевне, саме тому Іполіт Миколайович з Мар’єю Іванівною проводять цілий день на Дніпрі, де можна годинами дивитися в “безкраю блакитну безмежність”. Між людиною і природою виникає своєрідна “зона” мовчання, яка дозволяє замислитися над сокровеним і принаймні на короткий час відчутти гармонійний зв’язок між собою і навколишнім світом. Навіть Ростислав Михайлович, який безапеляційно стверджує, що “не любить природи”, що він — людина міста, і для нього “краєвид повинен розкриватися з тераси ресторану”, все-таки “поринає в споглядання глибокого саява Дніпра”<sup>34</sup>, доповненого сонячним світлом. Щоправда, споглядання природи не завжди є джерелом гармонії для персонажів. Ростислав Михайлович з болем усвідомлює, що місця його дитинства почали нагадувати мертвий краєвид “шлаку, сміття й бруду”; і навіть ріка стала “пласкою й безбарвною”, “абстрактною формулою механістичної теорії”<sup>35</sup>. Аналогічні сліди цивілізація залишила і в міському просторі. Дніпропетровськ, у якому минули дитячі роки Ростислава Михайловича (і в якому, до речі, народився Віктор Петров), перетворився на руїни будинків з іржавими дахами. Про невинуватість появи таких ідей у прозі В. Домонтовича свідчать ідентичні за своєю

настроєвою спрямованістю фрагменти з “Історіософічних етюдів”: “Ми ходимо по знищених містах. Трамваї проїздять коліями на вулицях, обернених на руїни...”<sup>36</sup>.

Необхідно, однак, зазначити, що внутрішня дисгармонія, яка виникає в наратора повісті “Без ґрунту”, не означає повного заперечення урбаністичної сучасності. Ростислав Михайлович, як і більшість персонажів В. Домонтовича, – людина міста. Його не може задовольнити ідея повернутися до “мазаної глиною” сільської хати. У місті він народився, у місті сформувався його світогляд, і, відповідно, лише в міському просторі вулиць, ресторанів, готелів, кінотеатрів і крамниць він почуває себе органічно. До того ж, як влучно зауважила С. Павличко<sup>37</sup>, місто в Домонтовича – чи це буде Київ (“Дівчина з ведмедиком”, “Доктор Серафікус”, “Болотяна Лукроза”), чи Дніпропетровськ або Харків (“Без ґрунту”) – “не є просто темою, топосом чи типом пейзажу”. Воно є “знаком культури”, “символом певного типу свідомості як автора, так і його персонажа”. Близький до кола неокласиків, Петров-Домонтович впроваджує у свої тексти численні натяки на тогочасні літературні реалії, апелює до свідомості людини, вихованої в університетах і бібліотеках, а тому інтелектуалізм стає цілком умотивованим принципом мислення в його художніх творах.

Яскравим свідченням інтелектуального мислення В. Петрова-Домонтовича є інтертекстуальна манера авторського письма. Письменник кожним своїм текстом демонструє прагнення ввести щойно сказане в царину “вже-давно-колись-сказаного”. Відгомін чужих дискурсів характерний для прози Домонтовича, незалежно від її жанрових особливостей. Наратори-інтелектуали, здається, з насолодою демонструють свою обізнаність у сфері культури і мистецтва (“В такій бомбоньєрці Чацький возив цукерки Софії й Онегін – Тат’яні Греміній... Анрі де-Реньє любить описувати цей райдужний блиск”<sup>38</sup>). Подібні вказівки на філософів, дослідників, митців, письменників та їхніх персонажів можна знайти чи не на кожній сторінці Домонтовичевої прози: Зину Іполіт Миколайович порівнює з Гетевою Іфігенією; постать Корвина нагадувала Вер Бенвенуто Челліні; стара Дудариха “однаково” читає Винниченка, Коцюбинського, “Цемент” Гладкова, пригоди Мурзилки чи життя святих; “в Діккенсовому стилі” відбувається сцена між Гулею і Ростиславом



Михайловичем, а Бирський — це “лермонтовський Печорин у новому перевтіленні”. “Персонажами” В. Домонтовича стають також Герострат, Тома Кемпійський, Барбе д’Оревільї, Ф. Вовк, В. Соловійов, Валері, Рембрандт, Стравінський, Ніцше, Шопенгауер, Курбас, Рильський, Фрейзер, Реріх, Кандінський і ще багато інших постатей, які підтверджують, що і українська, і загальноєвропейська літературно-мистецька традиція стала підґрунтям культурного коду в текстах В. Петрова-Домонтовича.

У “Романах Куліша” текст так проростає в контексти, що твір постає як мозаїка цитатій, спонукаючи читача до стереометричного читання. Ідеться не лише про зв’язок художнього твору з науковою працею В. Петрова чи епістолярним дискурсом П. Куліша. Стосунки Куліша-персонажа зі своїми коханими вводяться в контекст взаємин Вертера та Лоти, Офтердінгена та Матильди, Онегіна та Тетяни, Тургенева та Поліни Віардо, Дон Кіхота й Альдонси-Дульсінеї і особливо Фауста та Маргарити; паралель до яких з’являється вже на перших сторінках романізованої біографії і червоною ниткою проходить через увесь твір. Такі ремінісценції, безперечно, засвідчують спрямованість автора на діалог зі своїми попередниками в царині мистецтва слова. Алюзії до культурної традиції, вишукані асоціації дають авторові змогу переосмислити сказане Іншим, надати старій темі нового змісту. Це особливо стосується популяризації німецького романтичного дискурсу: у стилі гофманівського кота Мура відбувається листування між котами Аліни й Костомарова, а “Генріх фон Офтердінген” постає як джерело для Костомарового омовлення своєї любові до Аліни. Висновок наратора про те, що “ми всі говоримо сказаними словами”<sup>39</sup>, з одного боку, доводить, що автор свідомо вводить у текст відкриті і приховані алюзії, а з іншого, дає підстави говорити, що вже наприкінці двадцятих років Віктор Петров піднімає проблему, яка стала однією з визначальних для теоретиків ХХ століття: М. Бахтін, Р. Барт, Ж. Женетт, Ю. Лотман, Ж. Дерріда<sup>40</sup> практично одноголосно визнали, що “кожен текст є інтертекстом”, “конденсатором культурної пам’яті”, “зіткненням різних культурних кодів”, “новою тканиною, складеною зі старих цитат”, одне слово, відповіддю на те, що було сказане раніше і буде сказане пізніше на ту саму тему.

Знаменно, що в творах Петрова-Домонтовича можна простежити не лише “цитатну” інтертекстуальність, тобто чітке й очевидне впровадження в текст тих чи тих імен або фрагментів з творів, а й прихований діалог з текстами світової культури. Біблійні ремінісценції (“Апостоли”), прихована полеміка з піснюю про Саву Чалого (“Приборканий гайдамака”), типологізаційний підхід до проблеми кохання, який спонукає провести паралелі до відомого “теоретика кохання” Стендаля, стосунки Вінсента ван Гога з повією Христіною (“Самотній мандрівник...”), що викликають у наратора асоціації з подібною психологічною ситуацією в Раскольнікова і Соні Мармеладової, інтелектуальні мистецтвознавчі екскурси в “Самотньому мандрівникові...” чи “Без ґрунту” – усі ці та інші інтертекстуальні альянзи посилюють інтелектуальне звучання художніх творів письменника, утворюють нову естетичну реальність, яка замість лінійного розгортання тексту передбачає безперервний кругообіг значень. Безперечно, читач не зобов’язаний виявити абсолютно всі альянзи. Зрештою, їх усіх важко розпізнати, тим паче, що дуже часто вони можуть не проникати у свідомість автора, а існувати лише в підсвідомих глибинах митця, бути частиною читацького досвіду людини-інтелектуала, а отже, входити в художній текст навіть помимо авторської волі. Однак реципієнт, який не спроможний збагнути смислове навантаження взаємовідсилань між різними текстами, який, за висловом Ю. Лотмана<sup>41</sup>, не має “спільної пам’яті” з текстом, не може одержати повної насолоди від Домонтовичевих текстів і не здатний їх адекватно зрозуміти.

Дослідники<sup>42</sup> прози В. Домонтовича не випадково звернули увагу на залежність автора від писаних джерел, на те, що його твори – це література, яка виростає з літератури, адже письменник любить переосмислювати й заново тлумачити вже апробований матеріал. За багатьма творами прозаїка стоять певні документи, опубліковані біографії відомих осіб, спогади чи газетні хроніки (це стосується, зокрема, “Аліни й Костомарова”, “Спраги музики”, “Приборканого гайдамаки”, “Франсуа Війона” та “Самотнього мандрівника...”), з яких письменник бере цілі фрагменти і ніби “переписує” їх, додаючи свої деталі, змінюючи спосіб викладу чи композиційні особливості. З одного боку, такі тексти справді постають як реакція на попередні,

спонукають читача до пошуків інтелектуальних джерел, а з іншого, з'являється небезпека втрати межі між запозиченим і своїм, між інтертекстуальністю і переписуванням чужих текстів. Варто також зауважити, що зв'язок творів В. Домонтовича з іншими текстами іноді такий сильний, що текст навіть справляє враження колажу з інших, дрібніших текстів. До того ж, є всі підстави розглядати фрагментарний характер Домонтовичевого письма як частину авторської стратегії, адже, за свідченнями сучасників<sup>43</sup>, Віктор Петров, працюючи над своїми творами, спочатку записував окремі думки, а потім їх комбінував, досить часто вставляючи лише необхідні поєднувальні містки. Відповідно, читач стає співучасником гри в асоціативність, тією інстанцією, яка повинна відшукати зв'язки між окремими елементами тексту.

Знаменно, що такими елементами можуть бути не тільки окремі думки та інтертекстуальні алюзії, а й публіцистичні та філософські відступи, фрагменти листів чи вставні історії, які, з одного боку, свідчать про розпад тексту на різні дискурсивні практики, а з іншого, демонструють концептуальний зв'язок з "основною" дією творів. Щоправда, інколи стає не просто визначити, де "основне", а де "допоміжне" в творах Домонтовича. Ж. Дерріда, очевидно, не випадково проголосив децентрування структури, яке передбачає відмову від понять центрального і маргінального. Блискучі інтелектуальні фрагменти, через які ерудиція автора виходить на поверхню тексту, чи багатозначні вставні історії якщо і не виконують першорядної функції в художніх творах Домонтовича, то принаймні набувають інтенційної рівноспрямованості. Наприклад, у "Дівчині з ведмедиком" вставні історії про Буцького, про матір і доньку, про месьєра д'Орко, що обґрунтовують ірраціональну відносність поняття любові, не тільки розширюють рамки зображення, а й встановлюють "дзеркальні" зв'язки між текстом і "текстом у тексті"<sup>44</sup>. Отож різномірні матеріали не суперечать, а радше доповнюють одні одних. Семантичне напруження, яке виникає між "органічною та чужою структурами"<sup>45</sup> і створює враження дисонансу, зрештою, перетворює текст в одне ціле з особливим змістом. Звичайно, органічний зв'язок частин виявляється не в поверхневих горизонтальних зв'язках, а на глибинному рівні, який передбачає єдність значень окремих фрагментів і уможливорює монолітне відчитування тексту.

Важливим засобом наближення до значень художнього твору є заголовок, який не лише маркує початок тексту і створює певний горизонт сподівання для реципієнта, а й часто сприймається як “важливий компонент розкриття авторського задуму”<sup>46</sup>, як умовний орієнтир для інтуїтивного осягнення авторських інтенцій. Концентруючи в собі смисл художнього твору, заголовок може поставати у вигляді цілого висловлювання, привертаючи увагу до процесуальної домінанти (“Професор висловлює свої міркування”, “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”), а може бути лише смисловим ядром, розпізнавальним знаком структури, які реципієнт повинен розгорнути під час читання твору (“Князі”, “Курортна пригода”, “Я й мої черевики” тощо). Створюючи певну настанову на сприймання твору і даючи поштовх до першої інтерпретації, назва водночас може володіти ускладненою семантикою. Наприклад, заголовок “Дівчина з ведмедиком” відразу ж орієнтує читача на гру, а згодом з’ясовується ще одне смислове навантаження “ведмедика”: “Серце моє (— сірий патлатий ведмедик в руках маненької дівчинки —) затремтіло...”<sup>47</sup>. Заголовок “Доктор Серафікус” не скаже нічого читачеві, який не зверне уваги на те, що “серафікус” означає “безплотний”; що Серафим — це шестикрилий ангел, і який не побачить точок дотику між “безплотністю”, “дебелою зовнішністю” і водночас “комачиністю” Домонтовичевого персонажа.

Забезпечуючи контакт між свідомостями автора і читача, заголовок, окрім того, що відіграє роль тематичного маркера (“Спрага музики”) чи акцентує на філософській наповненості й екзистенційній сутності художнього твору (“Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”, “Без ґрунту”), інколи також підкреслює інтертекстуальні властивості твору, демонструє вплив чужого інтелектуального досвіду. Наприклад, “Болотяна Лукроза” викликає асоціації з однойменним віршем Миколи Зерова, “Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти” налаштовує реципієнта на фольклорний лад, а “Мовчуше божество” відсилає до характеристики, яку Марку Вовчку дав іще Пантелеймон Куліш. До того ж, у “Мовчущому божестві”, “Франсуа Війоні” та біографічному нарисі “Ой поїхав Ревуха...” автор вирішує дати заголовки навіть окремим частинам художніх творів. Це дозволяє йому, з одного боку, чітко структурувати тексти, а з іншого, дібрати подекуди метафоричні узагальнення

для певних подій чи ідей (“Невільник знаку”, “Янголи й поети”, “Яблука й пурпур”, “Путі й перепуття”) і дати уявлення читачеві про стиль авторського мислення.

Необхідно також зазначити, що “заголовкова” свідомість Петрова-Домонтовича часто в душі літературних стратегій ХХ століття апелює до назв, які радше “заплутують думки, а не дисциплінують їх”<sup>48</sup>. Наприклад, важко не погодитися з С. Павличко, яка звернула увагу на те, що “Романи Куліша” передбачають своєрідну гру з читачем, адже одночасно художній текст постає “як любовна пригода”, а любовна пригода — “як художній текст”<sup>49</sup>. Заголовок провокує ефект оманливого сподівання, відкриває простір для домислювань читача (“Емальована миска”) чи взагалі блокує активність реципієнта, називаючи твір “Без назви”. Очевидно, що такі заголовки можуть драгувати своєю недомовністю, але, так чи інакше, вони у свій спосіб оголюють присутність автора в тексті, орієнтуючись на читача, змушеного “досотворювати” текст.

Крім заголовка, в процесі читання актуалізуються різні потенційно присутні в тексті елементи, конкретизуються певні деталі і рошифровуються ті чи ті сигнали, які автор помістив у текст. Літературознавці неодноразово звертали увагу на те, що значення кожного елемента можна збагнути лише після другого прочитання твору, тобто тоді, коли з’ясуються зв’язки між “віддаленими один від одного на синтагматичній осі тексту”<sup>50</sup> елементами. Варто зауважити, що такі дистантні перегуки досить характерні для прози В. Домонтовича. Наприклад, у “Дівчині з ведмедиком” з’являються тривожні сигнали, які дають підстави передбачити, чим закінчиться історія: темна постать повії, яку зустрічає Іполіт Миколайович після того, як провів Зину додому, чи рефлексії наратора, які взагалі можна розглядати як своєрідне “забігання наперед”, як випередження розв’язки (“...чи знав я... що все раптом полетить шкереберть, що схопиться буря і закрутить, зімне, розіб’є, знищить все, спустошить душу і кине мене в остаточному надломі?..”<sup>51</sup>). Подібні елементи, безперечно, не зникають зі свідомості читача, а лише чекають слушної нагоди, щоб розкрити своє смислове навантаження. У “Приборканому гайдамаці” риторичне запитання “Чи ж не пішов ти з людьми і зі мною проти панів?..” у майже ідентичному вигляді — тільки зі зміною адресата

(Онисим і Сава) – з’являється на початку і в кінці твору, причому наратор навіть акцентує на повторенні цієї фрази, немовби не довіряючи уважності читача й вважаючи своїм обов’язком вказати на співвіднесеність віддалених у тексті елементів. Подібні еквівалентні структури можна простежити не лише в межах одного твору письменника. Зелена папуга, яка “може зробити людство щасливим” і “кам’яні статуї, що розмовляють” (“Розмови Екегартові...”, “Без ґрунту”), Врубелівські фрески та скульптури (“Емальована миска”, “Дівчина з ведмедиком”, “Доктор Серафікус” та “Без ґрунту”), “мандруючи” з твору в твір, засвідчують органічний зв’язок між різними текстами В. Домонтовича.

Звісно, розсіювання ідентичних елементів по всьому простору Домонтовичевого Тексту, сукупність тих чи тих композиційних прийомів не обов’язково є наслідком свідомих інтенцій автора, однак не викликає сумнівів те, що взаємозв’язок елементів художнього цілого несе на собі відбиток суб’єкта-творця, є знаком присутності автора (навіть якщо ця присутність безперервно “вислизає” від реципієнта). Композиція художнього твору стає приводом для відповідних висновків про авторську концепцію моделювання світу, дає змогу побачити глибинні пріоритети письменника при організації тексту, а тому можна з певністю сказати, що структури художнього твору не менше формують образ автора у свідомості читача, ніж емпіричний автор формує структури власного твору.

---

<sup>1</sup> Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 101-102.

<sup>2</sup> Eco U. *Mgly Valois* // Eco U. *O literaturze*. – Warszawa: MUZA SA, 2003. – S. 34.

<sup>3</sup> Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман // Ортега-і-Гасет Х. *Вибрані твори*. – К.: Основи, 1994. – С. 289.

<sup>4</sup> Новиченко Л. Родом з двадцятих... // *Вітчизна*. – 1990. – № 11. – С. 159.

<sup>5</sup> Павличко С. Київські неокласики і розвиток української культури поетичного слова // *Народна творчість та етнографія*. – 2000. – № 4. – С. 86.

<sup>6</sup> Див.: Хороб С. *Українська драматургія: крізь виміри часу*. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – С. 26, 50.

<sup>7</sup> Див.: Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 58-59; Бонейская Н. К. Проблемы методологии анализа образа автора // Методология анализа литературного произведения. — М.: Наука, 1988. — С. 71.

<sup>8</sup> Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2002. — С. 320.

<sup>9</sup> Див.: Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) // Українське слово: Хр-я укр. л-ри та літ-ної критики ХХ ст.: У 4 кн. — К.: Рось, 1994. — Кн. 3. — С. 588-589; Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і заборони. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 308; Горбик Р. Знімання масок, або Лист у вічність. Віктор Домонтович і світовий контекст // Вітчизна. — 2001. — № 11-12. — С. 140-141.

<sup>10</sup> Домонтович В. Проза: У 3 т. — Нью-Йорк: Сучасність, 1988. — Т. 3. — С. 359.

<sup>11</sup> Handke R. Milczenie w perspektywie oczekiwań // Semantyka milczenia: Zb. studiów / pod red. K. Handke. — Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 1999. — S. 54.

<sup>12</sup> Bourdieu P. Historyczna geneza estetyki czystej // Bourdieu P. Reguły sztuki. — Kraków: Universitas, 2001. — S. 460.

<sup>13</sup> Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. — Львів: Літопис, 2004. — С. 303.

<sup>14</sup> Iser W. Interaction between Text and Reader // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V. B. Leitch. — New York; London: W. W. Norton & Company, 2001. — P. 1677.

<sup>15</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. — К.: Гелікон, 2000. — С. 277-278.

<sup>16</sup> Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1987. — С. 398.

<sup>17</sup> Див.: Рое Е. А. The Philosophy of Composition // The Norton Anthology of Theory and Criticism / ed. by V.B. Leitch. — New York; London: W.W.Norton&Company, 2001. — P. 742-744.

<sup>18</sup> Див.: Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. ХХ ст. — Львів: Академічний експрес, 1999. — С. 17-18; Тодчук Н. Жанрова своєрідність твору Івана Франка “Для домашнього огнища” (деталь в аспекті жанру) // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Зб. наук. праць Міжнар. наук. конф. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 1. — С. 239.

- <sup>19</sup> Ульяновський В. Віктор Петров: осягнення Сквороди // Київська старовина. – 2001. – № 4. – С. 104.
- <sup>20</sup> Шерех Ю. Не для дітей // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 312.
- <sup>21</sup> Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – С. 182.
- <sup>22</sup> Там само. – С. 193.
- <sup>23</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 296.
- <sup>24</sup> Панасенко Н. І., Гудименко С. Ю. Категорія художнього часу в творчості Рея Бредбері // Вісник Житомирського педагогічного університету. – Житомир, 2004. – Вип. 15. – С. 115.
- <sup>25</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 316.
- <sup>26</sup> Jauss H.R. Historia literatury jako prowokacja. – Warszawa: Instytut badań literackich-Wydawnictwo, 1999. – S. 33.
- <sup>27</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 235.
- <sup>28</sup> Петров В. Особа Сквороди // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5/6. – С. 194-204.
- <sup>29</sup> Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – С. 318-319.
- <sup>30</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 73.
- <sup>31</sup> Там само. – С. 203.
- <sup>32</sup> Домонтович В. Проза. – Т. 3. – С. 424.
- <sup>33</sup> Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – С. 93.
- <sup>34</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 385-386.
- <sup>35</sup> Там само. – С. 287.
- <sup>36</sup> Петров В. Історіософічні етюди // Українське слово: Хр-я укр. літ-ри та літ-ної критики ХХ століття: У 4 кн. – К.: Аконіт, 2001. – Кн. 2. – С. 143.
- <sup>37</sup> Див.: Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – С. 206.
- <sup>38</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 64.
- <sup>39</sup> Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров // Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С. 209.
- <sup>40</sup> Див.: Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 412; Barthes R. Teoria tekstu // Teoria literatury i metodologia badań literackich / red. D. Ulicka. – Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999. – S. 67; Genette G. Palimpsesty.



Literatura drugiego stopnia // Teoria literatury i metodologia badań literackich / red. D. Ulicka. – Warszawa: Wydział Polonistyki UW, 1999. – S. 109; Лотман Ю. М. Три функции текста // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С. 162; Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad marginem, 2000. – С. 408.

<sup>41</sup> Лотман Ю. Текст в процессе движения: автор – аудитория, замысел – текст // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С. 203.

<sup>42</sup> Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. – С. 103; Агеєва В. Мовні ігри В. Домонтовича // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000. – С. 4.

<sup>43</sup> Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 91-92.

<sup>44</sup> Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – С. 581-595.

<sup>45</sup> Див.: Лотман Ю. М. Риторика – механізм смислопородження // Лотман Ю. М. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С. 191; Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: “за” и “против”: Сб статей / под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. – М.: Прогресс, 1975. – С. 168.

<sup>46</sup> Гром'як Р. Цілісне сприймання художнього твору // Гром'як Р. Давне і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – С. 35.

<sup>47</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 120.

<sup>48</sup> Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Эко У. Имя розы – М.: Книжная палата, 1989. – С. 429.

<sup>49</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – С. 223.

<sup>50</sup> Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 243.

<sup>51</sup> Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 164.