

Ad fontes!

Ярослава Муравецька

УДК 82-313.1 821.161.2

СТРАТЕГІЇ ЗОРОВОГО ЗОБРАЖЕННЯ В ПОВІСТІ ІВАНА НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО “БЕЗ ПУТТЯ”: РЕАЛІСТИЧНЕ І ДЕКАДЕНТСЬКЕ

У статті розглянуто реалістичні та декадентські стратегії зорового зображення в повісті І. Нечуя-Левицького “Без пуття” – пародії на твори українських декадентів. Твір проаналізовано в контексті критичної статті письменника “Українська декадентщина”. Акцентовано на мімізисі в реалізмі та його відсутності в модернізмі, різниці між реалістичною і романтичною зоровими техніками. Особливу увагу приділено вияву декадентства і реалізму.

Ключові слова: Нечуй-Левицький, повість “Без пуття”, візуальні стратегії, реалізм, декадентство, мімізис.

Yaroslava Muravetska. Realistic and Decadent Visual Strategies in Ivan Nechuy-Levytskyi's Story “Without Way”

The paper considers the story “Without way” by Ivan Nechuy-Levytskyi, which was written as a parody of the works of Ukrainian decadents. The text is characterized in the context of the critical essay “Decadent writings in Ukrainian literature” by the same author. The researcher stresses the role of mimesis within the method of realism and its absence in modernism, the difference of realistic and romantic visual techniques.

Keywords: Nechuy-Levytskyi, story “Without way”, visual strategies, realism, decadence, mimesis.

У сучасних культурологічних студіях візуальність сприймається як культурний феномен на означення сфери зорового сприйняття. Міке Баль наголошує на тому, що галузь візуальних досліджень іще потребує створення об'єктної царини та її наукового окреслення [2, 215]. Зі свого боку, Рудольф Арнхейм зазначав, що порівнювати людський розум із камерою фотоапарата неправильно, бо сприйняття являє собою що завгодно, окрім механічної реєстрації речей [1, 55]. Власне, за словами М. Баль, питання просте: що відбувається, коли люди дивляться? Отримуємо візуальну подію як об'єкт і виявляємо візуальний образ як образ миттєвий, суб'єктивний, що ніби приростає до предмета. Ці два результати – подія і сприйнятий дослідом образ – з'єднуються в акті перегляду і його наслідках [2, 221].

Одна з головних рис візуального сприйняття – дистанція між об'єктом і суб'єктом. Проблематика візуальності в художньому тексті ускладнюється: предмет зорового сприйняття закодовується засобами мови, сприйнятий образ формулюється завдяки уяві й досвіду читача. Через термінологічну невизначеність поняття “візуальність” стосовно художнього твору може мати широке тлумачення, позначаючи різні об'єкти: царину об'єктного міметичного (будь-який предмет чи явище, сприйняте зором і відтворене в тексті) або сферу об'єктного неміметичного (те, що не існує й не є наслідуванням, натомість це створений текстовий зоровий предмет для бачення); візуальний екфразис, чи опис твору візуального мистецтва (картини, статуї, фотографії, архітектурної пам'ятки тощо); погляд персонажів (їхню здатність бачити у творі, акцент на сліпоті та окулярах); візуальні стратегії автора; панорамне й викривлене

зображення (зокрема, уві сні, на поверхні води, завдяки дзеркалу, фантазії героїв); візуальну побудову твору (нерівномірний шрифт, виокремлення слів, зорова поезія).

Залежно від того, який об'єкт обрано, розглядається візуальний досвід автора, героя й читача, відображений у сюжеті та будові твору, а також сприйняття візуального в різних його аспектах. Аналіз особливості “візуальної стратегії” письменника може бути одним із перспективних способів, який дає змогу декодувати індивідуальне бачення в його текстовій репрезентації. Такий аналіз особливо цікавий, коли візуальне стає атрибутом творчості Івана Нечуя-Левицького: цей автор, за влучним висловом І. Франка, був “артистом зору” [23, 375].

Повість “Без пуття” опублікована 1900 р. в журналі “Літературно-науковий вістник” із підзаголовком “Оповідання по-декадентському”, привернула увагу читачів пародійністю, а літературознавці згадують про твір передусім у контексті критики модернізму та розглядають у зв'язку зі статтею “Українська декадентщина” (написана 1911 р.), у якій письменник висловлює свої погляди щодо виникнення цього стилю, говорить про його головні риси та негативний вплив на українську літературу. До основних ознак декадансу письменник зараховує соромітчину, символізм, еротоманію, порнографізм; критикує нереалістичну тематику, неправильну мову, надмірний естетизм, аморальність, використання штучних та неприродних образів, відсутність чіткого національного соціотипу, схематизм мотивів та почуттів. Зупиняється він на творах Карла Гуцкова, Генріха Лаубе, Генріха Гейне, Моріса Метерлінка, Шарля Бодлера, Оскара Вайлда, Жоріса-Карла Гюїсманса, Федора Сологуба, Леоніда Андрєєва і спирається здебільшого на погляди Макса Нордау, Теофіля Готьє, Сергія Андріанова, статтю в журналі “Observator”. Попри залучення широкого літературного та критичного матеріалу, І. Нечуй-Левицький часом ототожнює такі напрями, як символізм та декадентство, хоча, як зазначає Т. Гундорова, ці дві течії суттєво відрізнялися: декаденти культивували “штучну природність”, маргінальні теми, протест щодо моральних норм та культурних цінностей, а символісти створювали естетику через пошук відповідностей між звуками, словами, кольорами; декаденти прагнули перетворити життя на мистецький акт, символісти, навпаки, трансформували реальність [10, 164]. Власне, усе штучне (неміметичне), ненаціональне, еротичне, неморальне, символічне письменник зарахував до декадентства. Тому до цієї групи в нього, потрапили, крім Олексія Плюща та Гната Хоткевича, символісти Олександр Олесь та Ольга Кобилянська, головним же декадентом він вважає Володимира Винниченка. Ідея статті – збереження національної української літератури від шкідливого, на думку автора, європейського впливу. Г. Нудьга в розвідці “Пародія в українській літературі” [17] та М. Тараненко у статті “Боротьба Нечуя-Левицького проти декадентства” [20] присвятили розгляду повісті окремі студії. Тією чи тією мірою цей твір досліджували М. Наєнко [12], М. Сулима [19], Н. Віннікова [9].

І. Нечуй-Левицький пише пародію на доробок декадентів, залишаючись у межах реалізму і як письменник, і як критик. За влучною метафорою М. Сулими, “на полі повісті “Без пуття” ніби зішлись два війська – одне, оснащене допотопною зброєю, інше – зброєю новітньою, І. Нечуй-Левицький мусить вести репортаж із того поля бою. Та він, не володіючи необхідною термінологією, силкується розповісти про все, що на тому полі відбувається, старими, звичними засобами” [19, 143].

Мета пропонованої статті – акцентувати увагу не на засобах пародії, а на особливостях взаємодії декадентської і реалістичної візуальності у творі.

Опозицію між реалізмом і модернізмом пропонуємо розглядати в аспекті відмінності між міметичним і неміметичним мистецтвом, яка виявляється через візуальне зображення (або його відсутність).

У повісті “Без пуття” письменник розповідає про Настусю та Павлуся, котрі марнують батьківські гроші, зневажають освіту та працю, з-за кордону привозять любов до декадентства і зневагу до звичайного життя. Настусина мати пестила її, як ляльку, тож вона навіть у двадцять років гралася в іграшки, полюбляла французькі казки та уявляла фантастичних істот як реальних. Персонажі закохуються одне в одного й освідчуються, символічно обмінюючись шматками одягу, нігтів та пасмами волосся. Настуся дивує ближніх вільною поведінкою та істеричністю; батько помічає, що вона – копія матері-морфіністки. Павлусь поступово божеволіє, то уявляючи себе іхтіозавром, то наділяючи себе магічною владою (наприклад, приписує собі вміння бачити крізь стіни і вбивати людей словом). Не знайшовши себе в реальному житті, закохані вирішують учинити самогубство на Лисій горі. Вони залишаються живі, проте остаточно втрачають розум: дорога до божевільні їм видається поїздкою небом, а психіатр – Буддою.

Від самого початку твір прагне наслідувати дійсність і реалістично змальовувати характери: з'ясовано походження головних героїв, розказано про особливості їх виховання, наголошено на захопленні обох декадентством. Як зазначила Н. Віннікова, автор, “щоб підкреслити ницість, духовну бідність та розумову недалекість головних персонажів, кличе їх лише пестливими формами імен” [9, 180]. У статті “Українська декадентщина” Нечуй-Левицький дорікав письменникам за вживання незвичайних імен (вигаданих або іншомовних). На його думку, це руйнувало ідею мімесису, бо читач не міг зрозуміти, до якої саме верстви зарахувати того чи того персонажа. Тож автор дає героям типові українські імена, проте вживає їх упродовж дії лише й пестливій формі, увиразнюючи так інфантильність і, ймовірно, їхню штучність та беззмістовність існування. У листі до Наталії Кобринської від 13 вересня 1900 р. він зазначає, що прототипи повісті взяті з життя: “Моє оповідання “Без пуття” – це пародія на декадентство та символізм в письменстві, котрі мені зовсім-таки не припадають до вподоби, і разом з тим це сатира <...> на деяких сучасних киян. Мушу признатись, що ті всі дрібні чудасії, які побачите в оповіданні, всі дочиста нахапані й списані з натури, які вони нібито не дивовижні...” [14, 367].

У повісті автор сатирично говорить про своїх персонажів як про загальні типи й деградовані характери. Він відгукується про них однозначно й загально. Появу таких характерів пояснює походженням і вихованням: “Вона була значного, багатого роду, а він ще значнішого й багатішого. Вона зросла в розкоші, а він ще в більшій. Павлусь розторсав собі нерви систематичною гульнею по ночах, алкоголем та романтичними походінками. Настуся була зроду істерична й трохи психопатка, бо перейняла це добро на спадщину од своєї прицуцуватої мами-морфіністки” [13, 295]. Відсилання до спадковості й середовища, з одного боку, нагадує про популярні в часи реалізму й натуралізму романи Еміля Золя, а з другого – прагне глобально узагальнити, хоч і на рівні масових уявлень, походження декадентського типу характерів. Стиль Золя і Нечуя-Левицького найбільше відрізнявся саме візуальною естетикою: французький письменник, на відміну од українського, часто зображав огидне, брудне, неестетичне, протестуючи проти романтичного ідеалізму. Автор “Без пуття” одним з обов’язкових критеріїв художності вважав саме прекрасне. Приміром, у розвідці “Світогляд українського народу” він особливо наголошував на природному чутті українського народу до краси: “Форми українських міфів <...> дуже близькі до природних форм. Ми не бачимо в народній фантазії охоти до

негарних, неестетичних велетенських образів...” [15, 282].

У статті “Українська декадентщина” І. Нечуй-Левицький наголошував на важливості створення конкретних реалістичних характерів. На думку письменника, такі персонажі мають відображати сучасний стан суспільства, характеризувати його соціальні й національні особливості, говорити так, як це відбувається в реальності. Натомість, із його погляду, у творах декадентів “чудернацькі їх типи виступають часом не як живі люди, а як привиди або тіні, що сливе світяться наскрізь, як привиди, так що не втямиш гаразд, чи воно люди, чи чорти, чи чарівники” [16, 195]. Зокрема, письменник дорікав авторові драми “Чорна Пантера і Білий Медвідь”, що “в утворі д. Винниченка усі ті Барси й Пантери – українці – все це вигадка, усе не живе й не штучно обмальоване, а якесь мертве, ніби ворущаться роблені кукли з заводним механізмом, як в декадентських декотрих драмах Метерлінка” [16, 195]. Поняття “мертвий” та “роблене” тут ужито синонімічно, на позначення “неміметизму”. Позиція письменника чітко окреслюється: не є реальним, отже, не належить до життя, існує поза реальністю, тобто мертвий. Зважаючи на те, як Винниченко описував ідею п’єси “Щаблі життя” (“Для цього я взяв уявну людину, риси якої зустрічав в окремих людях, увів її в коло своїх почуттів та думок і примусив увійти в реальне практичне життя з цими висновками” [7, 38]), можемо припустити, що герої драми виступають для автора символами, персонажами-ідеями в текстовому експериментальному дослідженні: Сніжинка – муза, Янсон – слугитель музи, Блек і Мігуелес – дві протилежності митця (дискусія стосовно того, що саме становить предмет мистецтва), Чорна Пантера і Білий Медвідь – символи роздвоєності й носії авторських ідей (ревності й материнство втілює Рита, мистецтво і сім’ю, творчість і мораль – Корній). Отже, персонажі, попри функціонування в традиційній для декадентів тематиці смерті, любові та краси, мають символічне навантаження.

Пародіюючи основні риси декадентської поетики в повісті “Без пуття”, автор хоч і змальовує типових персонажів із життя, проте акцентує увагу читача на їхній штучності, ляльковості та мертвості. Він порівнює своїх героїв зі скульптурами (“<...> опинились на самісінькім версі шпилья недалеко од лісу, неначе дві постаті пам’ятника” [13, 331–332], “узявши його ніби за мраморну холодну руку” [13, 309]) та ляльками (“сама гарна, неначе здорова лялька” [13, 297]). Навіть говорячи про кохання, письменник відтворює механічність поведінки героїв: “І здавалось збоку, ніби то розмовляли не вони, а хтось інший говорив за їх, і живі слова їх живої розмови лились десь зверху або збоку од якогось підкажчика” [13, 305]. Усе дійство наповнене манірною літературщиною, а його середовище – уявний “чад помершої поезії, серед померших поетичних душ” [13, 311]. Увиразнює мертвість і реакція героїні на власну музичну гру: “Моцартова весела соната “Як сад весною у цвіту” розляглася по мертвих покоях і ніби стривожила мертвий спокій мертвих віковичних мумій у єгипетських катакомбах. Настусю аж злякали ті веселі та голосні акорди так, якби вони несподівано злякали ті мумії в їх віковичному спокої” [13, 327].

Як зазначає Г. Соловйова, для декадентів мистецтво було не життям, а чимось принципово відмінним. Вони оминають реальність, ворожі їй і почуваються такими, що живуть у вічності. Ненависть до буденності породжує інтерес до незвіданого, зрештою – до пізнання смерті як однієї з найбільших таємниць. Смерть утрачає свій жах і стає естетично усвідомленою цінністю [18, 3–4]. Нечуй-Левицький уловлює це нехтування життям і природністю, і наскрізним мотивом у повісті стає прагнення героїв до смерті.

М. Бахтін писав, що в романтичній візуальності “все звичне, звичайне, буденне, обжите, загально визнане виявляється раптом безглуздим, сумнівним, чужим і ворожим людині. Свій світ раптом перетворюється на чужий світ.

У звичайному і нестрашному раптом розкривається страшне” [4, 47]. Таке сприйняття суголосне з фантастичним, казковим. Наголошуючи на інтересі декадентів до таємничого й нереального, автор робить у повісті носієм такої романтичної відчуженої візії Настусю: “<...> вона вже на дванадцятому году навіть вдень боялась сама виходити в другу порожню кімнату, а ввечері боялась зоставатися сама в кімнаті, коли часом її мати або гувернантка виходили кудись до іншого покою. Їй здавалось, що кругом неї десь поховались по світлицях якісь царівни, відьми, вовки в червоних шапочках та усяка казчана мара” [13, 297]. Можна було би сприймати таку характеристику за ознаку романтичного світобачення, однак Нечуй-Левицький натуралізує й буквалізує надприродне.

Цветан Тодоров зазначає, що “будь-яка поява елементу надприродного, близько видимого, але чужого, непізнаваного у візуальному досвіді супроводжується введенням сюжетно-композиційних елементів теми погляду. Наприклад, у світ чудесного можна потрапити за допомогою окулярів і дзеркал”. [22, 91]. Власне, український письменник активно послуговується образами, пов’язаними з візуальністю й дзеркальністю. Настуся в люстерку бачить Павлуся: “Він стояв, наче пишний Аполлон, і дивився на неї, неначе через туман. З розхристаних білих міцних грудей текла широкою смугою червона кров, зараз ставала ніби парою й парувала, неначе опар з річки восени... Павлусь увесь ніби повився прозорим туманом, захитався. Дзеркало блиснуло навскоси, залисніло. І Павлусів пишний вид ніби одразу зайнявся, спалхнув і згорів у одну мить, – і зник без сліду” [13, 329]. Образ дівчини повністю втрачений, обернений: замість її живого відображення – образ убитого Павлуся. Настуся одразу бачить коханого мертвим, а за мить – уже подібним до привида. Цей образ нагадує мотив народної легенди, коли, порушивши заборону, дівчина прагнула побачити свого коханого-небіжчика, а натомість у люстерку з’явилася потойбічна мара. Візуальність тут запозичена з фольклорних мотивів. Власне, цей епізод можна тлумачити як першу сходинку до майбутнього божевілля Настусі. Такою візією підсвідомості Нечуй-Левицький не лише пародіює декадентську естетику, а й увиразнює конфлікт у душі героїні між свідомим потягом до життя і підсвідомим потягом до смерті. У стані сну, який змінює дзеркальну візію, декадентка бачить мертву матір, яка зізнається, що була дочці ворогом: “Вона приступила до неї з ворожим поглядом, простягла до неї сухі мертві руки, щоб задушити її: “Я твій ворог! Я тебе запагубила, я тебе й задушу!” [13, 303]. Лише у сновидінні Настуся усвідомлює оману декадентського способу життя.

З дитинства мати ставилася до Настусі як до великої іграшки: “<...> вбирала її в оксамит та шовк, гралась нею, гралась її убираннями, неначе дитина куклами, цяцькалась, панькалась з нею й чванилась нею без сорому перед усіма” [13, 296]. Зростаючи, Настуся залишається такою ж лялькою: “Ще на дванадцятому році Настуся носилась з ляльками, гралась та милувалась ними, голубила їх, звала їх своїми сестрами та дітками, а себе звала їх мамою” [13, 296]. Казки компенсують відсутність потягу до реальності: Настуся вигадує “казчаний” світ, щоб не існувати у справжньому. Як зазначав М. Бердяєв, “жах декадентства, справжня його трагедія – у втраті відчуття й усвідомлення реальності” [5, 17].

Лейтмотив повісті – тема гри: “Настусі здавалось, що вона або грає в якісь оригінальні ляльки, або виступає на сцені в якомусь дуже чудному спектаклі” [13, 312]; Павлусь “ніби <...> був наготові виступити на сцену й грати роль в якійсь комедії або драмі” [13, 332]. Павлусева тітка теж удає комедію, начебто шукаючи загублений саквояжик, а насправді, стежачи за Настусею. Рухи Настусі сповнені надмірної експресії, вона вдає із себе “дуже ворушливу і жваву парижанку”, театралізуючи навіть буденні речі [13, 298].

Великої ваги Нечуй-Левицький надає погляду та очам, підсилюючи враження епітетами “скляні”, “неживі”. Павлусь закохується в Настусю, коли його очі, віддзеркалені в її очах, “блиснули іскрами, ніби зайнялись” [13, 301]. Образ видається романтичним, але, по суті, герой закохується у власне відображення, у блиск своїх же очей. Мотив самоспоглядання в повісті не одиничний: під час Настиної розмови з тітками вона дивиться в люстерко, герої у сцені кохання милуються лише собою: “І він любив її щиро, і вона кохала його гаряче, але вони не кинулись на шию одне одному й тільки милувались собою, дивлячись одне на одного, неначе на пречудову мертву мармурову статую, їх очі блищали, аж горіли, але ті очі були якісь ніби неживі, неначе скляні або кришталеві, які бувають у дорогих ляльок або в алкоголіків у найважчий час їх хвороби, – в білій гарячці, коли їх очі блищать гострим, але сухим скляним блиском” [13, 305]. Прикметно, що в повісті не показано самого віддзеркалення героїв, крім візії-уяви Настусею танатологічного образу Павлуся. Про зовнішність закоханих читач дізнається від автора й інших персонажів, але не від них самих. Самі герої споглядають предмет своєї адорації не як живу людину, а як витвір мистецтва: “І вони втирили очі одне в одного й ніби роздивлялись на якусь чудову картину або цяцьку” [13, 305]. Автор уводить подвійну аномальність поглядів: з одного боку, герої не помічають свого віддзеркалення (немов сліпі), з другого – бачать перед собою прекрасний об’єкт, а не суб’єкт, порушуючи парадигму живе-мертве. Такий мотив нагадує оповідання Гната Хоткевича “Портрет”, у якому студент Лоріо закохується навіть не в дівчину, на той час уже померлу, а в її зображення як утілення ідеї вічної краси.

Настуся радіє ідеї про вічне кохання, “ніби вона достала од мами якусь надзвичайно гарну ляльку з діамантовими очима” [13, 305]. Письменник пародіює потяг декадентів до містицизму й фетишизму: Павлусь каже, що читає “загадану книгу кохання навіть через бібулу, навіть через загорнуті товсті палятурки” [13, 301], але обмовлюється, що закохався тоді, як “побачив свої очі в твоїх очах” [13, 301].

Описи зовнішності героїв здебільшого сатиричні, наприклад, “Настуся Самусівна була пишна на вроду, мов Афродіта, котра тільки що вихопилась з морської піни на хвилях, але ще не помолилася богу, не вмилась і не обтерла гаразд рушником морської піни на виду” [13, 294]. Павлусь “свіжий з лица, як мак; вуха рожеві, неначе в йоркширського кабанця” [13, 319]. Іноді портрети нагадують полотна декадентів. Позу сонної героїні Нечуй-Левицький наче змальовує з картини художника-декадента Рамона Касаса “Юна декадентка”: “Він углядив Настусю, котра спала, сидючи на канапі. Її голова скотилась на залом спинки канапи, аж звисилась набік. Руки були розкидані, неначе в мертвої. Лице було бліде й лиснюче, неначе в морфіністки” [13, 330]. Блідість персонажів у творах декадентів доволі типова, наявна в О. Кобилянської, О. Плюща; Г. Хоткевич навіть називає одну з героїнь “Біла” (з однойменного оповідання) через асоціацію її лише із цим кольором. Імовіріше, джерелом пародії слугували радше твори українських письменників, ніж згадана картина іспанського художника Р. Касаса, проте поза Настусі викликає саме таку асоціацію. Прикметно, що Нечуй-Левицький майже не описує вбрання дівчини, подаючи переважно чужу реакцію на нього. Одяг у письменника досить часто розкриває психологію героїв або підпорядкований сюжету: наприклад, у повісті “Дві бурлачки” автор описує зовнішність Василини, у “Навіженій” розкриває психологію Каралаєвої, яка, граючи на контрасті із сірим вбранням своєї доньки, одягає червоне. Отже, у повісті спостерігаємо кастрацію описів, які пов’язані з естетикою химерного вбрання: письменник не розписує дивний одяг декадентів, навмисне оминаючи його, що не характерне для його стилю.

С. Лавлінський у статті “Про дві стратегії художньої репрезентації зорового” [11] наголошує на реалістичній та романтичній стратегіях. Письменник-реаліст, за визначенням М. Бахтіна, відчуває “немов органічне прагнення прикріплятися до певного часу, а головне – до певного конкретного і наочно-видимого простору” [3, 241]. Ця стратегія наявна в усіх творах Нечуй-Левицького; особливість його поетики – описування реальних людей і реального простору. На відміну від декадентів, український автор не акцентує на химерності та нереальності. Замість, наприклад, химерного житла, як у романі Ж.-К. Гюїсманса “Навиворіт”, подано невеличкі описи Києва, які немов створюють реальні декорації, щоб виразити надмірну і штучну театральність головних героїв.

У повісті також є елементи романтичного бачення. У романтиків, писав Наум Берковський, “перед зором ззовні постають одні людські обмеження, але потрібен хоча б натяк, що не за ними останнє слово, що за сферами, ними окресленими, можливі ще й зовсім інші” [6, 459]. Романтичне “змагання з реальностями” пов’язане тут із “тугою за найближчим, яке перебуває прямо перед їхніми очима й навіки недоступне їм” [6, 454–455]. Настусю й Павлуся автор не переносить в екзотичний чи невизначений часопростір, адже вони вигадують його собі самі: “<...> ми з Соломенки нюхатимемо й бачитимемо африканський май <...> В Капленді та в Трансваалі тепер саме цвітуть лілії, рожі, фіалки, жасмін та резеда. Це все одно задля нас, що це все цвіте буцімто і в нас тутечки” [13, 317]. Узагалі, візуальні метаморфози в повісті реалізовані лише словесно: фантазії декадентів не знаходять зорового втілення навіть у власному погляді. Нечуй-Левицький не описує зміни простору (перетворення Києва на Африку, а Лисої гори – на Брокен) через бачення героїв. Персонажі тільки розмовляють про ці трансформації, на відміну від Омелька Кайдаша з відомої повісті, який під час алкогольних мандрів бачив цвітіння папороті, чортів на свинях тощо. Цим письменник унаочнив штучність декадентського світу, відмовивши йому в предметності та візуальній реалізації. Герої перетворюються на іхтіозаврів лише у власній уяві (на відміну, скажімо, від перевтілення Грегора Замзи на велетенську комаху у Франца Кафки), тому письменник візуально оминає цю трансформацію як неміметичну, а отже, вигадану, неможливу. Нечуй-Левицький подає метафору “перевернутого зображення”, розкриваючи конфлікт бачення героїв із реальним станом речей: за чудне місто Будди Настуся та Павлусь, уже збожеволівши, сприймають Київ, дивлячись на нього згори вниз. Слід додати, що в розмові герої змішують до купи образи різних країн і часів, наприклад, кохання від “допотопного” до “всіх богів і богинь од Ваала й Молоха й до київських відьом на Лисій горі” [13, 313], що характеризує декадентів, які існують поза часом і простором, а отже, поза реальністю загалом. Як зазначав М. Бердяєв, “декаденти <...> прагнуть залишити за собою можливість сказати, що реальності не існує, що нічого немає, відчувають відразу до нав’язливості всього реального” [5, 18]. Час для декадентів теж “перевернутий”: Павлусь спить удень, а гуляє вночі.

Образи, які виникають лише в розмові між Настусею й Павлусем, письменник “запозичив” із творів декадентів. Наприклад, у критичній статті Нечуй-Левицький зазначає: “Вони не церемоняться писати так: моя любов рожева, а твоя любов стала жовта, зашкарубла; на зелених луках од заходу зеленіла сіножать, і там паслись червоні корови; моє палке серце посиніло од твоєї байдужості і т. д.” [16, 194]. У повісті “Без пуття” знаходимо: “Моя любов до цього часу була жовта, неначе листя вмираючої осені” [13, 301], “Він став перістий!” [13, 315], “Вона стала ряба” [13, 315]. Проте ці образи важко назвати декадентськими, бо хоча вони й неміметичні, але не символічні. Наприклад, вирази “Чад, Паща та Чорне” взяті з новели В. Винниченка “Глум”, у контексті

якої позначають божевілья людини, засудженої до страти. У повісті Нечуй-Левицького це значення втрачається, образи змішуються до купи, однак у мові божевільного вони звучать доволі переконливо.

Настуся зізнається Павлусеві, що вона буддистка, проте її віра лише зовнішня, поверхова. Латки на шовковому вбранні вірян зачіпають естетичне чуття декадентки, а Павлусь зазначає, що “в латках, як у старих ряднах, немає поезії” [13, 304]. Схожий мотив знаходимо у п'єсі В. Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” у діалозі між Корнієм і Сніжинкою: художник намагається довести, що краса є навіть у пелюшках [8, 280–281].

Через візуалізацію Нечуй-Левицький пародіює потяг декадентів до містифікації та символізму. У сцені символічного обміну серцями гребінець здається Настусі списом. М. Бердяєв зауважує: “Декадентство прийняло на себе муку туги за містичною реальністю, за надлюдським буттям, відобразило на собі втрату смаку до світу повсякденності, але страждає на хворобу безсилля досягти реальності буття” [5, 20]. Нечуй-Левицький пародіює неміметичну естетику декадентів, наголошуючи на її нежиттєвості. Наприклад, герої не можуть обмінятися серцями, тому влаштовують обмін одягом, пасмами волосся та нігтів. Схожий мотив є в оповіданні Гната Хоткевича “Портрет”: батько викопує труп доньки, щоб попросити пробачення; на ранок знаходять його труп без двох суглобів на лівій руці.

Павлусь постійно уявляє себе надлюдиною з містичними можливостями й фактично живе у світі ілюзій. Водночас він коментує ці ілюзії з погляду реалістичного. Найвиразніше різницю між містифікованим і реальним баченням показано у сцені в корчмі: “Я обороняв од неправдивих нападів своїх коханих англійців та розсердився, спихнув, вхопив Максимову гармату, націлився й шпурнув нею в Трансвааль. А їм, дурням, здалось, що я вхопив пляшку та пожурих нею в піраміду з пляшок з винами на широкому прилавку і влучив саме в середину... Я тоді беру другу гармату й смальнув нею в Оранжеву республіку. Республіка тільки задзвеніла й одразу завалилась. Тим дурням здалося, що я попер пляшкою в скляну шафу з пляшками” [13, 337].

Узагальнюючи, можемо стверджувати, що в повісті “Без пуття” наявні дві візуальні стратегії – реалістична міметична і декадентська неміметична. Автор чітко відокремлює їх одну від одної, але, щоб показати абсурдність декадансу, змішує між собою. Реалістичне бачення притаманне всім персонажам, окрім декадентів; реалістичним є й “око” автора в повісті. Нечуй-Левицький змальовує лише те, що може бути побаченим, тобто бути об'єктом зору й має предметність (обличчя людей, околиці Києва). Наприклад, марення декадентів неміметичне, не має візуального втілення в реальному житті, тому його неможливо побачити, а отже, розглядати як об'єкт зору. Письменник заперечує те, що не має реального вияву, як шкідливе й незрозуміле. Настуся та Павлусь “візуально обмежені”: те фантастичне, що вони бачать, не має текстового опису, автор його лише називає. Навіть тему одягу оминає, змінюючи сам опис на враження від нього носіїв міметичного погляду. У зовнішності Настусі наявні типові елементи, немов запозичені з декадентської поетики, – блідість, божевільні очі, уривчасті рухи. Зовнішній вигляд героїні, хоч і схожий на декадентський, проте дістає суто реалістичне навантаження: це зображення хворої людини, а не естетичного символу, як, наприклад, образ музи в О. Плюща або дівчини на чорному коні в М. Яцкова. Як зауважує Роман Ткаченко, “чим більше в постатях Плющевих героїв смертельного чару, тим з більшими підставами читач повинен бачити в них людей ніби “не від світу сього”, неперебутніх творчих особистостей” [21, 86]. Естетика смерті, одна із найважливіших ознак творів декадентів, у повісті зовсім відсутня.

Настуся й Павлусь унаслідок свідомого асоціювання з механічністю, смертю і штучністю постають саме тінями, ляльками із заводним механізмом. Письменник застосовує декадентську неміметичну стратегію: створює нежиттєздатних, окремих від юрби, нереалістичних персонажів. Нечуй-Левицький сприймає декадентів поза межами зорової реальності, неопредметненими, штучними, такими й показує їх читачам. Літературний світ персонажів “Без пуття” реалістичний, що поглиблює контраст між персонажами, їхнім баченням дійсності і самою дійсністю, створює конфлікт між “справжнім” і “штучним”.

У діалогах декадентів наявні візуальні елементи, які не є ні наслідують (бо не мають подібних об’єктів у реальному світі), ні декадентством (бо “списані” із творів інших декадентів без естетичного навантаження). Наприклад: “моя любов стала жовта”, “Я вже ніби проковтнув тебе всю, почуваю вже тебе у своєму мрійному нутрі і все-таки не можу гаразд наїстись тобою, твоїми очима, твоїми бровами” [13, 303], “він став рожевим, вона стала блакитна” [13, 315] тощо. І. Нечуй-Левицький не сприймав ідей синестезії, зокрема спроби синтезувати малярство і музику, до яких удається О. Плющ. Тож у повісті ця декадентська стратегія не дістає вираження, а звучить як нісенітниця. Цим автор нівелює саму претензію декадентства на індивідуалізм, на сфери позасвідомого. Мова декадентів схожа на мову чужинця, який не знає, як правильно вживати слова й називати реальні речі. Виникає враження, що персонажів узято із книжки письменника-декадента й укинута в простір реалістичного твору. Отже, декадентські зорові елементи наявні лише в описі самих декадентів і в їхніх діалогах. З естетики химерного, еротичного, символічного, позасвідомого, забороненого та екзотичного Нечуй-Левицький залишає лише танатологічне; руйнує естетичну функцію уривків із доробку декадентів та символістів, перетворюючи їх на пародійний засіб, запозичуючи з них лише формальні ознаки.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Прогресс, 1974. – 386 с.
2. *Баль М.* Визуальный эссенциализм и объект визуальных исследований // *Логос* № 1. – 2012. – с. 212-249 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://docplayer.ru/40666801-Vizualnyy-essencializm-i-obekt-vizualnyh-issledovaniy1.html>
3. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Худ. лит.-ра, 1990. – 543 с.
4. *Бахтин М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1986. – 445 с.
5. *Бердяев Н.* Декадентство и мистический реализм // *Бердяев Н.* Духовный кризис интеллигенции. Санкт-Петербург, 1910. – С. 15-27 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.odinblago.ru/berdaev_dekadan
6. *Берковський Н.* Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург, 2001. – 459 с.
7. *Винниченко В.* О морали господствующих и морали угнетенных : открытое письмо моим читателям и критикам. – Львів : Друкарня народна, 1911. – 92 с.
8. *Винниченко В.* Чорна Пантера і Білий Медвідь // *Винниченко В.* Вибрані п’єси / ред. М. Жулинського. – Київ: Мистецтво, 1991. – 605 ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sites.utoronto.ca/elul/Vynnychenko/Vynnychenko-Vybrani-piesy.pdf>
9. *Віннікова Н.* Особливості пародії І. Нечуя-Левицького “Без пуття. Оповідання по-декадентському”. – С. 179-183 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/2300/1/N_Vinnikova_konf_GI.pdf
10. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискусія раннього українського модернізму. – Київ: Критика, 2009. – 447 с.
11. *Лавлинский С.* О двух стратегиях художественной репрезентации зримости [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://es-dejavu.ru/v/Visuality.html>
12. *Наєнко М.* Иван Нечуй-Левицький і модернізм // *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість.* Збірник праць наукової конференції. – Черкаси, 2008 – С. 135-138.
13. *Нечуй-Левицький І.* Без пуття. Оповідання по-декадентському // *Нечуй-Левицький І.* Зібрання творів: у 10 т. – Київ: Наук. думка, 1966. – Т. 7. – С. 294-350.
14. *Нечуй-Левицький І.* До Наталії Кобринської // *Нечуй-Левицький І. С.* Зібрання творів : у 10 т. – Київ: Наук. думка, 1966. – Т. 10. – С. 366-369.

15. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу // *Нечуй-Левицький І.* Вибрані твори. – Київ: Книга, 2012. – 350 с
16. *Нечуй-Левицький І.* Українська декадентщина // *Нечуй-Левицький І.* Збір. тв. : У 10 т. – Київ: Наук. думка, 1966. – Т. 10. – С. 187–223.
17. *Нудьга Г.* Пародія в українській літературі. – Київ: Видавництво АН УРСР, 1961. – 173 с.
18. *Соловьева Г.* Смерть и модернизм // *Фигуры* Танатоса. Философский альманах. Пятый специальный выпуск. – 1995. – № 5 – С. 3-4.
19. *Сулима М.* Повість Івана Нечуя-Левицького “Без пуття” і її місце у творчості письменника // *Іван Нечуй-Левицький: постать і творчість.* Збірник праць наукової конференції. – Черкаси, 2008. – С. 139-144.
20. *Тафаченко М.* Боротьба І. Нечуя-Левицького проти декадентства // *Рад.* літературознавство. – 1965. – № 10. – С. 20-32.
21. *Ткаченко Р.* Поклик химери: декаданс в українській літературі к. XIX – поч. XX. – Київ: Книга, 2010. – 136 с.
22. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. – Москва: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
23. *Франко І.* Ювілей Івана Левицького // *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – Київ: Наук. думка, 1982. – т. 35. – С. 370–376.

Отримано 20 червня 2017 р.

м. Київ

