

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА»

Соломія Ушневич

**ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА
ПРОЗА ВІКТОРА ДОМОНТОВИЧА:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

**Івано-Франківськ
«НАІР»
2018**

УДК

У 95

Друкується за рекомендацією Вченої ради Факультету філології
ДВНЗ «Прикарпатський національний у-т імені Василя Стефаника»
(протокол № 10 від 25 червня 2018 року)

Науковий редактор:

Хороб С. І. - доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Рецензенти:

Деркачова О. С. - доктор філологічних наук, професор кафедри педагогіки початкової освіти ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Землянська А. В. - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Ушневич С.

У 95 Інтелектуально-психологічна проза Віктора Домонтовича: текст і контекст: монографія / С. Ушневич. – Івано-Франківськ: НАІР, 2018. – 216 с.

ISBN 978-966-2716

Монографія зумовлена потребою синтезуючого дослідження специфіки індивідуально-авторського художньо-філософського світовідтворення. Досліджено функціонування світоглядно-естетичних засад художнього мислення В. Домонтовича у визначальних дискурсах його інтелектуально-психологічних романів; проаналізовано романний текст письменника у взаємодії з різними видами мистецтв; висвітлено характер творчих пошуків і новацій у контексті складного літературного процесу поч. ХХ ст.. Зміст монографії полягає в аналітико-синтезуючому та контекстуальному осмисленні ідейно-образної системи В. Домонтовича, а також у виявленні філософсько-естетичних поглядів перенесених у текстуальну площину його творів.

Для студентів-філологів, учителів-словесників, учнів та усіх, хто цікавиться розвитком українського національного письменства.

УДК

Монографія написана на основі кандидатської дисертації, яка була захищена 2009 року в ДВНЗ «Прикарпатський національний у-т імені Василя Стефаника»

ISBN 978-966-2716-

© Ушневич С., 2018 р.

ПЕТРОВ – ДОМОНТОВИЧ – БЕР: НА МЕЖІ ТВОРЧОГО ПОРИВУ Й НАУКОВОГО ОСЯГНЕННЯ

Нині переживаємо остаточне переформатування української культури, упевнено заявляючи про себе як про модерну й інтелектуальну націю. У минулому лишилися нав'язані нашій літературі визначення, окреслені вузьким колом «селянська», «народницька», «не урбаністична». Сучасне українське літературознавство заповнило чимало лакун в історії української літератури, окресливши цілий материк, штучно затоплений в радянську добу й надійно «загублений» у спецховищах. Це сотні імен, які повертаються широкому загалові, щоб своєю мистецькою спадщиною ствердити іншу Україну. Постать Віктора Петрова (В. Домонтовича) особливо вагома в цьому діалозі сучасності й віднайдених культурних пластів, бо є своєрідним «осердям» інтелектуалізму, що його ніколи не буває забагато (ідеться про «вершки суспільства», якщо вдаватися до зрозумілої метафорики), проте без цього прошарку годі собі уявити розвиток філософської думки в межах національного масштабу. І хоча доробок Петрова-Домонтовича вже давно став публічним надбанням, наново відкритий і перевиданий у 1990-х роках, сьогодні спостерігаємо нову хвилю інтересу до нього. Інтелектуальний формат творів В. Домонтовича не лише приваблює дослідників літератури, а й породжує все нові й нові інтерпретації і прочитання: у недавньому часі резонансним сучасним потрактуванням його дебютного роману стала суперечлива постановка «Дівчина з ведмедиком, або Неповнолітня»^{*} із промовистим підзаголовком «Кохання без табу на 2 дії, (18+)», здійснена київським Театром на Подолі. Тож цілком закономірним із такого погляду є монографія Соломії Ушневич «Творчість В. Домонтовича в контексті інтелектуально-психологічної прози поч. ХХ ст.: особливості

^{*} Сценарій за мотивами роману В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» (1928 р.) написав Павло Ар'є, режисером постановником став С. Жирков; прем'єра відбулася 26 січня 2018 р.

художнього мислення», що демонструє здобутки багаторічних студій дослідниці, починаючи від захисту кандидатської дисертації 2009 р.

С. Ушневич розглядає інтелектуальна прозу Петрова-Домонтовича цілісно, в оточенні творів В. Підмогильного, М. Могілянського, М. Івченка, Є. Плужника, де також утілено оригінальний авторський світогляд, продемонстровано синтез письменницької уяви й нових поетичних засобів, що виникли на перетині різних видів мистецтв, породжених добою модернізму. Такий авторський підхід уможливорює ґрунтовний аналіз мислення В. Домонтовича, дає змогу виокремити культурні, історичні, наукові коди, які найбільше вплинули на формування естетичних уявлень письменника; з'ясувати особливості поєднання письменницької фантазії з художньо-поетичними засобами різних типів мистецтва; порівняти специфіку творчого процесу В. Домонтовича та інших представників української інтелектуальної прози, зосібна в ракурсі ідей психоаналізу. Відтак цілком доречним є обраний інструментарій дослідження текстів Петрова-Домонтовича, де чільне місце посідає системно-естетичний аналіз, що його доповнено методами психоаналітичного моделювання, герменевтичного аналізу, компаративного зіставлення, інтерпретативного спостереження.

Головним здобутком монографії вважаю описаний взаємозв'язок і взаємопроникнення уяви В. Петрова – вченого та В. Домонтовича – митця, чітко окреслений та добре ілюстрований численними прикладами із наукових і художніх творів. Також цікавим і новаторським є авторське дослідження естетичної світоглядної парадигми письменника, особливостей її реалізації в його творчості. С. Ушневич аналізує філософсько-естетичні погляди В. Бера та виокремлює їх як змістові і формальні дискурси на всіх рівнях художніх творів В. Домонтовича. Філософські, історіософські та мистецтвознавчі відступи на оповідному рівні романів дослідниця тлумачить своєрідним художнім обігранням досвіду вченого, що його в оригінальний спосіб використовує письменник. Зокрема, герої аналізованих творів трактуються як схематичні образи – вони ілюструють уявлення В. Домонтовича-Бера про

модерністський тип творчості. Досліджується еkleктична природа аналізованої прози, насамперед різні типи мистецтв, що їх письменник химерно вплив у тло своїх романів: музика, архітектура, кубізм (один із проявів художнього авангарду), реалістичні види живопису, геометричні фігури. С. Ушневич кваліфікує й музичний дискурс аналізованої романістики як такий, що моделює образну систему. На її думку, трикутник, послідовно представлений майже в усіх художніх творах В. Домонтовича, дозволяє письменникові розставити додаткові акценти в зображенні головних героїв. Образна система «Дівчини з ведмедиком», «Доктора Серафікуса» та «Без ґрунту», інтерпретована крізь призму різних теорій психоаналізу (З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Л. Бінсвангера), зіставляється з інтелектуальною прозою 1920-х – 1930-х років. Також окреслено основні архетипи, обумовлені структурою психіки персонажів; розкрито мотивацію їхніх вчинків.

Фігуру Петрова – Домонтовича – Бера «розкладено» і «розшаровано» за типом структурного мислення на вченого – письменника – філософа, щоб простежити, як ці різні соціолінгвістичні іпостасі проявляють себе на полотні художнього твору. На мою думку, такий літературознавчий виклик, сміливо втілений С. Ушневич, став не лише цікавим експериментом, а й, очевидно, необхідним для успішного розв'язання тих завдань, що їх поставила перед собою дослідниця, окреслюючи естетичний феномен інтелектуальної та психологічної прози 1920-х – 1930-х років і місце В. Домонтовича в ньому.

Монографія стане в нагоді літературознавцям, історикам, журналістам, студентам філологічних спеціальностей та гуманітарних факультетів, а також усім, хто цікавиться історією української літератури, надто ж періодом, що отримав назву Розстріляне Відродження.

*Тетяна Белімова, доцент, к. філолог. н, письменниця,
провідний науковий редактор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка
НАН України*

*лауреат міжнародної премії «Коронація слова» (2013),
переможець міжнародної премії «Коронація слова» (2014)*

ВСТУП

Дослідження й осмислення інтелектуальної романістики перших десятиліть ХХ століття як складової естетичного світовідчуття належить до пріоритетних напрямів сучасного літературно-теоретичного інтерпретаційного процесу. Стосується це насамперед інтелектуально-психологічної прози В. Домонтовича, вилученої свого часу з українського літературного процесу і порівняно недавно (90-ті рр. ХХ ст.) повернутої до системи національно-культурних координат. У контексті становлення нових парадигм ідейно-образної авторської свідомості, нових форм і структур творчості виникає необхідність переосмислення художнього доробку тих письменників, зв'язок яких із модерністською культурною традицією виражений найбільш яскраво.

В останні десятиліття різноманітні наукові ракурси продукують активний інтерес до художніх текстів В. Домонтовича. Історики та теоретики літератури з'ясовують особливості творчого феномена письменника в контексті новаторської естетики початку ХХ ст. (В. Агеєва, О. Буханенко, Р. Горбик, Ю. Загоруйко, С. Павличко); у річищі гендерної критики (Н. Зборовська, С. Матвієнко); в межах жанрової проблематики (Т. Белімова, О. Боярчук, В. Зубань, Н. Мариненко, Н. Мішеніна); як письменника екзистенційного напрямку (І. Васишин); у художній рецепції архетипних значень (Ю. Ганошенко, Ю. Матасова); з позицій теоретичного обґрунтування амбівалентного характеру авторського «Я» у тексті (М. Гіряк) тощо. Однак без усвідомлення автентичної природи художнього мислення В. Домонтовича у зв'язках з його філософсько-мистецтвознавчими поглядами, без з'ясування специфіки моделювання багатовимірної художньої реальності в контексті літературного доробку письменників-сучасників неможливий аналіз головних засад творчої діяльності митця.

Початок ХХІ століття характеризується поглибленим вивченням непересічної особистості Віктора Петрова (Домонтовича) – це книга відомої дослідниці Віри Агеєвої «Апологія модерну: обрис ХХ віку: статті та есеї»

(2011 р.), ґрунтовна моноґрафія фахового історика Віталія Андреєва «Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біоґрафії вченого» (2012 р.), науково-краєзнавча розвідка Миколи Чабана - журналіста, члена Національної спілки письменників України – «З роду Петрових. Матеріали до історії роду письменника В. Домонтовича (Віктора Петрова)» (2012 р.). Великою радістю для прихильників філософа-інтелектуала стала презентація 3-томного видання його творів - Петров В. Розвідки у 3-х томах/ Упор., авт. передмови та прим. В. Брюховецький. – К.: Темпора, 2013 р. Як вважає пан Володимир Шелухін, «...статті, есеї, рецензії, огляди та інші тексти Віктора Петрова (він же БЕР, він же В. Домонтович) на понад 1700 сторінок — виклик інтелектуальному простору сучасної України». Особливості художнього мислення письменника препаровані в моноґрафіях Ірини Констанкевич «Українська проза першої половини ХХ століття: автобіоґрафічний дискурс» (2014 р.) та Романа Корогодського «До Брами Світла. Портрети» (2016 р.), у численних статтях Марти Хороб.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що проведений комплексний аналіз інтелектуальної прози письменника дає змогу визначити естетико-філософські домінанти, які, спираючись на модерні елементи поетики роману, сприяють її актуальному звучанню в добу постмодерну. Науковий інтерес до постаті та творчості окремого митця допомагає не тільки віднайти і визначити її зв'язок з модерністською європейською культурною традицією, а й наочно продемонструвати особливості індивідуального світобачення, авторську художню систему мислення, у якій гармонійно поєднані стильові особливості різних літературних жанрів і вплетені свої філософські принципи бачення і відтворення. У площині теоретико-літературознавчих узагальнень робота дає можливість простежити важливий для літератури початку ХХ століття естетичний процес модернізації романного мислення.

Романістика В. Домонтовича різнобарвна та розмаїта, хронологічно утворена в першій половині минулого століття, була свого часу вилучена,

засуджена на долю такої, що не відбулася, піддана забуттю та повернута майже через піввіку до українського літературного процесу. Гармонійне поєднання письменницької творчої майстерності і філософської рецепції світу – визначальна особливість романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту».

Ім'я В. Домонтовича є широко відомим і у зв'язку з його науковою діяльністю. У поле зацікавлень В. Петрова-науковця входили археологія, етнографія, фольклористика, мовознавство, філософія та навіть політологія. ХХ століття розпочало новий етап в історії культури – епоху експансії науки в усі сфери соціального життя суспільства, у тому числі в мистецтво й літературу. Шалено ввірвавшись у життя, революціонувавши всі види людської діяльності, наука кардинально трансформувала образ культури. Саме тому на часі є дослідження історіософсько-культурологічних поглядів В. Домонтовича, які художньо зреалізовані в інтелектуально-філософській прозі автора. На сьогодні не існує окремої праці, де б комплексно вивчалися особливості модерного типу художнього мислення в межах ідейно-філософських поглядів письменника. Таким чином, актуальність монографії зумовлена потребою вивчення інтелектуального доробку В. Домонтовича, яке б дало змогу через поєднання традиційних і новітніх науково-практичних методик аналізу поглибити наші знання про творчу особистість, розширити уявлення про сповідувані ним гуманістичні ідеї, що втілювалися в оригінальну тематику й огортались незвичайними сюжетними конструкціями.

Враховуючи основоположні методологічні й теоретичні засади українського літературознавства та його сучасних завдань, аргументовано аналізуємо низку проблем у функціонуванні авторської ідейно-естетичної свідомості. Глибокого і ґрунтовного осмислення нині потребує процес оновлення не лише змістових параметрів, але й суто естетичних якостей. Цілком закономірно, що кожен із митців рухався до мети згідно зі своїми уявленнями про новаторство і його зв'язок з культурою словесної творчості,

а також відповідно до запитів часу. Водночас можна констатувати, що протягом останніх десятиліть минулого століття прозові твори В. Домонтовича більшою чи меншою мірою привертала увагу істориків і теоретиків української літератури, компаративістів і філософів. Пошук нових методологічних підходів упродовж ХХ століття спричинив створення низки оригінальних теорій та дослідницьких напрямків, таких, як екзистенційна філософія, психоаналіз, глибинна психологія, культурна антропологія, які так чи інакше мали на меті вивчення особистості як онтологічно первинного й самочинного буття в контексті творчої діяльності того чи іншого письменника. Відтак, розглядаємо прозу В. Домонтовича під кутом комплексної концептуальної рецепції, цілісної проблемно-філософської інтерпретації у контексті модерного типу естетично-образного мислення.

Укладання монографії зумовлене потребою синтезуючого дослідження специфіки індивідуально-авторського художньо-філософського світо-відтворення письменника. Доречним, вважаємо, дослідження генези й особливостей функціонування світоглядно-естетичних засад художнього мислення В. Домонтовича у визначальних дискурсах його романів; вивчення романного тексту письменника у взаємодії з іншими видами мистецтв; осмислення характеру творчих пошуків і новацій в контексті складного літературного процесу.

Мета монографічного дослідження полягає в аналітико-синтезуючому та контекстуальному осмисленні ідейно-образної системи В. Домонтовича, а також у виявленні філософсько-естетичних поглядів перенесених у текстуальну площину його творів. У монографії, передусім, аналізуємо інтелектуально-психологічну романістику В. Домонтовича. Також досліджуємо модерністську модель авторського художнього мислення (зміни, нововведення, різновиди естетично-світоглядної системи зазначеного періоду).

РОЗДІЛ 1

Філософсько-естетичні концепції Віктора Петрова-Домонтовича й визначальні дискурси його інтелектуальних романів: аспекти взаємозв'язку

1.1. Рецепція історіософсько-культурологічних засад художнього мислення В. Петрова-Домонтовича

У першій чверті ХХ ст. у літературі й мистецтві складається принципово нова ситуація, яку можна охарактеризувати як розімкнуте, нетрадиційне, некласичне сприйняття світу. Якщо попередні стильові форми так чи інакше базувались на «малій істині», тобто на обмеженому естетичному принципі, то творці художніх цінностей ХХ ст. йдуть новими шляхами.

Вплив філософської естетики на всю панораму ідейно-образних концепцій століття безпосередньо пов'язаний із світоглядною парадигмою та функціонуванням модерністської системи художнього мислення. Оновлення національної літературної традиції відбувається на межі естетичного та філософського аналізу, вирізняється белетризованою формою, намаганням осмислити природу мистецтва та художньої творчості крізь призму людської свідомості. Відтак, деякі представники українського письменства у своїх естетичних пошуках намагаються звільнитися від усілякої метафізики та суб'єктивності, використовуючи методи точного аналізу, прагнуть виявити в літературі й мистецтві спеціальне поле дослідження (художній текст) без людини, вивчити його стійкі одиниці.

Віктора Петрова (Домонтовича) можна вважати представником першої течії в естетично-філософській думці початку ХХ ст. «Український полігістор нашого часу, ерудит широкого інтелектуального діапазону» [276, с. 42], інтегрований у європейську культуру та науку, він мислив категоріями новітньої філософії, яка пов'язана з модерною, квантовою фізикою, був одним із тих, хто створював цю філософію. Щоб збагнути площину мислення Віктора Петрова (В. Домонтовича, В. Бера), треба відштовхуватись від того, що його

філософські, наукові та художні твори вирізнялися нерозривною цілісністю, внутрішньою єдністю та особливістю авторської мови. Йому вдалося поєднати образне бачення та відтворення художника слова із теоретичним мисленням науковця, адже ідейно-естетичне сприйняття пов'язане з понятійно-інтелектуальним тому, що воно створює мистецькі твори відповідно до певних ідейно-філософських засад письменника.

Звернення до особистості, а надто ж до особистості митця, – виразна ознака художніх текстів ХХ ст. Інтерес до життя письменників перевищує навіть зацікавленість самими творами, але це ніколи не стосувалося В. Петрова, для якого вибір теми дослідження майже ніколи не був випадковим: художні твори перебувають у суголоссі з власними літературно-критичними та філософськими есе, що якнайповніше сприяє самовираженню індивідуального «я» і спонукає до розв'язання естетико-філософських проблем того часу. Тобто, на нашу думку, до розуміння особистості В. Петрова (Домонтовича) слід йти через філософське підґрунтя його творчості в контексті українського модернізму. Саме тому ретельний огляд світоглядної проблематики у долученні до творчих ідей В. Домонтовича допоможе глибше осмислити новаторську естетику й поетику письменника-експериментатора.

Шлях В. Петрова до філософії розпочалися із вивчення праць Томи Кемпійського та Г. Сковороди, а відтак почалося творення власної системи. Це був початок і народження Віктора Бера (1946 р.), що йшов від філософії моралі до онтології, працював над темами «Сучасного образу світу», студіював фізику й водночас аналізував соціальні-економічні проблеми, вивчаючи та осмислюючи їх по-новому. Пошуки істини відбувалися у двох напрямках і знаменували собою зміну філософсько-художньої естетики. Для В. Домонтовича первинним є історіософський підхід у розробці проблеми «Сучасного образу світу» крізь призму модерної філософії ХХ ст. Таке розуміння цілком узгоджується з теоретико-критичною працею «Історія українського народу», яка органічно пов'язана з попередньою темою і аналізується в різних аспектах: фольклористичному, історичному,

культурологічному, археологічному, філософському, літературознавчому, лінгвістично-індоевропейському. «Бачення науковця цілком вкладається у поняття того, що на Заході більш широко називають «новою історією». Вона характеризується переходом від одного уявлення про історію до іншого, що відбулося у другій половині ХХ ст.» [133, с. 47]. У контексті цього важливою є думка самого В. Петрова: «Я цінив думки доктрин, які примушували людство переходити від однієї протилежності до другої» [89, с. 260].

В. Петров як самостійний філософ-теоретик має свою тематику. В її центрі – «наш час», характеристика культурно-історичних епох, особливості сучасного йому мистецтва, нарешті, наскрізна тема, яка пов'язує всі попередні, – загальна криза сучасної цивілізації, філософії та мистецтва. Водночас В. Петров – яскравий представник інтелектуальної еліти початку ХХ ст. – сформулював свою концепцію філософії, культури, яка розроблялася ним у другому періоді творчості (1946-1949 рр.). Це був час повоєнної кризи людської цивілізації в цілому, що стояла на шляху самознищення. Саме з цими змінами пов'язана нова якість літературно-художньої творчості поч. ХХ ст. – поява модерністських типів художнього мислення. Усвідомлення кризи спостерігалось у філософів усього світу (Німеччини, Франції, Італії) і не могло не хвилювати українських мислителів.

У творчості В. Домонтовича ця проблема набуває багатоаспектного характеру. Філософсько-інтелектуальна рефлексія науковця відображає переломні процеси в ідеологічно-політичній та культурно-мистецькій сфері. Мислитель не намагається розмежувати ці зміни, вони пов'язані між собою у межах тотального підходу.

У центрі аналізу В. Петрова опиняється, на його погляд, найважливіша сфера духовного життя – мистецтво, яке розуміється як певна форма культурного співвідношення і як певна репрезентативна модель, тому є важливою системоутворюючою одиницею духовної культури. Відгомін цієї проблематики відчувається в художньо-літературній інтерпретації письменника, зокрема в романі «Без ґрунту». Філософський підхід В. Петрова-

теоретика вибудовується як паралель: сучасне мистецтво і сучасна фізика. У статті «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики» порівнюються два різні «образи світу», які суттєво відрізняються один від одного: образ світу з погляду класичної фізики й образ світу, який витворює сучасна фізика. Основною домінантою історіософської концепції є те, що сучасна фізика виявляється повним запереченням класичної, а отже, сучасний образ світу є запереченням попереднього. Неважко помітити, що авторська світоглядно-інтелектуальна рефлексія містить не стільки фізичний аспект, скільки філософський.

У статті «Екскурси в мистецтво» В. Бер в окремому розділі аналізує маніфест футуристів 1909 року [23, с. 57], який у часи свого проголошення не сприймався всерйоз. Культурно-мистецька еліта не була готова до розмови про сьогодення і майбутнє без минулого, без історії, яка є необхідним підґрунтям теперішнього й умовою можливості майбутнього. Однак Віктор Петров робить сміливий висновок про те, що це не вигадка, не примха естетів, а втілення кризи культурної ідеології, що відображено в сфері духовного життя. Отже, теоретико-критичні та філософські праці, вочевидь, породжені впливом активного інтелектуального дискурсу, містять широкі узагальнення і глибокі паралелі, розкривають особливості культурно-історичного (соціокультурного, соціологічного) процесу.

Свідченням того, що філософсько-естетична концепція В. Петрова становить особливу цінність у контексті естетико-світоглядної системи початку ХХ ст., є те, що чимало вчених – літературознавців, філософів, мовознавців – намагалися дати власну інтерпретацію основних її тез і положень, які навіть зараз є дискусійними. Філософська спадщина науковця вивчається в типологічному зіставленні зі світоглядними пошуками В. Винниченка (Г.П. Бежнар) [18, с.10], на ґрунті персоналістичного доробку Г. Кониського (Л.В. Діденко) [86, с.18], у контексті філософської концепції П. Юркевича (К.Ю. Дубровіна) [91, с.20]. Для прикладу, С. Павличко порівнює розуміння історіософії і культурфілософії Петрова-Бера з концепцією розвитку епох Д. Чижевського.

В. Петров наполягає на єдності та методологічній послідовності, що дозволяє уникнути невинуватених абсолютизацій. Його історіософські погляди мають три типові аспекти: дискретність часу й особність окремих епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і, нарешті, відмову від ідеї розвитку. Філософ стверджував: «В застосуванні до зміни епох це значило б: в градації епох про кожну наступну епоху можна сказати, що вона, конструюючи себе через заперечення, протиставляючи себе попередній, є негативною формою цієї попередньої. Одночасно заперечення є і ствердженням» [23, с. 59]. Однак після ретельного опрацювання філософських праць письменника С. Павличко доходить висновку про незавершеність його історіософської концепції [208, с. 113]. З нею не погоджується сучасний вітчизняний науковець С. Руденко, який наголошує на тому, що філософія історії В. Петрова носить самостійний і завершений характер [243, с. 63]. Дослідник аргументує свою позицію тим, що у самій системі підняті й розроблені майже всі проблемні питання філософії історії, створена власна методологія дослідження, застосовується в достатньо повному обсязі й поняттєво-категоріальний апарат, що відповідає всім вимогам філософського вивчення. Він переконливо довів, що наукова концепція В. Петрова є оригінальним та самостійним вченням, яке дає можливість альтернативного осмислення історико-філософського процесу в Україні та методологічних особливостей його дослідження. На нашу думку, світоглядно-філософська концепція Віктора Петрова – В. Домонтовича – В. Бера ґрунтується на теорії пізнання та іманентно присутня в художніх текстах письменника.

Він вільно оперує знаннями з археології, історії, етнографії, фольклору, літератури, фізики, мистецтва, техніки, філософії, тобто «більше практик, який пише свої твори лише після докладного дослідження історичних фактів» [86, с. 19]. Слід зазначити, що діапазон його наукових інтересів є вражаючим. Наприклад, В. Корпусова здійснила детальну класифікацію філософських студій В. Петрова. Перший напрямок – його дослідження з української філософії та літературознавства XVIII – XIX століть. Другий – присвячено

проблемі первісного мислення. Третій напрямок філософських пошуків В. Петрова включає західноєвропейську філософію XVII ст. Існував і четвертий, який стосувався «Сучасного образу світу», історіософії, яку дослідники В. Петрова ще називають філософією історії, культурфілософією [132, с. 24]. Висока наукова ерудиція знайшла відображення і в інтелектуально-психологічній прозі В. Домонтовича, адже художнє мислення письменника перебуває в діалогічних зв'язках із філософсько-світоглядними засадами вченого.

Філософсько-літературна концепція В. Петрова виступає системоутворюючим моментом усієї філософсько-естетичної системи науковця. Вона представлена найбільш ґрунтовними науково-літературознавчими працями: «Антропологія Сковороди», «Особа Сковороди», «До характеристики філософського світогляду Сковороди», «Естетична доктрина Шевченка» і т.п.

Шляхом виявлення та аналізу філософсько-культурних кодів – а саме так повинен здійснюватися аналіз творчого доробку В. Петрова – досліджується специфіка модерністської системи художнього мислення, яка, з одного боку, налаштована на переосмислення традиційних мистецьких практик, що вже відбулися, з іншого – спрямована на створення власного культурно-духовного досвіду. Виходячи з цього, філософсько-літературний доробок В. Петрова містить достатні інновації для свого часу, розкриває самодостатність і самоцінність, специфіку й своєрідність творчого мислення. Тому не дивно, що вчений-енциклопедист знаходить способи по-іншому підійти до характеристики феномена Сковороди – з позицій класичної української філософії, з погляду біографіста-психоаналітика.

В. Петров як філософ докладно аналізує погляди своїх сучасників, що згодом перетворюються на теоретичних опонентів, і на більш конкретному матеріалі, яким є історико-філософський аналіз творчості Г. Сковороди, доводить і висвітлює умови, можливості системного підходу до історії української філософії. З погляду В. Петрова, неможливо зрозуміти філософське вчення, філософську систему, коли несистемно її досліджувати. Такий підхід

прослідковується і в художніх інтерпретаціях (філософсько-психологічній прозі), яка вирізняється універсальною діалогічністю, вплітанням філософського контексту в тематичні вузли романів. Таким чином, формулюючи принцип особистісного підходу у філософсько-літературознавчому дослідженні, Віктор Петров на методологічному рівні виявляє генезу системності, він робить цікавий висновок, що філософська система виникає не тільки в результаті діяльності окремого філософа, а й у результаті осмислення спадщини його послідовниками. Сутністю історії філософії та літератури виявляється діалог, який дозволяє включитися в загальний дискурс.

Продовжуючи свою думку, Віктор Петров не зупиняється на характеристиці філософії Сковороди як раціоналіста, еkleктика, «філософа без системи» і т.ін. Шукаючи особливих рис Сковороди, філософ звертається до дослідження самої епохи, в яку жив поет-мислитель, вивчаючи філософський, гіперкультурний контекст життя і творчості Сковороди. На рівні значущості історико-філософське, філософсько-літературне дослідження не є замкнутим у собі, не існує лише для себе, а принципово орієнтоване на вирішення проблем сучасності.

В. Петров наголошує на множинності інтерпретаційних підходів у дослідженні постаті митця, адже й стосовно нього самого залишається багато місця для гіпотез, домислів і таємничих натяків, інтригуючих недомовок. У численних розвідках про історичних діячів, насамперед про Г. Сковороду, П. Куліша, М. Костомарова, Т. Шевченка, М. Максимовича, М. Гоголя, науковець намагався розкрити внутрішній світ і поведінку людей через художню спадщину, використовуючи знання психології та психоаналітичний інструментарій. Дослідник застосував, зокрема, цілком плідний метод пояснення внутрішніх протиріч Сковороди та реалізації цього у зовнішньому світі через філософію Григорія Савича. В. Петров не зраджує собі, намагаючись логічно пояснити всі алогічні, з точки зору інших людей, його вчинки, навіть аморальні (в розумінні сучасників). Адже Г. Сковорода значну частину свого

життя перебував у стані боротьби із зовнішнім світом, «філософові не завжди вистачало сил опиратися тілом, але душа в останній момент рятувала» [272, с. 179].

Період написання В. Петровим праці про Сковороду (початок 20-х рр. ХХ ст.) припадає на час формування нової естетики з посиленням психологічно-аналітичної складової у структурі літературно-художньої творчості. Ідеологічно-політичний контекст доби сприяє внутрішньому розщепленню власного «я», що знаходить відтворення в художньому мисленні й філософському осягненні дійсності. Це вже потім, у 40-х рр. ХХ ст., В. Петров напише, що «жоден із нас не має власної біографії», підкреслюючи цим фрагментарність, належність до кількох епох, а тому розшарованість та відсутність цілісної особистості. У 20-х рр. ХХ ст. такий настрій ще тільки зароджувався. Саме тому, напевно, вченого і привабив Г. Сковорода – завдяки його спробам цілісно пізнати власне «я». Петрову імпонували сквородинівський феноменологічний метод [240, с. 485]. Власне тому в літературознавчому контексті предметом його досліджень стають психологічні перипетії та тілесність (іноді – у формі ігнорування проблеми тілесності).

Наукова праця В. Петрова «Особа Сковороди» розпочинається дискусією щодо належності та відповідності Сковороди своєму часові. Прикметним є те, що в цьому питанні погляди науковців різко протилежні. В. Петров полемізує з А. Єфименко, Р. Зеленгорським, Т. Данилевським, які наполягають на тому, що Сковорода дуже відірваний від сучасників, отже, не був «сином свого часу». Втім, так само він не погоджується з твердженням М. Сумцова, що Сковорода «цілком український філософ», – у В. Петрова власне розуміння спрямоване на розкриття співвідношення внутрішньої природи особистості й філософсько-теоретичного вчення. Для нього Сковорода, поза сумнівом, народжений своїм часом. Неординарність філософа, несхожість на інших представників тогочасного культурного життя є близькою і зрозумілою, і якщо Сковорода, так би мовити, явив світу як крайність культури ХVIII ст. – нетрадиційного аскета,

то В. Домонтович створює образ класичного аскета новітнього часу (Серафікус, Стефан Хоминський, Василь Гриб, Степан Линник).

Творчість Григорія Савича Сковороди становить собою цілком барокове єднання протилежностей, що й цікавить Петрова: «Весь світ і все в світі є з'єднанням антитез, сполученням протилежностей. Сковорода – яскравий представник антикомічного світорозуміння» [217, с. 595]. Дослідження внутрішнього «я» відбувається за рахунок поєднання раціонального та нерационального, що створює передумови для появи гетерогенного суб'єкта постмодернізму. «Античність тут абсолютно органічно зливається з християнством: античне ставлення до тіла й тілесного у Сковороди набуває християнського трактування, втім, не без впливу філософії «християн без Христа», Платона і Плотіна. Окрім цього, подвоєння, характерне природі знаку у XVIII ст., здається, виявляється тут і в природі еросу» [171, с. 57]. У своїй праці В. Петров приділяє багато уваги взаєминам Ковалинського – Сковороди, однак, вченого цікавить не стільки сексуальна орієнтація, скільки вищий рівень інтелектуально-духовної близькості (схожий мотив зустрічаємо в романі «Доктор Серафікус» – взаємини Серафікуса з Корвиним). На думку С. Матвієнко, те, що його цікавить, сучасною мовою називається гендером [169, с. 73].

З погляду В. Петрова, єдино можливим коханням, яке філософ може собі дозволити, Сковорода бачить у «коханні до далекого», а своєрідна «точка перетину» внутрішнього і зовнішнього, земного і божественного закована у світоглядному змісті філософського вчення. Художнє мислення В. Домонтовича трансформує одержане знання в інтелектуальний любовний дискурс, неприродно ускладнене кохання переживають і Варецький («Дівчина з ведмедиком»), і Серафікус («Доктор Серафікус»), і, нарешті, Ростислав Михайлович («Без ґрунту»). Гендерна гра В. Домонтовича набуває глибокого та багатозначного змісту, дає змогу моделювати та інтерпретувати, ілюструючи сферу інтересів самого письменника. Отже, дослідження постаті та філософії Г. Сковороди дає ключ для розуміння та «декодування» творчої свідомості

самого В. Домонтовича, розширює уявлення про витoki та філософське підґрунтя інтелектуальної романістики. Його герої є художніми проєкціями авторського світобачення, адже, пишучи про інших, письменники завжди пишуть про самих себе. Цю думку поділяв і А. Бергсон, засновник світоглядних засад інтуїтивізму, який вважав, що пізнати світ можна, лише пізнавши себе (необхідно йти від самопізнання до світопізнання, адже самопізнання було метою і центральним пунктом психологічних і філософських шукань Г. Сковороди).

Не менш цінною для осмислення філософсько-естетичного світогляду В. Петрова є літературно-критична праця «Естетична доктрина Шевченка», якою автор започатковує новий етап рецепції Т.Г. Шевченка. Оцінка Шевченка має фундаментальне значення для кожного критика, це своєрідний пробний камінь будь-якого літературного дискурсу. Свідомий цього, Петров починає свою статтю з найголовнішого: «Народництво створило культ Шевченка. Антинародники наважились на блюзнірство: вони зреклись Шевченка» [218, с. 85]. Йдеться передовсім про М. Зерова, який оминув Шевченка у своїх працях про літературу, а також Миколу Хвильового, який «підніс на щит» П. Куліша. До цього можна додати футуристів та багатьох інших. Після війни, у 40-і рр. ХХ ст., непряма неокласична критика Шевченка втратила свій сенс, вичерпалося й патетичне шевченківство народників.

Відголосся протистояння сучасних мислителю ідейних течій знаходимо й у романі В. Домонтовича «Без ґрунту». У цьому творі новітні пошуки в мистецтві репрезентує художник Степан Линник. Народництво й модернізм на зламі епохи В. Домонтович зображує у непримиренному протистоянні: Линник не шукає попередників, щоб опертися на їхній досвід, він, навпаки, розкладає світ, протиставляє, руйнує, шукаючи абсолютної ідеї. Линник жив на рубежі століть, мислив категоріями прийдешнього і почував себе мешканцем нової цивілізації. Для більш контрастного зображення своєрідності та індивідуальності Линника автор застосовує прийом антитези «народництво – анти народництво», з одного боку, він був стилізатор, якого вабив ХVІІ вік,

доба розквіту українського бароко, з іншого, приваблювали IX – X віки, імперія Святослава і Володимира, «держава, яка народжується, народ на етапі його витворення». І хоча майстрові вдалося перемогти в собі й у своїй творчості «народницькі традиції пейзажного етнографізму, спертого на почуття...» [89, с. 241], неважко помітити, що симпатії В. Домонтовича, прихильника інтелектуального становлення суспільства, на боці того Линника, який «не малював вишневих садочків», «не сюсюкав і не шепелявив». Однак, модерністські та реалістичні структури художнього мислення письменника в окресленому контексті не так протиставляються, як зіставляються.

На думку Ю. Шевельова, уваги заслуговує праця В. Петрова «Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства». У ній домінантною є така теза: радянське шевченкознавство – не заперечення, а безпосереднє продовження (якщо не повторення) традицій народницького шевченкознавства, яке репрезентує, приміром, С. Єфремов [92, с. 682]. «Радянське літературознавство в особах Річинського, Шаблівського справді багато в чому тільки пристосовує до нових політичних вимог традиційний іконописний образ Шевченка, створений у писаннях народно-історичної літератури» [Цит. за: 298, с. 428].

Найбільший інтерес для науковців становлять праці В. Петрова, які стосуються зміни епох, тобто дослідження з історіософії. У центрі його історіософічного розгляду – три доби: Середні віки, Новий час і сучасна авторів епоха. «Хто хоче зрозуміти XIX ст. і поза тим цілий Новий час, повинен звернутися до середньовіччя, яке в усьому становить протилежність до тенденцій, що накладають свій відбиток на перебіг Нового часу», – такою бачить В. Петров динаміку історичних епох. Розглядаючи антитезу як головний принцип історичного розвитку, раціоналіст Петров покладався на «логічну функцію заперечення як одну з провідних проблем історіософії». Середньовічна доктрина теологізму була заперечена новочасним гуманізмом. «Основна наука середньовіччя звучить: Бог – міра всіх речей, міра буття, пізнання, морального і соціального чину. Новий час каже навпаки: не Бог, а людина – міра і ціль усіх речей, вона сама для себе – ціль і закон» [24, с. 5]. В. Петров наголошує на тому,

що послідовність в історії забезпечується не теологічним шляхом, а постійним колом ідеологічної боротьби, ідейного протистояння між попередньою епохою та тією, яка йде за нею: «при зміні двох епох світогляд однієї епохи витворюється не сам собою і не сам із себе в межах даної доби, а в боротьбі проти світогляду попередньої» [220, с. 13].

Отже, завдання історика – розкрити ідеологію епохи, яка і складає ядро останньої. Аналіз епохи вдається, коли ми встановлюємо її межі, тобто її визначаємо. Факт або явище стає історичним, тому що займає своє місце у «структурній суцільності ідеології». Простіше кажучи, якщо явище заперечує структуру ідеології попередньої доби, то воно історичне і має право називатись новим. Це саме той критерій історичного підходу, в основі якого не причинно-наслідковий зв'язок у часі, а логічний поза часом. «Історичний процес не становить собою безперервного потоку буття. Цей потік розчленовується на певні градації часу» [220, с. 7] – така засаднича думка В. Петрова про історичний час.

Сучасна доба, вважає В. Петров, переживає кризу гуманістичних, суб'єктивних цінностей. Дослідник історіософії В. Домонтовича І. Фізер писав, що історіософія В. Петрова сформульована не лише текстуально, а й шляхом осмислення тієї драматичної безпосередності свого часу, що в ній він був і об'єктом, і суб'єктом [276, с. 44]. Висновки вченого про катастрофічний характер зміни епох екзистенційно закорінені у ХХ ст. Над усім панує епоха, формуються принципи і засади тоталітарного типу культури, втрачає вартість сталість особи. «Жоден із нас не має власної біографії, бо його біографія належить відтинкам епох, які круто відрізняються один від одного... Зміну діб сприйнято як особисте переживання. Її усвідомлено на прикладі власної долі. Трагедія останніх поколінь полягає в тому, що вони живуть уривками уявлень різних діб, тоді як вони належать новій, іншій, якої вони ще не уявляють собі» [206, с. 330]. Криза технічної епохи увиразнює тенденції соціально-психологічних та культурних зрушень, що сприяє утвердженню естетики і принципів модерністського художнього мислення на національному ґрунті.

Деградація епохи механічного поступу як фінал п'ятсотлітнього процесу технічного розвитку (типово модерністичне сприйняття) – лейтмотивні, визначальні ідеї В. Бера. Усвідомлення кризи ренесансного й загалом новочасного гуманізму так само становить чи не найголовнішу ознаку філософії ХХ ст. Ці ідеї проєктуються на романістику В. Домонтовича, адже для письменника архетипним (та цікавим) стає герой на перетині політично-ідеологічних (ідейно-абстрактний рівень) та міжособистісних (внутрішньо-психологічний рівень) відносин, який гостро переживає ідеологічний контекст доби.

Мотив онтологічної, безтілесної, буттєвої розпорошеності є тотальною ознакою суспільства 20-х рр. ХХ ст. У романі «Доктор Серафікус» В. Домонтовича головний герой – Комаха – є «продуктом технократичної доби, результатом невпинного прогресу, який призвів до появи людини-автомата. Така «людина» прагне запрограмувати себе так, щоб працювати, немов налагоджений конвеєр. Для «сера фікусів» немає ніякої різниці, що виробляти – чи деталі, чи наукові примітки» [294, с. 75]. Авторська свідомість В. Петрова поєднує в один хронотоп конкретно-історичну атмосферу в Україні 20-х років і технократичний світ людини ХХ ст., який відображає ідейні, естетичні, соціопсихологічні властивості особистості. Ідеологічна доктрина формує ідейно-ціннісні установки та поведінку, замінюючи роздуми про власну екзистенцію. На думку Н. Мариненко, «трагедія Комахи ще й у тому, що те, що відбувається з людьми навколо, є наслідком свідомого, раціонального ставлення до життя, яке він, Василь Хрисанфович, сам сповідує» [164, с. 258]. Врешті, професор запрограмує себе на поразку, опинившись в полоні власного знання, що реалізовується через поєднання суперечностей (схематичність/чуттєвість) і увиразнює ідеологічний контекст нової доби. І залежно від того, який кут зору, який аспект дослідження використовується, кожного разу вирізняється та чи інша особливість роману «Доктор Серафікус».

Взаємодія особи і суспільства стає узагальненою ознакою інтелектуальної прози 20-х років. Художні моделі ідеологічного міфу зустрічаємо у творчості

М. Івченка, В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Хвильового і багатьох інших. Письменники конструюють героїв, які, так чи інакше, пов'язані з тоталітарним культом доби – це і Варецький («Дівчина з ведмедиком» В. Домонтовича), Вигорський («Місто»), Славенко, Роттер («Невеличка драма» В. Підмогильного), Савлутинський, Горошко («Робітні сили» М. Івченка). Особливого звучання у таких творах набуває конфлікт між природним та соціальним, протистояння між інтуїтивно-почуттєвою та розумово-логічною формами пізнання (тов. Орловець з роману «Недуга» Є. Плужника). Проголошена в Радянському Союзі настанова на технократизацію і раціоналізацію суспільства призвела до фатальних наслідків: людина перестала бути самоцінністю. Вона цінувалась лише як сукупність суспільно-необхідних обов'язків, що сприяло загальній деформації природних поведінкових орієнтирів та свідомому епатуванню, як це робила Вер («Доктор Серафікус») чи Тося («Робітні сили»), або здатності героїв-чоловіків (Серафікус, Савлутинський) переноситися з реального в ірреальне, абстрактний світ науки та філософських умовиводів. Однак результат єдиний – психологічна деструкція особистості. Тому, мабуть, В. Домонтович не засуджує свого героя, адже в ньому багато від самого письменника, який був «більший і цікавіший од своїх приміткових студій і свого приміткового існування» [89, с. 104]. Нажаль, абстрактний хронотоп науки і оніричний простір сну виявилися сильнішими за реальне існування Серафікуса, змусивши його нести тягар власної дисгармонійності.

Загальна схематизація існування притаманна в романі «Доктор Серафікус» не лише Комасі, але й Вер, Корвинові, сусідській дівчині Тасі, цілій країні. В образі Комахи реалізовано іманентну властивість художнього мислення В. Домонтовича до створення логіко-конструктивних моделей у своїх творах. Саме у такий спосіб письменник утверджує думку, що результатом тоталітарного міфу, коли раціональне домінує над емоційно-чуттєвим, може стати руйнування соціально-психологічних та духовно-культурних традицій

людства, яке, на думку В. Петрова, може врятувати «не техніка, а віра», тільки «віра» може здолати кризу.

Роман «Без ґрунту» виступає яскравим свідченням і втіленням домінантної для В. Петрова філософсько-естетичної концепції – зміни епох і ролі та місця окремої особистості у цих процесах. Роман уперше був надрукований у харківському «Українському засіві» на рубежі 1942-1943 рр., окремою книгою вийшов у Регенсбурзі (Німеччина) в 1948 р. Тогочасна критика була досить скупою в оцінці твору, але схвальні відгуки з'явилися за кордоном. Доцільно навести слова П. Кречета: «...в цьому романі яскраво виступають усі притаманності майстерного стилю В. Домонтовича: стисла, безорнаментальна розповідь, з карбованою легкістю фрази, пластичністю картин, із нахилом до блискучих парадоксів і афоризмів, зі своєрідним варіюванням думки в кількох реченнях, проста, хоч і не простолінійна композиція із підкреслюванням і згущуванням деталей, із відскоками до ремарок і коментарів» [137, с. 34]. Українське літературознавство пострадянської доби якщо і зверталось до роману «Без ґрунту», то якось обережно, не виходячи за рамки традиційно-побутового прочитання, і лише в останнє десятиліття ХХ ст., спостерігається посилення інтересу до розуміння ідеологічного контексту доби, унікальності тогочасної культурної ситуації, що знайшло глибоке відображення в художній дійсності В. Домонтовича.

Інтелектуальна романістика початку ХХ ст. зображує закінчення буремних подій революції, громадянської війни, а також засвідчує плюралізм ідеологій до централізованого комуністичного режиму, вплив якого поширювався не лише на соціально-економічні, політичні, культурно-гуманістичні галузі життя, а й на підвалини колективної та індивідуальної свідомості. Унікальність творчості В. Домонтовича в тому, що вона заперечує більшовицьку революцію, по суті, залишаючись аполітичною. Радянська система не могла претендувати на В. Домонтовича-письменника, адже увесь його світогляд, уся система думання були чужими радянським критеріям і підходам [33, с. 17]. У контексті вищесказаного В. Агеєва писала, що «мабуть, ніхто з українських філософів

XX ст. не підривав так послідовно марсистську методологію, як це робив Віктор Петров у своїх концепціях культурно-історичних епох, що каменя на камені не лишали від ідеї прогресу й поступування до все досконаліших суспільних формацій» [8, с. 50].

Роман «Без ґрунту» починається зі знайомства з головним героєм Ростиславом Михайловичем. Уже з перших сторінок автор уводить читача в кабінети радянського чиновництва, яке роками, «створюючи вибагливі системи розташування канцелярських паперів, утворювало уявність якоїсь роботи, діяльності, цілковитої упорядкованості». В. Домонтович з огидою описує секретаря комітету Стрижиуса, який «писклявим баб'ячим голосом доводив, що в урядових справах немає чогось дрібного» [89, с. 167]. Отже, уважного читача письменник уже налаштує на підтекстовий зміст твору, вміло маскуючи це легким іронічним стилем.

Дорога консультанта республіканського комітету Ростислава Михайловича до Дніпропетровська переповнює його досить суперечливими почуттями. З одного боку, він відчуває «могутній інстинкт з місцем, землею, з ґрунтом», з іншого – цей ґрунт практично втрачено. Отже, «можемо говорити про руїницьку суть большевизму, в основі якого лежало не ствердження, а неґація, не творчий дух миру, а нищівна тенденція заперечення, покликаного стати загальним» [224, с. 7]. Трагедія Ростислава Михайловича в тому, що він відчуває, як «сталість утікає з його життя, і він приречено, безвільно споглядає наявний стан речей, не в силі щось змінити, бо, на жаль, обставини визначають його, а не він їх». До цього душевного сум'яття додаються враження від жахливих картин радянського господарювання: «вже нема й сліду родючої землі; поверхня залята олією, лискучо-чорна від масних плям нафти, вкрита шаром дрібного вугілля, шлаку, сміття й бруду» [89, с. 175]. Це були часи, коли оглушливо гриміло слово «індустріалізація», формувався декларативно-ідеологічний дискурс доби, закривалися і нищилися старовинні церкви, руйнуючи традиційні підвалини українства. Створювалися робітничі гуртожитки-«комунки», де все мало підлягати усупільненню й урівненню.

Абсурдність радянської дійсності В. Домонтович ілюструє словами Станіслава Бирського – такого собі сталінського технократа, ідеолога всеохопної нівеляції особистості: «Усе повинно бути підпорядковано крицевій владі партії: людина, її особиста вдача, її мораль, її погляди, її взаємини до людей, побут, житло. Ніщо не може лишитись в приватній ізольованості: ідеологія, праця, особа. Усе підлягає уніфікації й централізації» [89, с. 187]. Отже, найпомітнішими ідейно-тематичними ознаками української літератури того часу є проблеми людини у технізованому суспільстві. Йдеться, зокрема, про твори В. Підмогильного «Невеличка драма» та М. Івченка «Робітні сили». Психологія головних героїв віддзеркалює кризу духовних цінностей на фоні революційних звершень доби. Трагічними у своєму екзистенційному відчуженні є постаті професора біохімії Славенка та науковця-селекціонера Савлутинського, котрі сповідують ідеї «цілковитої раціоналізації». Та, прикметно, що в контексті окресленої проблематики М. Івченко дозволяє собі (буквально штрихом) іронічно-саркастичне сприйняття комуністичної дійсності. Його герої розмірковують про таке: «...людина за людиною стежить, винюхує, ловить» [111, с. 680], «треба мати здоровий розум помімо сліпого бюрократизму» [111, с. 763], а «з тією комуністичною гасали-гасали, нічого й не вийшло» [111, с. 773]. У художньому мисленні цих письменників простежується основна теза – разом з ідеологічним наступом відбувається зміна світоглядних парадигм у суспільстві, нищення пам'яток матеріальної і духовної культури.

Новаторським для інтелектуально-психологічної прози В. Домонтовича є трактування автором проблеми «безґрунтярства» в межах базових архетипів, зокрема архетипу Землі і архетипу Дому. Ю. Матасова вважає, що однією з яскравих складових шару романістики В. Домонтовича є втілення архетипу Землі, який є найпродуктивнішим в романі «Без ґрунту», постаючи як символ повернення додому, пошуку праснов, бажання закорінення тощо. Вона стверджує, що його присутньо модерний дискурс рішуче негує традиційний народний міф, у якому Земля сприймається як Мати-Берегиня. Однак у такий спосіб формується ситуація «безґрунтів'я», що визначається як руйнівна. До

того ж подібний стан має й усунуць універсальні архетипові риси. Цей же універсальний архетиповий вияв відірваності від Землі яскраво увиразнюється в долях багатьох героїв [166, с. 6].

Концепт «відірваності» демонструється як на рівні універсально-узагальної тематики, так і на суспільно-індивідуальному рівні. Приміром, роман В. Домонтовича «Без ґрунту» має символічну назву, яка від початку окреслює код розгортання сюжетної лінії. Більшість героїв переживають внутрішній дискомфорт, не відчуваючи зв'язку з тим місцем, де народилися. Психологічна вкоріненість у рідний ґрунт збереглася лише на підсвідомому рівні і, час від часу, проявляється в періоди глибоких душевних переживань. Рідне місто може перетворитися на відверто спрофанований простір існування, в якому герої тікають самі від себе. Дещо іншим, на нашу думку, трактування архетипу Землі є у В. Підмогильного. Головний герой роману «Місто» Степан Радченко уявляє землю передовсім як Неньку, що виконує захисну материнську функцію: «Ще один поворот стерна, і кінець піскуватих горбів річки ліворуч лягли сірі смуги міста... Все навкруги було дивне й чуже... І всьому цьому він був чужий...» [225, с. 22]. Але, вирушивши на завоювання міста, Радченко поступово перетворюється на блазня, який зрікається національної свідомості. Урбанізовані герої В. Домонтовича і В. Підмогильного різняться між собою рівнем світоглядного дискурсу, якщо для Радченка місто – це передовсім зовнішній (соціальний) прояв власного удосконалення, то для інтелектуалів В. Домонтовича – внутрішньо-психологічний зріз конфлікту. Цікавим є сприйняття землі у Савлутинського («Робітні сили»), інтелектуальні розмірковування якого відбуваються переважно на лоні природи і творять імпресіоністично-символічне тло роману. Головний герой М. Івченка хоч і відірвався на деякий час від рідної землі, все ж не втратив здатності до емоційно-чуттєвого сприйняття. Тому розуміння і відтворення архетипізованого символу матері-Землі у цих письменників індивідуальне, однак проблематика постає у схожому ракурсі – виокремлено ситуацію «безґрунтів'я» (втрати зв'язку з рідною землею).

Для авторської свідомості В. Домонтовича характерним є опис традиційної української оселі, яка попри свою закоріненість втратила усталеність, перетворившись на ілюзорний спогад минулого. Саме таку філософію тотального «оказармлювання» суспільства і нещадної уніфікації несуть ідеї створення комуни, що їх розвиває «людина розрахунків і кон'юнктури». Так, типологічні аналогії роману В. Домонтовича «Без ґрунту» та О. Слісаренка «Чорний Ангел» ґрунтуються на відмінностях у зображенні та сприйнятті революційної дійсності. Однак, у творах цих письменників помітні певні тематичні паралелі. Утвердження ідеї всепереможного добра через створення комуни викликає несприйняття, як у сільського філософа Карлюки, так і в простих українських селян: «Довела проклята камуна, що й сірника ніде купити...» [257, с. 418]. Абсурдними є виголошувані Бирським думки про «кімнати для пошлюблених, ключі від яких будуть зберігатись, можливо, у портьє, або будинкового коменданта, чи то у лікаря» [89, с. 192], у романі «Без ґрунту» проти цього рішуче виступають почесні місцеві діячі Данило Іванович Криницький (в ньому легко впізнати Д.І. Яворницького) і вельми колоритний «музейний дід» Півень, «стилізований в українському етнографічному дусі» [203, с. 154].

Головними героями є інтелігенти, проте, на відміну від В. Домонтовича, інтелектуали якого живуть в урбанізованому просторі, О. Слісаренко змальовує людину інтелігентної професії (науковець, хімік) в умовах постреволуційного села. Зображаючи філософів-маргіналів, письменники із співчуттям та смутком дають зрозуміти, що їх час минув. Їхня світоглядна парадигма різниться від офіційного дискурсу, але вже помітними є певна розгубленість та дезорієнтованість. Крім того, протистояння між «дідами» і Бирським («Без ґрунту»), «шукачем істини» Карлюкою та агрономом Гайдученком («Чорний Ангел»), хочуть того автори чи ні, – це протистояння двох моделей світосприйняття всередині одного духовно-культурного простору. Отже, можемо засвідчити, що процеси, які відбувалися в тогочасному суспільстві, вели до загальної деформації міфологічно-традиційних установок (звичаїв) та

до появи модерністських типів авторської свідомості, що спричиняє появу в літературі нового героя. Це створює нову парадигму життєвих схем і моделей, до яких основною складовою входить відчуження як на міжособистісному, так і етнонаціональному рівні [54, с. 25].

Та В. Домонтович не був би собою, якби вмiло не вплив епохально-глобальні речі у прості, здавалося б, буденні ситуації. У центрі роману «Без ґрунту» – Варязька церква над Дніпром, довкола неї – фабула про загрозу знищення й боротьбу за врятування церкви. У романі чітко вирізняються дві основні сюжетні лінії. Перша – Ростислав Михайлович, подорож до рідного міста, що породжує роздуми і нав'язливі передчущання, які логічно переростають у аналіз, самоаналіз, психоаналіз. Все це підштовхує героя до любовної пригоди, яку автор переживає як свою власну. Друга лінія побудована у формі спогадів про дитинство та самотнього художника Линника. Ці дві лінії поєднані між собою символом Варязької церкви. Художнє мислення В. Домонтовича репрезентує світоглядно-філософську модель, даючи змогу авторові розкрити власну культурологічно-мистецтвознавчу парадигму. Новела про Линника – ідейно-кульмінаційна частина твору, а розповідь Ростислава Михайловича – філософсько-психологічне тло роману.

Історія самотнього митця Степана Линника – символічно-трагічна. За три роки до смерті він переносить свій таланти із Петербурга в Україну – в рідному місті будує церкву. Можливо, він передчуває злам суспільної свідомості, тому прагне врятувати світ і самого себе, будуючи Церкву, яка є не просто мистецьким шедевром. Храм Божий виступає втіленням світоглядних орієнтирів людства. На жаль, тоталітарний дискурс доби декларує тезу про те, що у соціальній естетиці, як і в кожному іншому ґатунку естетики часу, немає місця для «природної» концепції митця. У мистецтві важливий не таланти, а лише соціальна істота й соціальна функція мистецтва [219, с. 19]. Прихильники національно-ментальних орієнтирів, що складаються головним чином з місцевих музейних діячів, змальовані в творі з легкою іронією, але водночас – і зі співчутливим смутком. Етнографічне мислення провінційних маргіналів,

безкорисливий ідеалізм не залишають читача байдужим, але вони беззахисні перед тотальною деформацією загальнолюдських цінностей. До речі, певну духовну нівеляцію демонструє і Ростислав Михайлович, по суті, самоусунувшись як від полеміки щодо Варязької церкви, так і від допомоги Витвицькому.

Загалом постать Ростислава Михайловича містить кілька планів. Деякі науковці (В. Агеєва, В. Зубань, Л. Новиченко) наголошують на тому, що це чи не єдиний герой без прізвища. В. Домонтовичу вдається змодельовати індивідуального героя нового типу, образ якого прочитується через схрещення абстрактного (класичний конформізм) та конкретного (типовий інтелігент міжвоєнного періоду). «Оповідач, мистецтвознавець за фахом, уже самою своєю професією заперечує якісь життєперебудовні, активістські настанови. Він усвідомлює власну неналежність до руйницької, войовничо-безкультурної епохи, не хоче поділяти вину за підлість свого часу й пильно стережеться, аби не бути пійманим принадами цього ворожого й чужого світу. Його фахові заняття – це мандрівка мистецькими епохами, де ще можна «душею відпочити від підлої сучасності» [5, с. 16]. Ростислав Михайлович індиферентно сприймає все, що стосується професійних обов'язків, його вабить самопсихоаналіз, в якому переважають роздуми-судження, роздуми-умовиводи, видіння з ірраціональним змістом. Тому не є дивною втеча з наради, на якій більше важить слово піонервожатої в червоній краватці. Отож не потребує додаткових пояснень теза про те, що ліквідацію протилежності між робітниками фізичної й розумової праці більшовизм обернув на ліквідацію робітників розумової праці [224, с. 9]. А Іван Семенович із «Недуги» Є. Плужника, навпаки, до пори до часу живе виключно своєю роботою директора виробництва. І тільки раптова закоханість в оперну співачку Завадську змінює різко його життя. Тепер його не задовільняють готові формули технологізованого суспільства, несподівано для самого себе герой починає осмислювати власну природу. Він, абсолютно не філософ (як Сквирський), не інтелектуал (як представники мистецької богеми), але на певному етапі йому необхідно заглибитись у таїни індивідуального

буття, раціонального й ірраціонального, розумового і плотського, прагматично реального й духовного.

Загалом аналізувати роман «Без ґрунту» складно. Ми поділяємо думку Ю. Шереха про те, що стиль трошки неприродний і наближений до манери, що в пізніший час копіювала славнозвісну колись школу «потому свідомості» [294, с. 40]. Справді, увага зосереджена на тому, щоб показати, «як одні почуття й думки розвиваються з інших», як «почуття, що виникло безпосередньо з даного положення чи враження, підлягаючи впливу спогадів і силі сполучення, що їх подає уява, переходить в інше почуття...» [152, с. 331]. У сюжетній архітектоніці В. Домонтович вірний собі: наповнює розповідь автономними, ніби позасюжетними новелами, але з цілеспрямованим філософсько-психологічним навантаженням.

Традиційна естетична складова витіснялася ідеологією, що намагалася замінити релігію та мораль. Приклад ідеологічного зомбування знаходимо у романі О. Слісаренка «Чорний Ангел», головний герой якого виголошує: «Безперечно, що в майбутньому, марксизм посяде очищене від релігії місце в житті людини» [257, с. 432]. Марксистсько-ленінська методологія, як система організації суспільного ладу, планомірно перетворювалась на всезагальний тоталітарний міф, визначаючи заборони й поділяючи на «своїх» та «чужих».

Інтелектуальна рефлексія В. Домонтовича дозволяє зрозуміти, що катастрофа неминуча. І не тільки тому, що її передрікає Бирський, кожен з героїв твору в певний момент перебуває над прірвою. Тому втрата самоідентифікації, незриме відчуття катастрофи, що насувається, – це певні тематичні феномени-парадигми художнього тексту письменника. Завдання автора – уникнути готових відповідей, залишивши можливості для читацьких інтерпретацій.

В. Домонтович простежує індивідуальне безґрунтя особи, водночас розширюючи його до проблеми безґрунтя суспільного, національного. «Безодня кличе. Розщеплюються зв'язки. Знищити іншого, щоб врятувати себе. Тільки себе» [89, с. 198].

Вставна новела про Линника проступає як одна з найважливіших для розвитку романної концепції. Степан Линник – людина досить складна, асоціальна, не здатна до кінця пізнати саму себе. Власну ідею він проектує «у світ речей, проти якого він змагався». Внутрішні протиріччя роздирають художника, це призводить до трагічної загибелі, але йому вдається означити контури іншої реальності. Тому не випадково маляр наприкінці творчого шляху приходиться до потреби будувати церкву. Пошуки Линника гинуть разом із ним перед приходом нової епохи загального примітивізму, лубочних полотен, трестівських клумб із ликами нових вождів, загальної орієнтації на масу, на обивателя. Це важкий час зміщення світоглядних категорій, Степан Линник живе ідеєю внутрішнього відмежування від світу, яка не знаходить остаточного розв'язання, тому В. Домонтович так трагічно обриває сюжетну лінію долі митця.

Отже, на відміну від природного розвитку національних цінностей у свідомості людей у вигляді ментально-світоглядних орієнтирів, ідеологічний контекст доби продукує ситуацію внутрішнього відторгнення і несприйняття. Людина втрачає власні базисні виміри, набуваючи станово-класових ознак – все повинно бути усупільнене [88, с. 186]. Як писав Ю. Ганошенко, втрата індивідуального сакруму означала для нації не просто кризу міфо-ритуальних доміант, а й цілісної картини світу, єдиної космологічної моделі [54, с. 26].

Варязька церква-собор у В. Домонтовича постає нездійсненою мрією українства щодо утвердження національного в його рафінованому вигляді – «...починати й не кінчати. Проектувати й не завершувати. Витратити безліч зусиль, напружувати без міри м'язи, зводити напругу м'язів до катастрофи зриву й не досягати» [89, с. 213]. Представники українського модернізму по-своєму репрезентували національну модель, настійливо вивільняючись від ідеалізації, розвінчуючи певні базисні міфи, що, очевидно, спричинює прагнення не творити, а руйнувати собор у пошуках вищого рівня екзистенції.

Досить цікавою і сміливою є спроба В. Агеєвої порівняти концепцію собору у В. Домонтовича й О. Гончара, який, на її думку, «пробував

протиставити песимістично-модерністській Домонтовичевій візії свою оптимістично-неонародницьку версію» [5, с. 17]. Світоглядно-філософська парадигма В. Домонтовича ґрунтується на тезі про незавершеність модерного проекту, на утверджені ідеї про нездійсненність задумів тих митців, що їх не потребував їхній час та соціум; натомість ментальність О. Гончара наполегливо проявляється у необхідності поваги до національних святинь, у закликах любити «славних прадідів», які в тих самих південних степах вивершили-таки «шедевр, поему степового козацького зодчества».

Роман «Без ґрунту» – це, як писав Ю. Шерех, тріумф мистецької досконалості В. Домонтовича [296, с. 19]. Ідейно-тематична проблематика письменника реалізовується в образах головних героїв, зумовлюючи культурно-історичну динаміку твору. Тому кожен з них, пов'язаний із висвітленням головних філософсько-психологічних проблем людини ХХ ст., оскільки духовне безґрунтя стає водночас і першопричиною, і наслідком, і квінтесенцією інтелектуальних рефлексій автора.

Інтенсивний пошук нових принципів художнього освоєння дійсності відбувається за рахунок побудови сюжету – автономні новели не відособлені й незалежні, а досить помірно розпросторюють тематику та зумовлюють певні зміни в сюжетній конструкції, порушуючи її прямолінійність. Найбільш показовою для письменника є така побудова, коли один текст подається як безперервна оповідь, інші ж вклинюються в нього – значне ідейно-сміслові навантаження сконцентровано у новелі про Линника та у розповіді Витвицького. Естетична свідомість героїв, по-перше, формує багаторівневу інтертекстуальність романів, врівноважує сюжетну конструкцію; по-друге, твір досягає глибокого інтелектуального рівня. Для модерністського типу художнього мислення В. Домонтовича характерна єдність декількох текстів, що проявляється в кожному окремому тексті. Кожен з героїв – Ростислав Михайлович, Линник, Витвицький – проявляють неабиякий інтерес до ідеалістичних та метафізичних постулатів філософсько-психологічного вчення, розширюючи, таким чином, рецептивний потенціал твору.

Індивідуально-авторський словник В. Домонтовича у романі «Без ґрунту» підпорядкований ідейно-тематичній проблематиці, тому, незважаючи на філософське наповнення твору, мова завжди адекватна авторській оцінці й відкрита для різних тлумачень. Вона у сполученні з сюжетом тільки посилює передчуття неминучої катастрофи, створюючи тло для «... показу страшної спустошеності людських душ, коли все життя стає без ґрунту, коли можна жити тільки хвилиною, та й ця хвилина непевна – дарма що самі герої свого безґрунтярства ще не усвідомлюють» [300, с. 219]. В. Домонтович у різних формах і за допомогою різних прийомів, насамперед в ідейно-тематичному й проблемному зрізах, показує ідеологічно-інтелектуальний дискурс доби. Як вважає Ю. Шерех, із цього погляду твори письменника – може, найглибша критика радянської системи, взятої не в її злободенному політичному аспекті, а в аспекті психологічно-філософському.

Розглядаючи філософсько-естетичне підґрунтя прози В. Домонтовича, не можна не вказати на таку її рису, яка, на наш погляд, багато в чому визначає її зв'язок із сучасністю. Ця риса – деконструкція. Свою назву деконструктивізм одержав за основним принципом аналізу тексту, який спрактикував Ж. Дерріда, зміст якого в найзагальніших рисах полягає у виявленні внутрішніх протиріч у тексті, у знаходженні в ньому прихованих і не помічених читачем та вислизаючих від самого автора – «сплячих» (за термінологією французького вченого) «остаточних смислів», що перейшли у спадок від дискурсивних практик минулого, закріплені в мові у формі мисленнєвих стереотипів, а також несвідомо трансформованих у сучасні авторові мовні стандарти [258, с. 30]. Явище деконструкції, яке з'явилося у 70-х рр. ХХ ст., включає в себе одночасно деструкцію і реконструкцію поняття, тобто воно руйнується як даність і одночасно перебудовується, постаючи в новій іпостасі. Наприклад, деконструюючи поняття «добро», можна сказати, що воно – це, власне, тільки зворотний бік зла, а разом вони є поняттям – «архізлом». Подібно до цього В. Домонтович деконструє ірраціональне та раціональне начала у «Докторі Серафікусі», представляючи їх у вигляді нерозривної єдності та неподоланної

суперечності водночас. Очевидно, у В. Домонтовича не стільки деконструкція, радше деструкція морально-етичних комплектів (шлюбу, кохання, родинних зв'язків).

Художнє мислення В. Домонтовича демонструє зв'язок авторської світоглядної парадигми з естетикою її літературно-художнього втілення. Його філософський дискурс дотичний до основних постулатів деконструктивізму та виявляє певні елементи постмодернізму (дискретність оповіді, ігрову природу, іронію тощо). У цьому ракурсі «... маргінальне є насправді центральним, буквальне – метафоричним, розуміння – формою нерозуміння, психічне здоров'я – типом неврозу, а чоловік – різновидом жінки» [10, с. 114]. З одного боку, це явище багатоаспектне, далеко не одновимірне, тісно пов'язане з еволюцією стилів, різноманітних типів художнього мислення; з другого, – є симптомом, що дозволяє усвідомити розмаїття інтерпретаційних ходів. У 20-х рр. ХХ ст. тексти набувають динамічності, строкатості, деструктивності. Шляхи такої деструкції характеризуються зміщенням твору у філософсько-психологічну площину, певними змінами в архітектоніці тексту (переважання так званої «зовнішньої» руйнації), що вже потім охоплює рівень внутрішньої локальної подієвості. Логіка деструктивних практик насамперед пов'язується з функціонуванням модерністських структур авторської свідомості, витісненням традиційної розповіді й активізацією широкого спектра культурологічно значущих інтерпретацій, що з особливою силою виявляється у феноменах «сценарного» стилю, «візуальної» прози, «монтажного» наративу. Силове поле тогочасної критики дозволяє говорити саме про деструктивні процеси, які спричинили вільне поводження з лінійною послідовністю подій.

І хоч поняття «реконструкції» остаточно було сформульоване в середині ХХ ст., В. Петров зумів випередити час. У своїй праці «Засади естетики» В. Бер аналізує естетичний рух на тлі розвитку філософських ідей та природничих наук, вибудовуючи цікаву схему філософських мистецьких співвідношень. Філософ говорить про те, що приходить ера літературних маніфестів – митці приносять деструктивні гасла мистецької руйнації світу й світової руйнації

мистецтва: «Деконструкція стає провідним гаслом часу. Митців вабить війна і революція, суцільність заперечення, процес розкладу речей і суспільства, схеми революційного експерименту, вибухла матерія, висаджена в ніщо космосу» [219, с. 13].

Найкращим втіленням деструктивно-руйнівних ідей нового часу є один із героїв роману «Дівчина з ведмедиком» – «метр гільдії деструктивістів», поет Стефан Хоминський, який «проповідував вогневе оновлення світу в полум'ї революційного катаклізму, загибель старого світу й прихід світу нового» [88, с. 78]. «Руйнація мистецтва є шлях до ясності – така філософія Стефана Хоминського. Дух руйнації – творчий дух...». Поет-деструктивіст проповідує асинтетичне мистецтво майбутнього. «Полагоджена туфля – то, на його думку, найкраща поема, що її може створити справді геніальний поет. Власне йому й належить лагодити туфлі. Ця справа єдино варта гідності генія» [88, с. 81]. «Непотрібна навмисність» фігурує і в темі про авангардне малярство, адже Стефан Хоминський не тільки поет, але й художник, на полотнах якого «намальовані схематичні куби корів і схематизований Хоминський». Творець автопортретів казав, що ці полотна в історії мистецтва означають добу, злам.

Можна сказати, що проза В. Домонтовича багато в чому випередила свій час, хоча й залишилась парадоксальним чином вписаною в нього, адже у своїй естетично-світоглядній концепції Віктор Петров наблизився до болючої теми сучасної філософії, яку часом називають «смертю суб'єкта». У центрі класичної філософії стояла людина. Перегляд поняття суб'єкта ще в ХІХ ст. почали Карл Маркс і Фрідріх Ніцше. У ХХ ст. різні школи філософії – від герменевтики до структуралізму – оголосили смерть людини. Такі новітні напрями, як структуралізм, постструктуралізм, деконструктивізм, зробили проблематичним центральне значення, приписуване досі суб'єкту художнього твору. З'явилися версії про децентралізацію суб'єкта, його розхитування, про мінливість і плинність «Я», випадковість змісту, що його наповнює. У доктрині про «смерть суб'єкта» сформувався теза про втрачене і знищене «Я», представниками цього напрямку меншою чи більшою мірою стали З. Фройд, К. Леві-Стросс,

Р. Барт, У. Еко, Ж. Дерріда та інші, або про «вихід автора» у В. Бута. Більш помірковану позицію в дискусіях про суб'єкт зайняли М. Бубер і М. Бахтін. Викладаючи думку про сталість і монолітність рис суб'єкта, доктрину про смерть автора, вони трактували в розумінні змісту й вияву інтересу об'єктивних відношень і взаємовпливів. У випадку В. Домонтовича така філософія мала особистісно-біографічний підтекст.

Розчленування понять і образів, їхня структурність викликали у Петрова особливе зацікавлення, у цьому питанні його позиція близька до позиції прихильників методології деконструктивізму та постструктуралізму. У статті «Екскурси в мистецтво» В. Бер характеризував ідею структури як один із головних принципів Нового часу. Він говорив про «структуру явища, структуру або структурну будову епохи, про структуру атома (матерії), про структуральне мистецтво Нашого часу» [23, с. 64].

Степан Линник, герой роману «Без ґрунту», симпатизуючи добі середньовіччя, категорично заявляв, що треба бути справжнім ідіотом, аби копіювати ікони. Важливою для всієї системи поглядів В. Домонтовича є такий (авто) коментар цих слів: «Він не уявляв собі майбутнє, як поворот назад до середньовіччя, й середньовіччя, як отчий дім людства, мистецтва прийдешнього, як копіювання давнього, як стверджений циклізм історії, рух по колу... В мистецтві середньовіччя для нього важили не стиль і форма, а принцип централізованого призначення митця і мистецтва» [89, с. 251]. Порушуючи філософські проблеми буття людини, створюючи власну систему мистецьких образів, Линник приходить до Бога (будівництво церкви), шукаючи вищого зв'язку з Абсолютом. У такий спосіб письменник інтерпретує релігійно-філософський дискурс, по суті, балансує на межі хаотичної навколишньої дійсності та людської свідомості Нового часу зі своєю структурою, ієрархією, що має свій відгук у пошуках конструктивного модернізму, досвіді логізованого структуралізму ХХ ст.

У контексті філософських проблем цього часу В. Домонтовича також цікавили ідеї екзистенціалізму. В цьому аспекті художню спадщину В. Петрова

(Домонтовича) можна порівняти з творами А. Камю, Ж.-П. Сартра, Х. Ортеги-і-Гассета. В. Корпусова стверджує, що світоглядне кредо В. Домонтовича – екзистенціалізм, і тут слід зважати на особистість як таку, його нахил до філософствування, сталість, навіть консерватизм його поглядів, інтеграцію в багатовікову європейську культуру з молодих років [131, с. 19]. Дослідниця С.Павличко теж констатує, що письменник зосереджений у своїй творчості на екзистенціальних проблемах людського існування [206, с.215]. Саме в цьому полягає близькість художнього мислення В. Домонтовича з творчим світоглядом В. Підмогильного, адже їхні герої належать до типу одинаків, запрограмованих на внутрішнє відчуження і зовнішнє дистанціювання.

Романи «Дівчина з ведмедиком» та «Доктор Серафікус» звернені безпосередньо до художнього осмислення підсвідомого «я», до буття людини. Філософсько-екзистенційний модус є основою світобудови рафінованих інтелігентів, у зображенні конфлікту раціонального та ірраціонального переважає апелювання до окремої особистості з роздвоєною свідомістю – не зображення, а переживання зображеного ставали домінуючими у створенні художньої картини світу. Персонажі В. Домонтовича, на перший погляд, є типовими представниками новосформованої людини-в-масі, з іншого боку, раціоналізований світ викликає в них відчуття розгубленості. Кожен з них вибудовує власну філософську концепцію на межі виходу із стану реального у світ внутрішнього буття свого «я». Прикладом глибинної екзистенційної туги у творчості В. Підмогильного виступає Остап Шапало з однойменної повісті. Смерть сестри підштовхує героя до відчуження і самотності, страждань, що породжують відчуття трагізму існування людини у світі. Зрештою, у цій проблематиці оприявлені світоглядно-естетичні засади художнього мислення письменників, а персонажі творів є героями-конструкціями, носіями певних ідей, що вказує на екзистенційний характер їхньої прози.

Проблему екзистенціалізму на матеріалі твору «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» досліджує Марта Хороб. Вона стверджує, що для автора характерна екзистенційна модель художньої образності, яка ґрунтується

на образах-метафорах, образах-міфологемах і виявляється також у конкретиці ідей, концепцій, вчинків і катарсисів його героїв-самітників [287, с. 193]. До цього, таким чином, можна додати, що ідеї В. Домонтовича збігалися з ідеями екзистенціалізму, суть якого, сама по собі, є досить парадоксальною. Екзистенціалізм починався, здавалося б, з дуже привабливої ідеї – утвердження високої цінності особистості, а завершився думкою – особистість не має ніякої ціни, її життя химерне й абсурдне. Екзистенціалізм намагався врятувати людину від протиріч існуючої дійсності, хоча насправді це відбувалося за рахунок руйнації, єдиним порятунком була смерть. Саме така екзистенційна парадоксальність доводить Зину до самогубства, звідси бере початок саморуйнація Комахи.

Трансформація філософсько-психологічних кодів у В. Домонтовича реалізовується шляхом розкриття в матеріальному світі – метафізичного підґрунтя, на рівні свідомості особистості – сфери підсвідомого. Екзистенційна проблематика відображає синтез рефлексії, самопоглядання, зосередження на власній особі, що веде до внутрішньої роздвоєності особи, трагічного світосприйняття, усвідомлення абсурдності буття.

Інтерпретація світоглядно-естетичних засад письменника реалізується через загальновідомі й водночас глибоко індивідуальні «екзистенціали» – страждання, самопізнання, страх, втечу, відчуження, добровільне самозречення і самознищення, абсурдність, врешті, смерть, що завдяки високому рівню художності й майстерності засвідчують приналежність філософсько-психологічної романістики В. Домонтовича до модерного дискурсу ХХ ст.

Отже, за змістовим наповненням в естетико-філософській концепції В. Петрова (Домонтовича) виявляється не стільки певна культура, очевидний соціокультурний контекст, а гіперкультурність, епоха, що сфокусовує у собі національне і загальносвітове, історичне та логічне, конкретне й абстрактне, є певною цілісністю, тотальністю. Саме тому увагу філософа привертають дві основні сфери культурного буття: мистецтво й мораль (як основні форми духовної культури) та науково-технічний прогрес (як форма матеріальної

культури) із його досягненнями та втратами для кожної окремої людини, яка представляє особливу цінність для митця. Беззаперечним є те, що основні засади історіософії і культурфілософії В. Петрова знаходять своє відображення в художньому мисленні В. Домонтовича. Естетика новаторського експериментування, безсумнівно, розкриває закодовані смисли його філософсько-естетичного сприйняття. Інтелектуальна рефлексія дозволяє окреслити світоглядну проблематику, сформульовану в теоретико-критичних і філософських працях, сприяючи художній рецепції глобальних питань.

1.2. Модерністська парадигма інтелектуально-психологічної прози: текст і контекст

Початок ХХ ст. характеризується процесом створення нової художньої системи координат, яка впливала як на мистецтво, так і на основні теоретичні рефлексії в його межах. Йдеться про становлення принципово нової культури. Пов'язані з революціями і світовими війнами катастрофічні процеси в історії ХХ ст. демонструють кризу ідей гуманізму [140, с. 169].

Літературно-культурологічна парадигма формує морально-етичні та світоглядні підвалини модерністського типу художнього мислення в системі координат українського письменства. Звичайно, було б спрощенням вважати, що носієм цього перевороту став лише модернізм. Це був процес, що тією чи іншою мірою, в різних формах охоплював найголовніші тенденції суспільно-політичної та культурної атмосфери доби. Багатство художніх феноменів, які мали перехідний характер, знаменувало собою зміну мистецько-естетичних орієнтирів, появу нових типів авторської свідомості. Але, безперечно, саме модернізм є художньою системою, іманентною цим процесам, цьому перевороту, чим визначається його домінуюча роль у духовно-інтелектуальному розвитку епохи. Тому цілком закономірне радикальне переосмислення світоглядно-естетичних та художньо-засадничих основ літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Поняття «модернізму» в його найзагальнішому специфічному значенні характеризує саме новаторську суть цілого літературного процесу, який відзначається становленням новітньої або модерної художньої системи. При цьому важить антитрадиціоналістська спрямованість модернізму і різні модерні форми вираження певного універсального людського змісту [195, с. 38]. Філософсько-естетична концепція модерністів ґрунтується на художній трансформації канонічних зразків класичної літератури та творчому існуванні нереалістичних типів художнього мислення. Попередження катастрофи та інтелектуальна перемога над світовим хаосом – один з найпопулярніших міфів-постулатів модернізму. Особлива увага приділяється психології творчості з метою глибшого проникнення в основи авторського суб'єктивного сприйняття та відтворення, що знаходить відображення у плідній художній рецепції. Глобальні протиставлення «традиційне-модерне», «свідоме-несвідоме» свідчать про те, що модерністи, на протигагу прибічникам реалізму, ідеалом яких була «істина», «правда», тяжіли до з'ясування самоцінності людської особистості через категорії ірреальності.

Модерністська естетика відійшла від соціопсихологізму, апелюючи до метафізичних аспектів буття, до переживання як до інтуїтивного самоосягнення суб'єктом свого духовного світу. На думку Ю. Морозова, модернізм початку ХХ ст. провістив міфологізм, естетизм, ірраціоналізм, феноменологізм, «потік свідомості» [193, с. 10].

Утвердження нетрадиційних моделей мистецького світовідтворення на національному ґрунті сприяло оновленню філософсько-інтелектуального дискурсу 20-30-х років ХХ ст. В. Петров (Домонтович), перебуваючи у цей час в Україні та будучи активним учасником наукового життя, не міг не зайняти певну позицію щодо цих процесів. Як результат – створення власної літературно-естетичної концепції, яка представлена прозовим доробком автора. Рецептивний потенціал творів дозволяє зосередитися на висвітленні світоглядно-естетичних та індивідуально-психологічних засад художнього мислення В. Домонтовича, позиція якого закована в текстах романів. У нього

власне бачення, а літературно-філософська концепція – це лише інтелектуально-мистецька спроба моделювання ситуації, коли й справді деяка частина літературознавців намагалася відокремити себе від літературних традицій і побудувати «нову» літературу [244, с. 71]. Письменник демонструє наслідки такої позиції, коли власний світогляд митця виявляється позбавленим «ґрунту», що призводить до деструкції й нівеляції особистої цінності кожної людини, це відчувається насамперед в ідейно-тематичному та проблемному зрізах тексту. Феномен творчого мислення В. Домонтовича нагадує своєрідний симбіоз філософської рефлексії та художньої рецепції, спроможний розгорнутися в межах персоналістичного доробку автора (історіософсько-культурологічні дослідження, науково-літературознавчі праці, твори інтелектуально-психологічного плану, романізовані біографії і, звичайно, мала проза).

Парадигматичні виміри філософсько-естетичної концепції В. Петрова, його роздуми про мистецтво так званого «нашого часу» містять його ставлення до модернізму в його українському варіанті, який письменник-теоретик, з одного боку, визнає, з іншого, – знаходить багато підстав для критики. Як вважає С. Павличко, це головний, однак тільки поверховий зміст цього явища [206, с. 340]. Антинародництво, у його розумінні, виявилось недостатньо послідовним, не глибинним, не втіленим на всіх рівнях естетичного сприйняття. Це знаходить відображення у глобальній антиномії “народництво – модернізм” і конкретизується у багатьох статтях та художніх творах. Модерністський тип художнього мислення сприяє запровадженню нових жанрів, відзначається своєрідністю співвіднесення антитетичних змістових елементів у тексті, культивує ідею творчої свободи поета з тяжінням до онтологічно-екзистенційної та філософсько-психологічної тематики. Для В. Домонтовича характерним було свідоме оминання етнографічно-фольклорного канону та відмова від соціопсихологізму. Однак варто наголосити на тому, що модерністи нерідко відмовлялися від спадщини попередників, але не відкидали її, у літературі поч. ХХ ст. функціонують як традиційні, так і нетрадиційні моделі

авторської ідейно-образної свідомості. У статті «Європа – Просвіта – Освіта – Лікнеп» Микола Зеров зазначає: «З часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської європейські теми і норми приходять у нашу літературу, розташовуються в ній» [103, с. 572]. Інтелектуальна еліта перших десятиліть ХХ ст., при всій дискусійності та альтернативності означуваного літературного процесу, усвідомлює важливість художніх надбань минулого, залишаючи за собою право на критику та категоричність суджень. Однією з особливостей українського модернізму, на думку В. Петрова, була схильність до деякої поверховості, докопавшись, таким чином, до глибинної вади модернізму, він сприймає його критично, однак вважає значущою ланкою естетичного руху. Отже, сентиментально-романтичні традиції письменників-попередників цікавлять В. Домонтовича значно менше, аніж ідейно-естетичні та філософсько-психологічні засади західноєвропейського модернізму, що, звісно, ускладнює проблемний вектор мистецтва «нашого часу».

Достатньо повно у романі «Без ґрунту» це ілюструє новела про директора Художнього Музею Арсена Петровича Витвицького. Як і деякі інші «не історичні» герої письменника, цей персонаж складений, так би мовити, із кількох дійсних осіб. Л. Новиченко стверджує, що прототипами були: М. Філянський (найбільше), поет передреволюційного модернізму, автор статей із проблем геології і мистецтвознавства; М. Жук – літератор; М. Чернявський, «тихий херсонець», постать якого вгадується в одному із сонетів М. Зерова [204, с. 112].

Як фахівець музейних справ, Арсен Петрович, на наш погляд, виглядає не зовсім професійно, але він справді героїчно охороняв культурні скарби в роки великих переворотів, відстоюючи таким чином самого себе, те, що залишилося від власних духовно-моральних прагнень та романтичних устремлінь. Образ Витвицького суперечливий. У свій час – у 1910-ті рр. – він належав до групи модерністів, однак стаття одного з критиків справила на нього гнітюче враження, надломилася його, позбавила певності, якої йому бракувало й до того. За твердженням С. Павличко, «естетичний критерій у Витвицького розмитий,

тому він з однаковим захопленням показує гостям ескізи вигаданого прозаїком художника Линника й альбом із зразками селянських вишиванок» [206, с. 339]. Але такий герой не є випадковим, він, певною мірою, символізує Домонтовичеве розуміння українського модернізму. Інтелектуальні варіації модерного дискурсу, на прикладі Витвицького, вибудовуються на зовнішніх опозиціях «старе буття (усталено-застаріла мистецька традиція) – нове буття (зародження нових типів художнього мислення)» та внутрішніх – «Я – світ» (неспівмірність яскраво-могутньої особистості й дійсності).

Висуваючи гасло європеїзації національної літератури, українські поети 1900-х рр. готували новий ґрунт для появи модерністського світобачення і світовідтворення, та багато з них виявилися не готовими до цілковито нових культурно-мистецьких умов. Симпатії В. Домонтовича на боці Линника, що підтверджує розлога характеристика його творчості, в якій присутні такі складники, як модерна концептуальність, зосередженість на деструкції, самота, принципова відірваність від ґрунту, антинародництво, внутрішня тривога.

Що ж до Витвицького, то автор відверто іронізує над народницькою етичною парадигмою [45, с. 58]. На варті своїх музейних рубежів Арсен Петрович дедалі більше заглиблюється у внутрішнє «я», культивує страх, непевність, приреченість, він чинить свій, доступний йому опір, намагаючись дистанціюватися шляхом боротьби за народні цінності. Але він певною мірою залежний від суспільно-ідеологічного контексту доби, що, врешті, змушує його перейти від модерних пошуків до «речознавства», перетворюючись в людину з роздвоєною психікою, глибоко переживаючи власну невизначеність. У Витвицького починається так званий депресивний синдром з манією переслідування, паніка і боязнь змушують шукати допомоги у Ростислава Михайловича, який уже давно самоусунувся від вирішення будь-яких серйозних питань. У філософсько-інтелектуальній романістиці В. Домонтовича з'являється герой нового типу, який демонструє відсутність стійкої моделі взаємодії людини і суспільства, який втілює ідею внутрішнього відмежування та дистанціювання. Подібного типу персонажами в аналізованих творах є

Василь Гриб («Дівчина з ведмедиком»), Комаха («Доктор Серафікус»), Ростислав Михайлович («Без ґрунту»).

Покоління 20-х рр. ХХ ст. проголосило свою відданість ідеям модернізації української культури, оновлення художніх, стильових засад і принципів. Однак яскраві представники інтелектуально-психологічної прози по-різному осмислюють нового героя. Спільними тематичними ознаками є проблеми втрати духовних цінностей, а також конструювання інтелектуально-філософського типу персонажа. М. Івченко, В. Підмогильний, Є. Плужник, О. Слісаренко звертаються до проблем інтелігента, пов'язаного з науково-технічною модернізацією. Відображаючи психологію людини доведеної до автоматизму виробничих відносин, ментальність кожного з письменників відіграє основну роль. В. Домонтович як талановитий і різнобічний учений, незрівнянний ерудит, один із найяскравіших українських інтелектуалів ХХ ст., якого В. Агеєва назвала «чи не найпослідовнішим українським модерністом» [4, с. 3], презентуючи художні пошуки тогочасної літератури, на нашу думку, моделює довершений образ героя – інтелектуально-естетичний, ускладнений психоаналітичною складовою та глибокою філософічністю. Немає сумніву, що творчість В. Домонтовича слід вивчати в контексті європейського модернізму, адже практично всі основні риси, парадигми (тобто сукупність методів, поглядів та ідей, які використовує письменник), хоч і є самобутніми, співзвучні з ідеями, якими жила тогочасна Європа. Тому не дивно, що Ю. Шерех охарактеризував В. Домонтовича як «єдиного, послідовного, органічного європейста» [300, с. 176]. Вважаємо, що критична рецепція світоглядної проблематики романів письменника може здійснюватися в художніх параметрах західноєвропейського модернізму, зокрема літературного екзистенціалізму. Як вважає Ю. Тарнавський, поняття «європеїзм» можна вживати як свідоме, цілеспрямоване внесення елементів західної літератури в українську [264, с.6]. Саме ці тенденції відображає національна література 20-30-х років минулого століття, українські носії модерністського типу художнього мислення утверджують філософсько-світоглядні та літературно-

естетичні засади європейської культурологічної традиції. Українська естетика «європеїзації» має в своїй основі два рівнозначні чинники – власне естетичний та політичний. Власне естетична складова української естетики «європеїзації» на початку ХХ ст. формувалася під назвою модернізму [118, с. 33]. Вплив новітніх літературно-філософських концепцій на прозову спадщину В. Домонтовича безпосередньо пов'язаний з інтелектуальною парадигмою автора та художньою трансформацією теоретико-критичних поглядів письменника.

Однією з визначальних прикмет прози В. Домонтовича є її неоднозначна, імпліцитна проблематика, а саме зображення та відтворення буття у різних вимірах – у матеріальному (зовнішньому) світі та на рівні свідомості суб'єкта (сфери підсвідомого). Видиме буття відповідає раціональному, тобто розумовому, логічному, усвідомлюваному, а внутрішнє – ірраціональному (інстинктивному, алогічному, навіть абсурдному) вимірам людської свідомості. Принципова орієнтація на суб'єктивно-психологічне була характерною для літератури початку ХХ ст. – як української, так і західноєвропейської, проекція світу на свідомість людини давала можливість розпізнати найтонші порухи душі. Отже, тут доречно говорити про те, що романи українського письменника є своєрідним синтезом європейської інтелектуально-філософської традиції в контексті національного художнього мислення. У розкритті тенденцій взаємовпливу світової літератури та творчості В. Домонтовича, ґрунтовною є наукова розвідка Р. Горбика. Він відзначав, що майже кожен модерністський твір (як в прозі, так і в поезії) прямо чи опосередковано стверджує, що людина керується аж ніяк не логічними, наперед визначеними міркуваннями, а швидше підсвідомими інстинктами [66, с. 137]. Тому, сублімація авторського «несвідомого» в площину художнього тексту узгоджується з західноєвропейським літературним процесом та зумовлює проблемний комплекс романної тематики

Враховуючи те, що останнє десятиріччя ХХ-го ст. і поч. ХХІ-го ст. характеризуються особливим інтересом до творчості В. Домонтовича, не

випадковим бачиться аналіз творів письменника під кутом зору архетипної критики, як це робить Ю. Матасова – одна з небагатьох літературознавців, які звернулися до вивчення реалізації архетипових значень, символів та образів, наявних в текстах цього письменника. На нашу думку, використання такого потрактування «першообразів колективного несвідомого» дозволяє глибше проникнути в інтелектуальні шари Домонтовичевої романістики. Найбільш цікавими для дослідження в цьому контекстуальному полі є твори «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус».

Роман «Дівчина з ведмедиком» чітко демонструє різницю між двома групами персонажів: «раціоналістами» та «ірраціоналістами», велетенську прірву між ними і нездатність порозумітися, що завдає усім тільки страждань. Специфіка модерністського мислення В. Домонтовича дає підстави інтерпретувати самотність романного тексту як закономірний наслідок підсвідомих джерел його прозової спадщини. Адже для раціоналіста Варецького найсильнішим є прагнення до ірраціонального, уособленням якого є Зина, яку він кохає, власне, за її алогічність, екстравагантність, непередбачуваність. Але бути з нею Іполит не може, вони не розуміють одне одного і страждають разом ще більше, ніж поодиноці: спілка раціонального та ірраціонального неможлива, спроби підкорити одне одного так само приречені. Через антиномію «реальність – ірреальність» знаходить вираження ідея дотичності зовнішнього світу та внутрішньо-суб'єктивного буття. Екзистенційна проблема не має розв'язання (головні герої у фіналі гинуть – морально або фізично), а система бінарних опозицій відповідає логіці авторського світосприйняття.

Глобальні антиномії реалізуються і в архетипних структурах чоловічої та жіночої психіки. Можна погодитися з думкою Ю. Матасової, що реалізації архетипів Анімусу й Аніми слугують у житті героїв поштовхом до розгортання процесу індивідуалізації та подальшого досягнення Самості, це й простежується в романах. Жінки стають для героїв-чоловіків втіленням міфічної ситуації виклику, який необхідно прийняти. Вони опиняються в дуже потужному

силовому полі, у якому наявні можливості як щасливого оновлення, так і внутрішньої духовної руйнації (що уособлюють жіночі персонажі) [166, с. 11]. Тому екзистенційна тема протистояння розумово-логічного та інтуїтивно-почуттєвого знаходить втілення в образній антитезі «серафічного – природного».

Рецептивний аналіз інтелектуальної прози В. Домонтовича дозволяє стверджувати, що вона здебільшого інтертекстуальна, адже письменник любить реінтерпретувати вже так чи інакше апробований мистецтвом або історіографією матеріал. Модерністські романи можна розглядати як динамічну художню цілісність – гіпертекст, для якого характерна система образів-констант та бінарних опозицій, що сприяє всебічному осмисленню власної епохи, нашого часу як переломного, перехідного моменту до нової культурно-історичної ситуації. Інтертекстуальність, тобто широке звернення до цитування, ремінісценцій, є однією з ключових ознак модернізму. Твори В. Домонтовича теж виявляють ці ознаки. Але цікавим є те, що схожі риси можна побачити і в постмодернізмі з його деканонізацією, фрагментарністю, принципом гри, гібридизацією жанрів. Саме в цьому спорідненість модернізму і постмодернізму очевидна, проте тотожність тут виключається: в модерні відсутня та тотальна іронія, без якої годі уявити постмодернізм [84, с. 25]. Письменницька реакція на кризу сучасного світу виявляється в типових рисах постмодерністського світосприйняття, реалізовується в романах через філософічність та жанровий метаморфізм, позначаючись на інтертекстуальності. Та модернізм, що є домінантою прози В. Домонтовича, з його культом «нового», не зовсім поєднується з класицизмом, який наголошує на чіткому розмежуванні протилежностей і є неприйнятним для В. Домонтовича. В цьому випадку мається на увазі зв'язок його творчості з неокласицизмом. Ю. Шевельов вважає належність прозаїка до «київського грона» майже беззаперечною. «Його не тільки читаність у світовій літературі, а перебування в ній, його мудрий скептицизм, його відраза до патетики й поверхового патріотизму, його вірність українській літературі...» [296, с. 20] були свідченням

того, що В. Домонтович з повним правом і цілковито належав до т.зв. «п'ятірного грона». С. Павличко підтверджує цю думку, говорячи про те, що його органічним середовищем в українській літературі стали неокласики, які, як і Петров, мали добру освіту й поєднували професійне наукове заняття з літературою [209, с. 5]. В. Агеєва теж говорить про належність В. Домонтовича до кола київських неокласиків [4, с. 20], для письма яких характерною була чіткість, стислість, стилістична заокругленість, підкреслена «літературність» аристократично-інтелігентного стилю. Р. Горбик зазначає, що роман «Дівчина з ведмедиком» є чи не єдиним твором В. Домонтовича, де риси неокласицизму справді наявні. Сюжетна розв'язка (самогубство Зини) є підтвердженням неокласичної схеми. Можливо, у «Дівчині з ведмедиком» момент самогубства Зини може бути по трактований як неокласичний сюжетотворчий елемент, але, загалом, формальні категорії цього твору є модерністськими. Інша ж дослідниця творчості В. Домонтовича, О. Боярчук, до неокласичної прози відносить роман «Доктор Серафікус» [39, с. 203]. Вона стверджує, що цей твір є «романом заперечення» всього того, що, на перший погляд, здається провокативним, обурливим: «серафічна довершеність – це не норма...». На нашу думку, попри наявні елементи неокласичного письма, В. Домонтович – це митець із власним органічним художнім голосом і своєю мовою. Навіть у рамках неокласичного дискурсу він вирізнявся своєю індивідуальністю. Його іронічна, нерідко експресивна проза досить далека від неокласичних строгих контурів, через це багато науковців досліджували природу експресіонізму в його творчості. Р. Горбик говорить про експресіоністичне дисгармонійно-трагічне світовідчуття [66, с. 143], а О. Черненко наголошує на інтуїтивному сприйнятті дійсності [293, с. 109], що у світогляді експресіонізму відіграло основну роль. Дослідник із діаспори Ю. Шевельов писав, що «думка і образи експресіоніста Домонтовича штовхають його руку до парадоксальності» [296, с. 24]. Справді, письменник часто користується засобом парадоксу, так само як В. Стефанік та всі інші експресіоністи. Тому не дивно, що Домонтовичева Зина шукає «неправдоподібних істин», Іруся – «поєднання суперечностей», Вер –

«серафічної любові», всі вони прагнули того, чого, по суті, досягнути неможливо. Він зумів об'єднати та зрівноважити раціональне мислення з ірраціональним, інтуїтивним, сформувавши нову часово-просторову модель художнього світу. В. Домонтович конструює новий тип героя (персонажа-тенденції, персонажа-симптома, характеру-метафори), до якого реалістичні мірки (позитивний, негативний) виявляються безвідносними [38, с. 8].

Найбільш вражаючими є не словесні парадокси, а сюжетно-композиційні: поведінка Зини в «Дівчинці з ведмедиком», «роман» Комахи з Ірцею, безглузді перипетії непчатого роману з Тасею, поведінка Вер щодо Корвина у творі «Доктор Серафікус», «критика радянської дійсності» у романі «Без ґрунту». Таким чином, тяжіння до парадоксальності виявляється в текстах В. Домонтовича через нагнітання емоційної напруги шляхом використання образів зростаючої експресивності та через філософські узагальнення.

Вартісними є розмірковування дослідниці українського модернізму М. Моклиці, яка в творчості письменника простежує елементи сюрреалістичного письма. «У сюрреалізмі здійснилось остаточне з'єднання романтизму і реалізму, а відповідно до нього – урівнювання у правах реального та ірреального світу. Суспільне життя виявляється при зміні ракурсу бачення хаосом, абсурдом, ірраціональністю. Формується конфлікт між свідомістю і підсвідомістю з актуалізацією процесу самоусвідомлення» [188, с. 14]. Звідси бере початок екзистенційна проблематика, яка наповнює художній текст авторськими переживаннями та філософічністю. Можна погодитись із цим твердженням, адже сюрреалізм, як і експресіонізм, були складовими такого феноменального явища початку ХХ ст., як процес зародження і формування українського модернізму. Саме в інтелектуально-психологічній прозі В. Домонтовича проявилася його індивідуальність із відчутним тяжінням до модерністського дискурсу.

Світоглядно-філософська проблематика була характерною ознакою модернізму й художньої культури початку ХХ ст. В. Домонтович як один із найпослідовніших в українській прозі модерністів був одним із перших в

утвердженні роману нового типу, жанрова модель якого детермінується як зразок активного синтезування усталених художніх форм. Саме тому мотиви, постаті, образи, взяті з різних європейських літератур, залучалися в тексти В. Домонтовича цілком органічно, й український культурний процес він так само бачив невід'ємним од загальноєвропейських процесів [4, с. 18]. Для художнього мислення письменника характерною є жанрова адаптація до авторського задуму, в основі якої глибока інтелектуальна рефлексія. Свого часу ми згадували відоме висловлювання Ю. Шевельова, що було підтверджене і Ю. Тарнавським у ставленні до В. Підмогильного та В. Петрова: «Письменники ці, без сумніву, європейці» [264, с. 8]. В. Домонтович належав до тих, хто ламав стару риторичку, стереотипи, традиції, канони. Сміливе новаторство його письма і одночасна пов'язаність із західноєвропейським культурним контекстом спостерігаються у висвітленні світоглядно-філософських позицій автора через художній твір. Традиція інтелектуального роману у світовій літературі тягнеться ще від Достоєвського, а то й раніше – від середньовічних містерій-мораліте, де діяли абстрактно-узагальнені образи-ідеї Добра, Зла, Віри, Справедливості. Чимось подібними до них є і тексти В. Домонтовича, особливо «Доктор Серафікус». Зі своєю появою кожен герой твору В. Домонтовича постає носієм певної ідеї, втіленням авторського розуміння людини і світу.

Романи письменника, як правило, є інтертекстуальними. На думку Т. Белімової, яка досліджує вищезгаданий аспект художньої прози письменника, – це постійне, іноді неусвідомлене, «запозичення» зовнішньо різнорідних дискурсів на всіх рівнях структури художнього твору. Йдеться про створення ефекту стереофонії, коли, крім власне авторського слова, звучать чужі слова-думки сучасників та попередників, свідомо чи несвідомо засвоєні [20, с. 1]. Уже в «Дівчині з ведмедиком» наявні алюзійно-ремінісцентні мотиви у вигляді цитат із Гете чи Новаліса або переказу розділу з книги Н. Макіавеллі. У романі «Доктор Серафікус», крім очевидних запозичень із В. Гюго, наявні чимало цитат, натяків і ремінісценцій, розкиданих по всьому тексту. Важливу функцію відіграє побіжна заувага до знаменитої праці Дж. Фрейзера «Золота

гілка», де В. Домонтович, полемізуючи з автором, ще раз у характерних для себе парафразах висловлює міркування про ірраціональне, про «душу поза тілом» [89, с. 32]. З інших виявів інтертекстуальності в романі назвемо ще такі: ремінісценція-переказ із Оскара Уайльда (розділ V), часті напівцитати-напівпародії на Фрейда, пряма цитата з Платона, цитата з О. Блока, конкретно початок поеми «Дванадцять» («Чорний вітер, білий сніг!... Подув вітру революції виніс Корвина з села в снігові простори України») тощо. Якщо ж врахувати прості згадки імен в тексті, а їх в ньому безліч – від Рильського до Марлінського і від Толстого до д'Оревільї, то коло ймовірних інтертекстуальних перегуків збільшується щонайменше в кілька разів.

Як ще одну з рис поетики модернізму в тексті «Дівчини з ведмедиком» можна розглядати відкрите вираження письменником філософських ідей. Перший з «любовно-белетристичних» романів В. Домонтовича сигналізує про прагнення автора жанрово урізноманітнити, модифікувати романну парадигму. Окрім наявних змістово-поетикальних констант, літературний твір містить додаткові нюанси. Це паралельний текст, або текст у тексті, не завжди сюжетно пов'язаний з основною темою твору, такий прийом дає можливість витворювати цілу низку нових художніх змістів та дійсностей. Психологічні рефлексії головних героїв виступають авторським втіленням філософської концепції буття, реалізацією індивідуально-екзистенційної картини світу. Вагомим механізмом художньої реалізації виступає широке використання ремінісценцій, цитат та інших запозичень, що перегукуються з основними положеннями західноєвропейської філософсько-культурологічної думки. Цікавими з приводу цього є розмірковування Ю. Шереха, який називає В. Петрова «одним з найбільших есеїстів у нашій науці і літературі. Твори В. Петрова – завжди частка істини. Наукові розвідки, есеї, романи, оповідання – це, по суті справи, все есеї». Модерністські романи В. Домонтовича належать до такого літературного жанру, який «бачить у дійсності те, чого люди в ній звичайно не бачать, і цю одну сторону унаочнює і увипуклює так, що вона стає нібито цілою дійсністю» [298, с. 428].

Світоглядні установки, філософські погляди письменника знаходять реалізацію у монологіях та діалогах героїв, які акумулюють свідому та підсвідому інформацію, рецептуючи проблемні питання доби (криза морально-етичних цінностей). Головні фігуранти ретельно та заздалегідь готують свої промови, цитуючи українських та зарубіжних класиків, відомих філософів та знаних наукових авторитетів.

Найбільшим і найвагомим філософським відступом у романі «Дівчина з ведмедиком» є розмірковування Іполита Миколайовича над одним із основних творів філософської спадщини Н. Макіавеллі. «Формальною спонукою цих роздумів є розбирання героєм антикварних видань творів відомого італійця, придбаних під час подорожі Німеччиною. По суті, автор намагається нагадати обізаному читачу, а необізаному коротко переповісти основні догми вчення Макіавеллі, наочно проілюструвавши їх характерним прикладом – історією про мессира Реміда д'Орко» [88, с. 161].

Згадувана нами дослідниця Т. Белімова вважає, що виникнення цього філософського есе є не випадковим, особливо зваживши на його розташування в тексті роману – майже відразу після історії трагічного злочину Буцького. Певною мірою В. Домонтович підштовхує нас до висновку, що «вбивство, здійснене цим «невірним апостолом любові», можна розглядати як реальний життєвий приклад пропагованого італійським мислителем вчення, а отже, як виправдане з такої точки зору» [21, с. 15]. «Любивши, вбити; убити, жаліючи, шукаючи милосердя, – Макіавеллі настоює, що ці неправдоподібні словосполучення не є безглуздя. Іноді обставини складаються так, що жорстокість людини суворої та невблаганної буває милосердніша од слабодухості людини гуманної та лагідної» [88, с. 163]. Розвиваючи думку про невідповідність тих чи інших мотивів, хочемо наголосити, що для В. Домонтовича надзвичайно цікавим є провокаційно-епатуючий момент – врозріз та всупереч усталеним моральним й етичним нормам. Інтертекстуальний дискурс простежується і в романі «Честь» М. Могилянського, головний герой якого, лікар Калін, цитує Ф. Ніцше,

З. Фройда, аналізує «гегелівську науку» в контексті «марксистського діалектичного мислення» [186, с. 119]. Культурно-мистецька динаміка, віддзеркалюючи світогляд героїв, реалізовується через широкий літературний контекст на сторінках «Честі», автор розраховує на інтелект читача, згадуючи О. де Бальзака, Г. Гейне, О. Дюма, Е. Золя, Р. Тагора, В. Шекспіра, М. Драгоманова, П. Куліша, П. Тичину, Л. Толстого, І. Тургенєва тощо. З урахуванням зміни пріоритетних ціннісних орієнтирів простежується інтелектуальний вияв письменницьких установок, а простір функціонування романів окреслюється на тлі різних контекстуальних полів, починаючи з найменшого – авторського. Художня взаємозалежність творів виявляє контекст іншого роду, який можна визначити як історико-культурну парадигму, що вплинула на аналізовані твори, відображаючи соціально-історичний та філософсько-естетичний аспекти. Найочевидніші з них – епоха Ренесансу та її вплив на подальший розвиток мистецтва; доба нового мистецтва – модернізму в українському та зарубіжному малярстві, музиці та літературі; дореволюційна Україна, більш локально – дореволюційний Київ та Катеринослав як культурно-мистецький простір; богемне життя в революційному Петербурзі; Німеччина 1920 – 40-х років і т.д. Виходячи з цього, зрозуміло, що автором передбачається обов'язкова обізнаність читача зі світовою культурою, адже в текстуальній площині закодовані філософські, етичні, естетичні, мистецькі принципи творчої індивідуальності реалізовані через коло інтертекстуальних включень.

Культурно-історичний контекст стає структуротворчою складовою художньої дійсності у прозі письменника загалом і в досліджуваних романах зокрема. Контекстуальні виміри прози Віктора Петрова-Домонтовича не обмежуються колом лише українських здобутків, радше навпаки – це безперервний полілог митців різних епох, на ґрунті чого письменник висловлює своє ставлення до світу й сучасника в ньому, прагне реципіювати вічно живі проблеми людського буття, які є спільними для всіх народів на певних рівнях сприйняття (психологічному, філософському, культурологічному).

Прозові твори «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту» – це інтелектуально-психологічні романи філософського спрямування, які можна розглядати в параметрах українського експериментального прозописьма 20-х років ХХ ст., художньо-світоглядні моделі у таких творах вибудовуються на діалектиці традицій (психологічний реалізм) та новаторства (модернізм). Тому що, при всьому багатстві художніх новацій на початку ХХ ст., більша частина їх так чи інакше базується на трансформованій та переусвідомленій класиці, саме тому в контексті вищесказаного ми говоримо про психологічний реалізм, елементи експресіонізму як своєрідну авторську ревізію вироблених культурних кодів минулих епох. Новаторство зрештою виправдовує традицію, бо кожне нове досягнення усвідомлюється тільки у порівнянні з попередніми високими її зразками і набутками. У романі «Без ґрунту» зустрічаємо глибокі роздуми головного героя про реалізм і новітнє мистецтво. У словах Ростислава Михайловича вчувається голос самого В. Домонтовича: «Я одкриваю для себе істини, на які я потрапляю несподівано» [89, с. 202]. У цих розмірковуваннях автор не відкидає принципу наступності, реалізм в його сприйнятті – це відтворення того, «що бачу, і того, що знаю...». Новітнє мистецтво прагне з'єднати в собі ці моменти [89, с. 203]. Отож в одному з найдосконаліших прозових творів В. Петров-Домонтович висловлює думку про те, що новаторство ніби заперечує найближчу традицію, однак, якщо воно справжнє – то спадкоємності уникнути неможливо.

Загальновідомо, що модерністська система художнього мислення В. Домонтовича містить елементи парадоксальності у смисловій інтерпретації тем, сюжетів, образів. Його Іруся шукає «поєднання суперечностей», Зина – «неправдоподібних істин», а всі інші герої досить часто користуються парадоксальними твердженнями, що сприяє розширенню і поглибленню змісту романів. О. Черненко стверджує, що «...у парадоксах Домонтовича багато символіки. Символи, наче мости, сполучають усі розгалуження внутрішньої світоглядної теми й випуклюють водночас душевне життя протагоністів» [293, с. 111]. Іншими словами, парадокс вказує на приховану внутрішню правду, на

те, що в полі художнього експериментування парадокс окреслюється як інтелектуальна гра, яка стимулює погляд на речі, відмінний від звичайного, загальноприйнятого, провокує переглянути будь-які норми, канони, моральні максими [38, с. 7]. Тривалий час цю проблему досліджував і Ю. Шевельов, який писав: «Словесні парадокси (які, до речі, неминуче були зв'язані з банальностями, бо суть переважного типу парадоксів якраз у тому, що вони заперечують банальності) – далеко не єдиний і не головний засіб експресіонізму в Домонтовичевій прозі. Ще більше вражають парадокси сюжетно-композиційні» [296, с. 25]. Погоджуючись із цим твердженням, усе ж хочемо додати, що іноді вражаюче нелогічною є поведінка героїв В. Домонтовича – пошук «неправдоподібного» і безглузда смерть Зини, абсурдне бажання Серафікуса мати дитину («...я б хотів мати дитину, не турбуючи в цій справі жінку»), химерне кохання Вер. Загалом найкращою ілюстрацією парадоксальності В. Домонтовича є саме думки, які автор вкладає в уста своїх героїв: «Треба зненавидіти все правдоподібне, бо воно тільки подібне на правду, але не є правда» [88, с. 77]. Не менш цікавими є словесні парадокси М. Могилянського у романі «Честь» на кшталт: «Головна трудність для письменника в трудності забути про існування літератури» [186, с. 137], «надійнішу перемогу над банальністю дає сміливість не боятись банальності» [186, с. 140]. Вважаємо, що між творами цих письменників існує певний зв'язок, адже у романі «Честь» містяться прямі посилання на текст «Дівчини з ведмедиком», які носять відверто іронічний характер, наприклад, «... тут тиняється дві-три екстравагантні дівчини (мабуть, з прихильниць неправдоподібних істин, або, інакше кажучи, з тих, що «з ведмедиком»)» [186, с. 146]. Вважаємо, природа цього явища – профанація тексту В. Домонтовича.

Парадоксальність представників інтелектуальної прози має іронічний характер і перебуває у повній гармонії з загальною іронічною світонастановою авторів. Аналізуючи складові категорії комічного у цих письменників, слід звернути увагу на те, що подекуди авторська насмішкватість переходить у сарказм. М. Могилянський розмірковує над якістю художньої літератури в

такому ключі: ««Романоманія» набувала загрозливого характеру і небезпечних розмірів: навіть автори, що вправного оповідання написати не вміли, вважали за свій обов'язок дати «роман»» [186, с. 103]. Письменник має право на власну думку, але стосувалася вона тих «експериментаторів», які черпали досвід з французьких романів. На відміну від М. Могілянського, В. Домонтович виступає майстром не лише інтелектуальної іронії, комічне проступає і в портретних характеристиках – «похмурий гном з червоним обличчям, подібним на шматок свіжого м'яса» Комаха («Доктор Серафікус»), «розпатланий, брудний і гугнявий» Стефан Хоминський («Дівчина з ведмедиком»), «насумрений, непривітний, з зовнішнім шиком городного опудала» Степан Линник («Без ґрунту»). Зовнішній прояв переважно зводиться до певних фрейдистських аспектів у межах психоаналітичного підходу в трактуванні його романів. На думку В. Денисенка та В. Костюка, зовнішня фабула твору «Доктор Серафікус» – проста. Професор Комаха живе відлюдкувато й уникає жінок. Усе це триває доти, доки він не зустрічає Вер. Найцікавішим для аналізу є, безсумнівно, фрейдистський аспект (внутрішня фабула) – Комаха виступає проти статевого акту як такого. Автор навмисно загострює увагу на цих парадоксальних поглядах свого героя. Він спеціально ставить їх начебто в основу всього світобачення Серафікуса, досягаючи тим самим комічного ефекту [135, с. 128].

Іншим, уже прихованим, аспектом комічного є певна ігрова стратегія, що увиразнює маскарадний характер стосунків між персонажами, які подекуди нагадують самого В. Домонтовича. Усі його головні герої (і в «Докторі Серафікусі», й у «Без ґрунту») – однаково «масивні», в окулярах і певні себе. При цьому в романі «Без ґрунту» перед читачем – респектабельний і галантний кавалер, який вміє поводитись з дамами. Натомість у «Докторі Серафікусі» автор спеціально малює Комаху загострено комічно: «Важкий, масивний, волохатий, він здавався абстрактним, безплотним. У ньому було щось від теорії, вигадки, схеми, ілюзії» [89, с. 42].

Образ Комахи є найбільш парадоксальним і суперечливим, саме у ньому зосереджена авторська гра з різними обличчями – «величезний і водночас безтілесний», «серафічна людина з тихим почуванням любовної вдячності», за відштовхуючою зовнішністю якої прихована глибока натура і тонка душа. Василь Хрисанфович цілком механічний – «як і більшість його сучасників, він абсолютно не розумів свого часу. Він був певен, що кожен наступний день є тільки відтворенням попереднього» [89, с. 105]. Його побутовий простір зазвичай свідчить про спробу героя сховатися від зовнішнього світу, зануритися у власне «Я» шляхом сублимації (перетворення сексуальної енергії на інтелектуально вищі цілі). Іронічно-саркастичний погляд В. Домонтовича на власний твір і на світ, що його оточує, функціонує як світоглядний принцип, даючи вихід символічному виявленню внутрішньої і несвідомої драми самого автора. З іншого боку, письменник намагається відобразити у своєму герої різні начала (святий і гріховний одночасно), інтерпретуючи фаустівську міфологему і трансформуючи, таким чином, глобальні проблеми людства. Адже художній образ (тілесний, психологічний, мовний) повинен якимось корелювати з загальною філософською рефлексією автора.

Рецептуючи важливі морально-філософські питання, письменник створює тексти з риторичною домінантою, конструюючи героїв, які повинні залишатися джерелом іронізування у тексті, – водночас відігравати роль простаків зовні й скептиків зсередини; з іншого боку, вони постають як символічні виявлення, що з'єднують інші смислові елементи кожного твору. У будь-якому випадку образ такого персонажа є двокомпонентним – це розумний блазень, внутрішня боротьба якого створює ілюзію певного протистояння зовнішньому світові.

Як вважає Р. Семків, персонаж амбівалентного тексту передусім сміливо переступає через межу «реальності» – втрачає не лише цілісність людської особистості, а й людської оболонки (Серафікус-Комаха, Комаха-Серафікус) [254, с. 111]. Ігровий іронічний текст не ставить собі жодних риторичних цілей, натомість переслідуючи мету поетичну. Автор повсякчас демонструє свої можливості текстуальних трансформацій, і його персонажі стають заручниками

стрибків та вивертів його фантазії. В. Агєєва говорить про те, що «Василь Хрисанфович Комаха постає уособленням «запереченого біологізму», а тому чи є достатні підстави визнавати його людиною? Маленька Ірця, чи не найрозсудливіша з-поміж закоханих у нього жінок, уважати Серафікуса людиною майже відмовилася. В її очах він був великою комахою» [5, с. 14]. В. Домонтович наголошує на тому, що Комаха – «швидше, справді, не людина...» [89, с. 25]. Ми ж вважаємо, що все його серафічне життя не переконувало в реальній правдоподібності існування.

Одним із кроків тілесної деструкції є змішування ознак тіла людини і тіла тварини – метаморфоза, відома ще за часів Апулейового «Золотого осла». Саме таким, скажімо, є образи тіл Комахи-Серафікуса в романі В. Домонтовича чи персонажів роману В. Пелевіна «Життя комах» (для світової літератури цей сюжет не є новим). Тіла персонажів амбівалентного тексту – аморфні, це лише умовні моделі, які легко видозмінюються. Наступним кроком тілесних трансформацій є симбіоз людського тіла з механізмом машини. Цей гротескний вид «тілесності» відомий ще за часів романтизму, коли наявна дійсність починає набувати сенсу деякого складного грандіозного механізму, що позбавлений духовного начала, а тому спрямований на руйнування людини в людині, зведення її самої до рівня механічних сил та функцій [198, с. 274]. Комаха, як людина-автомат, все ж не був готовий до життєвої боротьби в умовах тотальної індустріалізації й механізації життя. Це історія не лише Комахи, мотив онтологічної безтілесності, аморфності, буттєвої розпорошеності є характерним для таких автоматизованих героїв як хірург Калін з твору М. Могілянського «Честь», тов. Орловець з роману Є. Плужника «Недуга», молодий науковець Гайдученко з «Чорного Ангела». У долях цих людей минуле пройшло, теперішнє розчинене в потоці життєвої буденщини, а майбутнє не визначене, бо його насправді просто може й не бути. «І лише одночасне ствердження та заперечення, що, власне, є сенсом іронії, творить цікавий паралелізм до двоякої сутності мистецтва, витворюваного художнього світу – його умовності й водночас дотичності до справжньої реальності» [254, с.

12]. В. Домонтович, як і інші носії модерністського типу мислення (особливо В. Підмогильний), залишає читачеві широкий простір для різних тлумачень і дає підстави стверджувати, що в основі світоглядної проблематики художніх текстів закодовано ключові питання філософського дискурсу ХХ ст.

Особистість письменника – один з найбільш сильних факторів у контекстуальній обумовленості творів (історичні обставини, соціальне середовище, культурологічний хронотоп), авторська самоіронія відчувається в зображенні науковців. Це учений нового типу, який «... більший і цікавіший од своїх приміткових студій і свого приміткового існування, але сумлінна працьовитість і тягар приміткової традиції ще більші за нього». Комаха-ерудит за примітками нічого не бачив: «він писав, сортував виписки. В ньому було щось автоматичне. Наука втратила свою вагу в системі світогляду» [89, с. 105]. Такі характеристики В. Домонтовича становлять художню рефлексію на навколишню щодо автора післяреволюційну дійсність. Описуючи, зокрема, філістерство у тогочасному літературному процесі, розкриваючи те, що відбувалося в гуманітарних колах того часу; ось як письменник іронізує над науковою елітою: «Осівши в місті, вони так чи інакше урбанізувалися. Але і в місті побут старосвітських батюшок і матушок вони вбачали за остаточну завершену форму ідеального життя. Урбанізацію вони розцінювали як правдиве призначення часу. Сергій Єфремов справив собі теплу бекешку з сірим смушевим коміром... Григорій Іваниця купив на фундуклеївській двоповерховий будинок... Микола Плевако носився з проектом видати повну збірку Ганни Барвінок» [89, с. 103]. Індивідуальне розуміння і сприйняття В. Домонтовича обумовлено художньо-світоглядною парадигмою, в якій перебуває автор і в якій сформувався його естетичний та інтелектуальний кругозір. Надто комічними є намагання героїв створити образ власної самодостатності. Отже, парадокс та іронія є одними з основних складових модерністської моделі ідейно-естетичної свідомості прозаїка. У його творах цим вирізняються не тільки висловлювання, а й вчинки головних героїв. Тобто

є підстави стверджувати, що свідомо парадоксальність є одним із основних композиційних прийомів автора.

У інтелектуально-психологічній прозі заслуговує на увагу топос маски, який тісно переплетений із топосом гри, що має принципове значення для всієї (не лише художньої) культури ХХ ст. В художніх текстах, пов'язаних з маскарадною культурою, гра як іманентний засіб мистецтва зреалізовується на різноманітних рівнях. Маска – один із найважливіших аспектів гри з читачем, яку пропонує В. Домонтович. Адже в широкому розумінні все життя В. Петрова-Домонтовича – це суцільна маска. Як слушно зауважив В. Денисенко, в українській літературі ніхто не володів цим прийомом так досконало [135, с. 130].

Для того, щоб глибше зрозуміти природу цього явища, потрібен невеличкий екскурс в історію питання. Виникнувши в нетрях карнавальної культури, елементи маскування протягом наступних епох сформувались у цілісну систему, яка знаходить різноманітні, але типологічно сумісні прояви у художньому тексті. А. Грінштейн говорить про те, що остаточне оформлення маскараду в єдиний тип культури і появу маскараду в літературі можна віднести до перших десятиріч ХХ ст. [73, с. 6], підтверджуючи те, що літературні твори такого типу можна віднести до модерністської прози початку минулого століття. Маска стає інструментом і способом прикриття справжнього обличчя й сутності, засобом обману. Мотив маски трансформується у мотив (точніше, комплекс взаємопов'язаних мотивів) втрати обличчя, втрати свого Я, пошуків самого себе, бажання позбавитись від (назавжди) приклеєної маски, спроби дізнатися, що ховається під маскою і т.д. У естетиці Нового часу відбувається зміна пріоритетів, перебудова ціннісної ієрархії різноманітних компонентів й атрибутів культури, зумовлена процесами в суспільній свідомості.

У творчості В. Домонтовича особлива увага надається діалектиці маски й обличчя, зокрема функціям ідентифікації та відчуження [38, с. 7]. Майже всі образи, що трапляються в романах, можна описати термінами комплексу

«двійництва», тобто такого стану свідомості, коли людина витворює двійника, який символічно проживає вигадане, бажане життя. З іншого боку, подібне вигадання певної гри пояснюється намаганням компенсувати повну й остаточну свою відірваність від праоснов та праобразів буття («Без ґрунту»). Даються ознаки у цьому зв'язку й культурологічні чинники (світосприйняття героїв - киян, катеринославців за часів НЕПу), які яскраво постають на сторінках романів. Безперечно, вражаючим є зникнення (фізичне та символічне) героїв, які виразно втілюють у собі «ігровий» маскарадний характер доби, що метафізично уособлює кінець цієї епохи та початок справжньої катастрофи (Зина, Стефан Хоминський, Степан Линник).

Варіанти функціонування образу й мотиву маски в художніх текстах стосуються маскарадної культури і є досить різноманітними. Йдеться про особливу структуру образу (наприклад, у творчості М. Пруста і Ф. Кафки, В. Вульф і Ф. Селіна) і про ідею невідповідності людини самій собі. В основі літератури такого типу – мотив «двійництва» («Доктор Серафікус»), принципово важливий для німецьких романтиків, російського символізму, прози В. Набокова чи Ф. Дюрренматта; і тема пошуків свого «Я», яка є центральною у творчості Г. Майнрінка, Г. Ібсена, М. Фріша, французьких екзистенціалістів, а також вивчення самого феномена маски, наприклад, в оповіданнях Х. Борхеса або романах А. Жіда. В українській літературі початку ХХ ст. топос маски зустрічається у творчості В. Винниченка, В. Підмогильного, М. Івченка, О. Слісаренка, Гео Шкурупія і багатьох інших. Навіть у романі Є. Плужника «Недуга», де гра аж ніяк не виступає домінантою стилю, автор послуговується маскою, як одним із епізодичних засобів розкриття характеру центрального героя у дихотомії зовнішнє/внутрішнє, видиме/невидиме. Один із персонажів твору, із красномовним прізвищем Звірятин, відверто говорить про закритість і маскування Івана Семеновича Орловця: «Футлярчик на вас... *Шкаралуца* (курсив наш – С.- У.). А що там у вас всередині, в зернятці, ви й самі, вибачайте, не знаєте» [228, с. 40]. Дослідниця Н. Зборовська вважає, що маскування було тотальним фактом літератури 20-х рр. ХХ ст. [101, с. 300],

тому не дивно, що саме в цей період з'являються герої, подібні до Серафікуса, Степана Радченка, Івана Орловця.

Прикладів маскуванню у творах В. Домонтовича – безліч. У романі «Дівчина з ведмедиком» головна героїня Зина залежно від настроїв та обставин сприймається як дівчина-підліток або як жінка-повія (зміна зовнішніх та поведінкових орієнтирів). Що стосується автообразів у романі «Без ґрунту», то, по суті, всі вони тією чи іншою мірою користуються масками: це і Ростислав Михайлович з його псевдоінтересом до роботи в Комітеті охорони пам'яток старовини; і Арсен Петрович Витвицький, який «ніколи в житті не був собою»; і Гуля, котрий «усі речі, ідеї, явища сприймає винятково функціями тієї установи, де він працює» [88, с. 350]. Та найбільш прийнятним для аналізу в цьому плані є роман «Доктор Серафікус», адже Василь Хрисанфович Комаха як втілення суперечностей і протилежностей найдосконаліше володіє засобом маскуванню та гри.

Гра зреалізовується як оригінальний спосіб організації художнього матеріалу, множинність інтерпретаційного підходу, відмова від всіляких заборонених тем і додатковий відсоток підвищення читабельності. Її прийоми – пародія, іронія – модифікуються топосами маски, двійництва метаморфоз, гротеском, парадоксами, словогрою. З цього приводу цікавими тут є міркування В. Агєєвої, яка стверджувала, що тексти романів сприймаються як простір до гри, беручи до уваги і стосунки автора, оповідача та читача, і настанову самих персонажів на гру, театралізацію, на апологію несерйозного ставлення до дійсності [4, с. 6]. С. Павличко підкреслювала, що гра, парадокс, виклик, провокація – головні риси літературного доробку автора. Вона також зазначала, що схильність до підписування своїх творів різними прізвищами (Віктор Петров, В. Домонтович, Віктор Бер) є нічим іншим, як естетичною і філософською грайливістю, ставленням до письма як до гри [208, с. 111].

Поява та розвиток ігрових тенденцій у інтелектуально-психологічній прозі зумовлюється об'єктивними обставинами. Ігрові тенденції набувають особливого розвитку в ті періоди людської історії, коли переживають кризу

традиційні уявлення та системи знань і ламається звична ієрархія естетичних та соціальних цінностей. Зрештою, театральність людського життя майстерно показана письменниками через використання ігрових стратегій, оніричний компонент, специфіку хронотопу. Прогресивний імпульс гри полягає в її здатності ставити під сумнів авторитетні норми та традиційні системи цінностей, зумовлюючи тим самим поліфонічність та культурну гетерогенність. Інтелектуальна гра як тип світосприймання і світобачення у художньому просторі, дає змогу читачам моделювати ймовірні світи в їхній цілісності. З іншого боку, поліфонічність та відкритість гри може перетворитися на систему зі своєю шкалою цінностей і тяжінням до пошуку прихованих соціальних, моральних чи інтелектуальних паралелей в екстратекстуальному світі.

Гра як стильова особливість дає широкі можливості авторові експериментувати з собою, своїм читачем і не зобов'язує нести відповідальність за сказане. В. Домонтовичу гра сприяє у зміщуванні різних перспектив, кутів зору, методів аналізу, ставлячи їх на однаковий рівень. Гра як інтелектуальна категорія допомагає авторові не тільки позувати, перевтілюватись і сублімувати власні фантазії, а й убезпечитися від небажаних висновків чи оцінок своїх думок [105, с. 99]. Доречною є думка Ю. Шереха про те, що «...інтелектуаліст любить гру більше, ніж пересічна доросла людина. Пластичність образу і викарбувана легкість фрази – це наслідок розумової гри інтелектуала» [299, с. 366].

Поняття парадоксу, іронії, гротеску, коду, властиві естетиці модернізму і якнайтісніше пов'язані з концепцією ігрової реальності. Однак якими б різними не були відтінки такої гри (як забава чи як змагання з собою), у романах В. Домонтовича гра починається з психологічної дисгармонії, роздвоєної свідомості, внутрішнього надриву. Часто спостерігається складна гра протилежно-опозиційних устремлінь і пристрастей героїв, присутність якої відбита в художньому осмисленні дійсності, в авторефлексії психічних станів.

Якщо взяти до уваги дефініцію гри Й. Гейзінги як цілком визначеної і відмінної від буденного життя якості зі властивими їй ірраціональністю,

свободою, повторюваністю, набором правил, елементом напруги, здатністю доводити до нестями, забавляти [57, с. 64], то всі твори В. Домонтовича можна визнати за зразок модерної, вишуканої, «мереживної» гри цитатами, алюзіями, ремінісценціями, у яких автор відшукує нові інтелектуальні припущення. Інтертекстуальні джерела ілюзорного світу героїв (через використання феномена гри), концентрують вічно живі проблеми людського буття, виражають авторське ставлення до світу й сучасника в ньому. Безмежна смислова перспектива тем, сюжетних ходів, символічних образів досягається шляхом формування нової часово-просторової моделі художнього світу. Ігрове начало у філософсько-психологічних романах В. Домонтовича ґрунтується на опозиції реальності та ірреальності, минулого недосконалого буття та нового існування, причому ірраціональність стає самодостатньою. Хоча авторська гра різних представників інтелектуальної романістики зазначеного періоду має певні відмінності, у В. Підмогильного – соціально-психологічні суперечності, для М. Івченка характерною є емоційно-експресивна складова, філософсько-естетичне буття Домонтовичевих персонажів дозволяє моделювати особливу ігрову реальність. Спільність у створенні художньої картини світу досягається через зображення химерного поєдинку людини з самою собою, з власною природою, якою б вона не була (нормальною чи паталогічною, усвідомленою чи інстинктивною).

У зображенні персонажів В. Домонтович принципово уникає однозначностей. Маленька Ірця ототожнює Комаху з його прізвищем, відводячи йому роль комашиного тата, згодом перейменовує його в Пупса, смішну, незграбну іграшку, якою можна лише бавитись. Письменник залишає читачеві широкий простір для різних тлумачень створених ним образів, символів, в тому числі у назвах творів, які іманентно заперечують однозначні визначення. Ми вважаємо, що у заголовках романів художня логіка письменника закодувала власну інтелектуальну рефлексію, даючи можливість індивідуальної інтерпретації.

На думку Ю. Матасової, в інтелектуальній романістиці В. Домонтовича

простежуються архетипові риси функціонування комплексу Homo Ludens. Останній втілюється через актуалізацію життя-гри в долях героїв. «Ігровий» момент епохи, така собі провокативність життя пояснюють подібну ситуацію. З іншого боку, символічне поринання в життя-гру є відчайдушною спробою порятунку в умовах тотальної несталості буття. Часто подібна гра втрачає риси несправжності, перетворюючись з ілюзії на реальність, що спричиняється до трагічних наслідків [166, с. 14].

Згідно з переконаннями С. К'єркегора, «естетична екзистенція також зумовлює конструювання суб'єктом свого ідеального світу. Але такий ідеальний світ не може бути простим відображенням природного світу: суб'єкт творить його художньо, аналогічно до творчості митця» [Цит. за: 31, с. 43]. Роздумуючи таким чином, філософ приходиться до ідеї гри як суто творчої і вільної діяльності, притаманної людині. Результатом такої гри і постає естетична суб'єктивна реальність. Саме гра, яка є безцільною і незацікавленою діяльністю (в умовах свободи), утворює світ естетичного і постає його сенсом. Заглиблення людини в цей світ закономірно збільшує дистанцію між ним (світом ілюзії) і життєвою реальністю, адже перебування посеред гри приносить суб'єкту найвищу, ні з чим незрівнянну насолоду. Тому ілюзорний світ гри для індивіда (автора) постає набагато вагомим за всі реалії буденності.

Однак естетична реальність, як і всяка гра, має ілюзорний характер. Тому, на думку датського філософа, перебування індивіда на цьому ігровому рівні, не зважаючи на всі його принади, не може бути постійним; адже життєва, буденна реальність постійно нагадує про себе та вимагає його повернення. Письменник у своїх романах використовує прийом переходу від реального простору до образного (Варецький «Дівчина з ведмедиком»), символічного (Комаха «Доктор Серафікус»), метафізичного бачення (Ростислав Михайлович «Без ґрунту»), щоб знову повернутися в реальність, збагачену індивідуальним сприйняттям цієї реальності. Отже, множинність значень і їх поліфункціональність, що лежить в основі творчого осмислення, найбільше приваблює В. Домонтовича, бо задовольняє його бажання грати,

інтелектуалізувати. У такий спосіб автор дає зрозуміти, що за його ерудованістю стоять не лише суб'єктивні, а й об'єктивні чинники (певні процеси в літературі, мистецтві чи суспільстві взагалі).

Відомо, що в інтелектуальному романі сама колізія, конфлікт є розумовою схемою, у межах якої кожен із письменників зреалізовує своє інтелектуально-філософське світобачення. В. Домонтович, одержимий бажанням висловити свої ідеї, часом немов забував, що він пише – художній твір чи статтю. Його романи нагадують мозаїку, складену з уривків статей чи нотаток до наукових трактатів [207, с. 86]. У межах цієї мозаїки впадає у вічі експериментування з геометричними формами, що саме по собі вирізняє В. Домонтовича з-поміж інтелектуалів-модерністів та підтверджує логіко-конструктивний тип його художнього мислення.

Можливість простежити та обґрунтувати це твердження дають філософсько-психологічні романи В. Домонтовича. Так у творі «Доктор Серафікус» письменник знайомить читача з головним героєм, використовуючи геометричні фігури для точнішого і глибшого розуміння світосприйняття Комахи: «...він носив складні лінзи, що в них світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризоване світло перетворювалося на математичну схему. Сказати б, носив він свої важкі лінзи не для того, щоб дивитися на світ і людей, а з навмисною метою експериментувати над світлом» [89, с. 25]. Автор моделює ситуацію, у якій чітко простежується зміщення акцентів, бо для головного героя глузування з об'єктивної реальності природніше, аніж спокійне споглядання і сприйняття цієї реальності. В. Домонтович вибудовує схему, яка має бути свідченням логічності та серйозності, але стає ще одним авторським парадоксом. «У Серафікусі було щось од теорії, схеми...» [89, с. 43]. Тому не дивно, що його зустрічі з Вер «були замкнені в формули геометричних форм і конструкцій, обернені в експериментальні схеми» [89, с. 144]. Письменник так характеризує почуття Вер Ельснер до Комахи: «Татлінівська вежа, спіраль, перехрещення площин, геометрична формула, обрахунок співвідношень; логічний висновок з

геометричних властивостей тієї чотиримірної простягнености, що її створюють людина, просторинь і час» [89, с. 144]. Ці пасажі виконано в дусі естетики кубізму, коли художня реальність вибудовується у вигляді комбінацій геометричних форм. Мабуть, в українській літературі початку ХХ ст. романістика В. Домонтовича вирізняється з-поміж кращих зразків модерністської прози новаторською інтерпретацією найвищих духовних надбань людства (наука, мистецтво, любов).

У романі «Доктор Серафікус» автор демонструє, як протилежні начала вживаються (чи, точніше, не вживаються) в одній особі. Головний герой, професор Комаха, здається, зміг подолати свої підсвідомі інстинкти, загнати їх у глибини свого «я», але звідти вони ще сильніше маніпулюють ним, надаючи хворобливо-маніакального відтінку його раціоналістичним дивацтвам. Специфічною є дружба Серафікуса з Корвином (художником), але ще цікавішими є авторські асоціації, які викликає цей герой: «Корвин, людина різних площин, розірваних перекреслених ліній, взаємно-суперечливих рухів і рис, – найвища прикмета кубізму...» [89, с. 81]. Отож деякі особливості моделювання образної системи дозволяють говорити про елементи кубізму в інтелектуальній романістиці В. Домонтовича, коли свідомість героїв у композиційних конструкціях розкладається на геометричні складники, коли модерний художник слова і маляр-кубіст ніби зливаються воедино.

У межах такого підходу не можна залишити поза увагою розмірковування того ж Корвина, за якими виразно вловлюється голос автора: «Почувши про чергове дивацтво, я починаю вірити в психологічну реальність моїх геометричних конструкцій» [89, с. 90]. Саме тому геометричні проєкції не є надуманими чи штучно створеними, вони доволі чітко вирізняються в інтелектуальному полі В. Домонтовича. Відштовхуючись від теорії психоаналізу, проєкцію розуміємо як первинний процес «уподібнення» реальності власному внутрішньому світовідчуттю. До речі, в цьому виражається схильність В. Домонтовича сприймати інших за аналогією із собою: це і зовнішні (портретні) характеристики, і сфери професійної реалізації

головних героїв. Письменник майстерно використовує геометричні форми у створенні цілісної картини світу, що, відповідно, сприяє розширенню і поглибленню змісту романів. Слід відзначити, що схожі пасажі зустрічаються і в романі «Дівчина з ведмедиком». Іполит Миколайович Варецький так описує перші відвідини сімейства Тихменєвих: «Я сиджу в глибокому, низькому, подібному на куб, м'якому шкуратяному кріслі...» [88, с. 35]. Саме по собі слово «куб» не несе смислового навантаження, лише виступає свідченням так званої «мовленнєвої гри». Але саме таку форму обирає автор, щоб передати настрій героя, який почувається комфортно і, відповідно, налаштований позитивно. Досить цікавим є те, що В. Домонтович не виходить за межі геометричного конструювання навіть тоді, коли описує стан емоційного напруження. У той час, як між Варецьким і Зиною відбувається суперечка, Зина «кінцем туфлі креслить на підлозі круги і еліпси» [88, с. 124]. Це приносить їй заспокоєння і примирення з «невмілими і незнайденими аргументами» Варецького. Автор свідомо використовує фігури округлої форми (без гострих кутів) і в такий спосіб ніби намагається згладити враження від конфлікту героїв. Художній пошук формул кохання виступає свідченням того, що у творах В. Домонтовича випадковостей немає.

У романі «Дівчина з ведмедиком» авторська світоглядно-філософська рефлексія прочитується у постаті філолога Василя Гриба. Як і для Зини, для нього має сенс лише недосягнуте, його конкретні приклади надто абстрактні, щоб схопити «плутаний еліптичний хід думки» [88, с. 133]. В. Домонтович не зраджує геометричному експериментуванню навіть при характеристиці філософських розмірковувань одного з найдивакуватіших своїх персонажів. Роман «Без ґрунту» позбавлений такої кількості геометричних конструкцій, але і в цьому творі письменник вірний собі. Для нього «ріка – це лише схематизований кресленник» [89, с. 174], «врода народжується з комбінації геометричних форм і кубів» [89, с. 192], «світ постає різноплощинним» [89, с. 249], а речі сприймаються у «чотирикутному просторі» [89, с. 277]. Прикметним є те, що при від'їзді з Катеринослава Ростислава Михайловича

«проводжають чорні трикутники старих бабусь на східцях церковної паперти...» [89, с. 280]. Отже, можемо стверджувати, що в інтелектуально-художньому просторі В. Домонтович використовує елементи кубізму для точнішого та глибшого зображення та відтворення. Письменник намагається віднайти власну символіко-філософську формулу (спрямовану на самозахист), намагаючись «обминати гострі кути та уникати темряви – й тіней» [89, с. 198].

Вважаємо, що найтиповішою фігурою в геометричних проекціях В. Домонтовича є трикутник або, точніше кажучи, трикутники, у межах яких реалізовується любовний дискурс у художній тканині творів. Уперше на це, як на перспективне наукове завдання, звернула увагу В. Агеєва, виокремивши два любовні трикутники в романі «Доктор Серафікус» [6, с. 34]. Хоча, на нашу думку, такий підхід варто застосувати й поглибити під час аналізу не тільки цього, а й інших романів, які не припиняють генерувати нові множинні смисли.

Хронологічно перший трикутник, ідучи за В. Агеєвою, складають Корвин – Серафікус – Таня Бернс. Маючи зв'язок із Комахою, Корвин підтримує водночас церемонні стосунки з офіційною нареченою: «...це було єдине й спільне почуття...», «...почуття подвоювалося і розподілялося між двома особами...». Він розмовляв з Танею Бернс про Комаху, а з ним – про дівчину. Врешті, забажав їх знайомства між собою. Між іншим, ці взаємини уможливлються лише присутністю жінки, яка все ж таки знехтувала конструктивіста Корвина. Вона прагнула шлюбу й родини, у такій традиційності проступають риси дореволюційного покоління символістів-модерністів [301, с. 364]. Коли розпався цей трикутник, Серафікус із Корвином розійшлись: «Після особистої їх зустрічі ніби розірвано якусь таємничу нитку, що досі зв'язувала всіх трьох, поки вони не знали один одного» [89, с. 85]. Дівчині набридла ситуація, у якій наречений Корвин не хотів втрачати ні дружби з Комахою, «...ні млявого «місячного» романтичного кохання, яке ні до чого не зобов'язувало. Чуттєвість і «серафічність» тут ніби вдалося поєднати» [5, с. 15].

Другий трикутник утворюють Корвин, Комаха й Вер. Причому вектори

цього трикутника різноспрямовані: Корвин домагається взаємності Вер, а вона – любові Серафікуса. З-поміж них двох Вер обирає Комаху, тому що цінить «несподівані випадки, рідкі речі й людей, що вміють зробити свої слова й вчинки не подібними ні на що...» [89, с. 126]. Вона самостверджується в коханні, яке «збуджує, але не задовольняє». Серафікус був найбільш придатний для такого роду експериментів, адже його «бажання було інтелектуалізоване, перетворене на естетичну цінність» [89, с. 133]. Талановита Вер знаходить найкращий вихід, підтримуючи взаємини з двома чоловіками, вона несвідомо задовольняє свою пристрасть до потворного, до «навпаки». «Збуджує неприродність», як каже про це В. Домонтович.

Серафікус, як створіння безстатеве, бачить взаємини з Вер винятково як спілкування: власне більшою мірою говорить Серафікус, його знання дозволили б тривати цим відносинам вічно. Але він губиться, нашттовхуючись на незаплановані вибухи зовсім іншої поведінки Вер. Цей любовний трикутник, як вважає В. Агеєва, є найбільш парадоксальним в силу того, що кожен з учасників задовольняє свою пристрасть до експериментування.

Однак вважаємо за доречне доповнити схему В. Агеєвої ще одним «любовним» трикутником. Він складається з трьох жінок – Ірці, Тасі, Вер. Вектори цього трикутника односпрямовані на одну особу – Василя Хрисанфовича Комаху. Взаємини з Тасею могли б розвиватися за класичною схемою, якби цей роман не був «вигаданий». Для Комахи це «схема проєктованого роману, що ним він міг би бути, коли б був» [89, с. 47]. Тася є найбільш раціональною з усіх жінок Серафікуса, саме тому вона викликає такий панічний страх. З Вер усе складно, «неприродно» і химерно. Тому Василь Хрисанфович дозволяє собі трішки захопитися. Але в любові його найбільш вражає те, що «від зустрічей лишається почуття нереальності». Комасі не потрібна жінка, він усвідомив в собі «серафічну» довершеність, створив власну філософію, спромігшись залишитися «безстатевим». Маленька Ірця перебуває на іншому рівні сприйняття. Вона втілює саму здатність кохати та жити: «Але коли все ж не можна на світі жити без кохання..., то я кохаю Ірцю» [89, с. 119].

Для Серафікуса ця любов (дружба) і самозахист, і порятунок, і реалізація всіх підсвідомих бажань, архетипне втілення комплексу батьківства.

Жінка у творах В. Домонтовича – носій вічного біологічно-чуттєвого начала, основи людського життя. Ірця і Тася вражають своєю схожістю, дарма, що одній п'ять років, а другій – щось із двадцять. Ці дві жінки намагаються розворушити Комаху, але вони поза добою і могли б бути такими ж сто, тисячу і п'ять тисяч років тому. Вер вставлена в контекст доби, вона єдина, хто усвідомлює технічність доби, коли не брати до уваги самого автора. І тому спроба Вер – це вирішальна спроба змінити почуття, зрушити біологічно-емоційне, незмінне в людині. Але «стається катастрофа, коли кохання не набирає звичних форм, коли воно лишається експериментальним, Вер зраджує Комаху і йде до «нормального» Корвина. А бідному Серафікусу, теж подоланому (хоч він сам може того й не усвідомлювати) одвічними законами людської природи, лишається тільки писати листи до Вер, які ніколи не будуть відіслані» [299, с. 371].

Якщо застосувати метод, запропонований В. Агеєвою, для аналізу любовного дискурсу роману «Дівчина з ведмедиком», можна також виділити три любовні трикутники, у центрі яких перебуває головний герой твору – Варецький, який через стосунки з трьома жінками відкриває для себе різні типи кохання. Отже, перший – Марія Іванівна, Варецький, Зина. Марія Іванівна була з тих жінок, які «не вимагають нічого для себе», але й не зачіпають душевних глибин. Для Варецького це просто задоволення сексуальних потреб, відчуття провини і невимовний жаль. Зина як абсолютна протилежність традиційному жіноцтву є втіленням бунту і свободи, вона найчутливіше вловлює дух часу, який намагаються не помічати інші персонажі. Для неї «кохання є спосіб звільнитися од шлюбу, одруження, родини – всього, що зв'язує й може зв'язати волю» [88, с. 125]. Варецького притягує та інтригує ексцентричність Зини, коли ж це набирає незворотних форм, він просто розгублюється, адже він великою мірою зв'язаний із традиціями: «Я порядна людина й не хочу, щоб мені хтось закинув, що я зробив якийсь ганебний вчинок» [88, с. 124]. Шістнадцятилітня

Зина вже засвоїла ідеї футуристів про потребу знищити старе мистецтво й мораль і переходить до практичної реалізації своїх уявлень про сексуальне визволення та особисту свободу, проте наслідки цієї реалізації згубні. В. Домонтович не випадково вибудовує таку схему (Мар'я Іванівна – Зина), він намагається застерегти Варецького від подальших кроків. Якщо все пізнається у порівнянні, то Іполит Миколайович повинен був усвідомити, що жодна з цих жінок не дасть йому душевного спокою.

Другий трикутник – центральний – утворюють Зина, Варецький, Леся. Режисером цього дійства виступає Зина, яка цілеспрямовано зіштовхує Варецького із сестрою, пропагуючи ідею одруження з маніакальною впертістю. Іполит Миколайович мріє про шлюб з Лесею як про спокійну життєву гавань, але, на жаль, він уже отруєний «неправдоподібними істинами» Зини. Власне, всі жінки Петрова сприймають заміжжя як роль, необхідну чи ненависну. Дехто бореться, дехто саме такого шукає. Перформативність від цього не зменшується. У романі «Дівчина з ведмедиком» довоєнне покоління модерністів зображене як рух, що пропонує замінити (чи й видозмінити) застарілі, тенденційні моделі й структури світобачення й світовідтворення, але поки що це виглядає як втеча в якийсь символістський світ мрій, який репрезентує Мар'я Іванівна, або філософсько-психологічні парадокси, що їх представляє Василь Гриб. Єдину реальну опозицію новій політиці та естетиці розриву становить Зинина сестра Леся, що втілює неокласичну модель стриманості, визнаючи освячену часом роль дружини й матері.

У зображенні зміни пріоритетних антитез простежується вияв еволюції світоглядних установок самого автора. Й Іполит Миколайович, і Зина – продукти нового світу та його проекту створити функціональну «раціональну» альтернативу старому світові. Натомість Леся репрезентує класичну науку стриманості й гармонії. Не можна не погодитись з тим, що конструювання трикутників – не що інше, як звичайне групування персонажів, так званий композиційний прийом. Однак, якщо в межах структурно-сислової організації творів письменник залишає можливості для різнопланового потрактування, це

засвідчує високий рівень творчої майстерності.

Третій, окреслений автором трикутник не настільки чітко витворений і виписаний, але є не менш знаковим для композиції твору – Варецький, Зина, німецький бюргер. Перебуваючи в Берліні, Іполит Миколайович у кафе бачить повію. Саме для неї «грубий негр у дикому захопленні долонею бив у барабан», саме від неї приносить кельнер записку із проханням повечеряти, і саме вона спричиняє такий переполох, вистріливши в «живіт товстому німцеві, а тоді в себе... в просторінь, в нікуди». Для Варецького – це просто п'яна повія, яка, стріляючи, випадково поцілила в нього. Та раптом його свідомість прояснюється в якійсь надзвичайно напруженій реальності, і він розуміє, що це Зина, яка «повірила в химеру свого Я, своїх особистих путей, своїх відокремлених бажань». У цьому трикутнику емоції настільки загострюються, що Зина не витримує. На тлі «важкого, грузького, червоного напідпитку чоловіка, з олов'яними очима й пухкими щоками, властивими німцеві» [88, с. 173], її минуле промайнуло мільйоном подій і потонуло у відчуженому погляді чоловіка, який колись був рідним і близьким.

Юна Зина сподівається, що бунт породить пристрасть і дасть поштовх розвитку нової свідомості та духовному визволенню: «Вона сподівалась, що кохання, може, є щось більше, ніж кохати, що наше кохання спопелить попельність буденних днів і тижнів, що в коханні розквітне блакитний сон незнаного майбутнього» [88, с. 126]. Цього, проте, не стається. Натомість вона знищує себе словами, що нагадують передсмертну записку Маяковського (на думку М. Шудрі), написану через сім років, Зина складає останнє повідомлення: «Ми шукали неправдоподібних істин. І ми не знайшли їх. Життя зламало нас» [88, с. 175]. Любовні трикутники В. Домонтовича вражають своєю викінченістю і парадоксальною нелогічністю, це художнє конструювання у вигляді певних геометричних комбінацій, – витончене експериментування й авторська концепція кохання.

Отже, можна стверджувати, що філософічність та інтелектуалізм, як домінанти художнього мислення В. Домонтовича, повною мірою проявили себе

у модерністському дискурсі романів «Дівчина з ведмедиком» та «Доктор Серафікус». Крім того, на особливу увагу заслуговує такий нехарактерний для інших романістів структурний елемент як геометричні проекції, ця складова авторського світовідтворення до цього часу не знайшла належного висвітлення у працях українських (материкових і діаспорних) літературознавців, незважаючи на те, що досить чітко простежується в сюжетно-композиційному моделюванні художньої дійсності. Таким чином, філософсько-мистецтвознавча парадигма творчого мислення В. Домонтовича оприсутнена в його текстах через образно-реалізовані ідейно-естетичні погляди письменника, функціонування модерністського типу авторської свідомості, послідовне вплетення інтелектуального дискурсу в канву творів.

Філософсько-естетична концепція В. Петрова-Домонтовича, як домінанта авторського світосприйняття, знайшла художнє відображення у творчому потенціалі письменника-модерніста. Потужний (складний) симбіоз культурфілософії, історіософії та літературної творчості призвів до появи кращих зразків інтелектуально-психологічної прози в українській літературі перших десятиліть ХХ ст.

РОЗДІЛ 2

Модифікації і новаторство в літературно-художніх пошуках

В. Домонтовича

2.1. Органічність синтезу мистецтв у поетиці досліджуваних романів

Досягнувши особливих висот у своєму поступальному розвитку, мистецтво слова на рубежі століть відчувало доконечну потребу розширення своїх зображально-виражальних засобів надбаннями суміжних мистецтв – живопису, архітектури, музики і т.д., і ця необхідність посилювалася специфічністю предмета зображення – внутрішнім світом індивіда.

Специфіку і характер художньо-естетичних засад модернізму визначали інтелектуальність, філософічність, прагнення оновити літературний канон. Утвердженню нових типів і структур авторської ідейно-образної свідомості сприяли процеси синтезу мистецтв, які так відчутно проявилися у творчості провідних митців кінця XIX – початку XX ст., оскільки були зумовлені прагненням до наповнення фрази особливою енергією, експресивним світовідчуттям та світобаченням. І в цьому є помітним активне послуговування здобутками суміжних мистецтв у фіксуванні й інтерпретації найрізноманітніших процесів та станів – поверхневих і глибинних, об'єктивних і суб'єктивних, реальних та ірреальних, осмислених і породжених підсвідомо. У зв'язку з цим майстрами слова брались на озброєння світлотіні та змішування фарб, їх найрізноманітніші комбінації, гармонія і дисгармонія барв та звуків. У цей період у багатьох авторів спостерігається потяг до епітетної градації. Синестезію як прийом синтетичного порядку зустрічаємо в прозі М. Коцюбинського, деяких нарисах М. Яцкова. Поети і прозаїки часто вдаються до музичних термінів: Серенада, Скрипонька (у М.Вороного), цикл «Сім струн», «Мелодії» у Лесі Українки, «Valse melancholique» в Ольги Кобилянської. Це, власне, навіть не ознака стилю окремих митців, а одна зі стильових особливостей літературного процесу, а тому – стильова домінанта літератури зазначеного періоду.

На початку ХХ ст., як зауважував І. Франко, «тогочасна літературна теорія і практика безмірно розширили кордони літературної творчості, здобули для неї обширні терена, донедавна зовсім для неї недоступні, а zarazом виказала нікчемність усіх давніх, так званих естетичних формул і літературних родів та категорій» [279, с. 48]. Письменники з метою глибшого проникнення в найпотаємніші закутки людської психіки демонструють єдність художньо-естетичних, стилістичних засад образотворчого та прозового доробку; доводять необмежені можливості художнього слова, здатність його синтезувати в собі елементи споріднених мистецтв. Для представників інтелектуально-психологічної романістики 20-тих років характерним є моделювання художньої реальності через образну сферу інших мистецтв. Проте етико-філософські погляди і естетичні уявлення прозаїків знаходять індивідуальну реалізацію у творенні смислової тканини твору. Мистецький синтез В. Домонтовича ґрунтується на європейському естетичному досвіді, культурний простір текстів насичено знанням шедеврів світового музичного (вокальний, інструментальний), малярського (живопис) та архітектурного жанрів.

Авторська концепція міжкультурного діалогу поглиблює змістові рівні інтелектуальних творів. У романі «Без ґрунту» простежується аналітичний образ України, втілений у культурологічно-історичному дискурсі (взаємовідносини мистецтва й суспільства в нових умовах постреволюційної дійсності). Одним із центральних образів роману є «Варязька церква» і геніальний художник та архітектор Степан Линник. З ними тісно пов'язаний фактор «ментальної трансформації», який виявляється в поєднанні історичної пам'яті народу та його культурних надбань. Виразником цих проблем стає у тексті самотній художник Степан Линник, письменник активно використовує класичне трактування образу митця як носія духовної та історичної пам'яті всього народу. Вважаємо, що на органічну взаємодію доробку В. Домонтовича із світовим образотворчим мистецтвом вказують інтертекстуальні прояви, згадки про течії і напрямки авангардизму ХХ ст. (кубізм, імпресіонізм), залучення для ілюстрації таких всесвітньо відомих шедеврів, як картини

відомого російського митця М. Реріха. «Линник репрезентує новітні пошуки в мистецтві», – якщо взяти до уваги це судження В. Агеєвої, то можна сказати, що образ художника втілює риси естетичного максималізму, пошуку нового ґрунту для творчості. У картинах Линника, які, по суті, є «плодом його руйницьких набігів на мистецтво», відсутня будь-яка сталість і гармонія. Сам художник втілює «неоформлене, початки, хаос. Хаос побуту, особи, мистецтва», тло його полотен виступає «безконтурним і невиразним». Як митця його цікавить «не усталена держава, а її неусталеність, держава на етапі її становлення» [89, с. 245].

У цьому творі постійно дискутують з приводу перспектив розвитку мистецтва, причому мистецтвознавці, що фігурують у тексті – Витвицький (прототипом якого був поет Філянський), Півень (прототип – Сергій Єфремов), Криницький (прототип – академік Яворницький), – захищають різні позиції. До того ж автор іноді не втримується й особисто прилучається до дискусії. На думку В. Саєнко, «постать Ростислава Михайловича покликана показати, що можна бути «вченим-універсалом», яким був сам автор. Обравши центральним героєм твору саме таку всебічно обдаровану особистість, письменник тим самим створив «об'єднувальну субстанцію», яка має продемонструвати модель взаємодії мистецтв» [249, с. 155].

Рецепція інтелектуальної прози В. Домонтовича може здійснюватися на перетині самодостатніх мистецтв – літератури й музики, літератури й малярства, літератури й архітектури. Адже посилене шукання нових засобів зображення дійсності, нових форм вираження в літературі початку ХХ ст. йшло, «по-перше, шляхом прагнення розірвати обмеженість певного виду мистецтва (звідси – своєрідний синтетизм суміжних видів мистецтва на початку ХХ ст.); по-друге, шляхом прагнення до подолання обмежень певної форми, внаслідок чого відбувалось злиття різних родів літератури – епічного, ліричного і драматичного, поява нових жанрів» [114, с. 375].

Ведучи мову про синтез мистецтв в літературі, не можна оминати трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості» – першого в українському

літературознавстві дослідження музичних і малярських можливостей мистецтва слова. І. Франко застосував до аналізованих і порівнюваних мистецтв рецепторний критерій; подав літературу як «мистецтво сугестії думок, почуттів і уявлень; найефективнішим способом сугестії визнав номінативне слововживання; порушив проблему адекватної авторовому задуму рецепції твору, а головне – з'ясував способи, якими письменник може досягти музичного і малярського ефектів» [279, с. 45 – 120].

Одним із найгрунтовніших досліджень синтезу мистецтв як літературного явища можна вважати концепцію О. Мацяк, яка ґрунтовно аргументує доцільність вживання поняття «синтез мистецтв» на рівні літературного терміна. Дослідниця визначає «синтез мистецтв» «як органічне поєднання літератури з іншими, переважно суміжними (музикою чи малярством) видами, що, передбачаючи відповідний рівень творчого мислення, здійснюється з ініціативи письменника в уяві реципієнта і характеризується підрядним зв'язком між компонентами та якісно новим сприйняттям твору» [173, с. 5]. Вона вважає, що, орієнтуючись на видову специфіку різних мистецтв, письменники-синтезисти доповнили, розширили способи досягнення в літературному творі суміжно-мистецького ефекту.

Сьогодні існують різні класифікації видів мистецтв, одна з яких розроблена Г. Макаренко. У контексті нашого дослідження вона є доречною і продуктивною, за цією класифікацією «до першої групи (просторових) належать образотворче мистецтво, архітектура, декоративно-прикладне мистецтво. До другої групи належать література і музика, образи яких розвиваються в часі й не мають свого буття в просторі. До третьої групи мистецтв – просторово-часової – належать синтетичні мистецтва (кіно, театр, танець)» [161, с.5]. В основу покладено такий механізм сприйняття художнього образу, що дає змогу поділити всі види мистецтв на зорові і слухові. До зорової групи відносять архітектуру, образотворче мистецтво; до зорово-слухової – синтетичні мистецтва (кіно, театр, танець); до слухових мистецтв – музику.

Відштовхуючись від цього, можна з упевненістю сказати, що в контексті процесу синтезу мистецтв поч. ХХ ст. творчість В. Домонтовича увібрала в себе всі способи відображення дійсності, що стало предметом нашого зацікавлення. Синтез мистецтв у романістиці В. Домонтовича не знайшов ґрунтового відображення у працях дослідників його творчості. Побіжно цього питання торкалися В. Агеєва, С. Павличко, В. Зубань, Ю. Шевельов, і лише недавно з'явилася невеличка розвідка В. Саєнко, яка досліджує домінанти поетики автора [Див.: 249]. Психологічна здатність В. Домонтовича до синтезу здійснюється через фантазію, що продукує процес асоціювання, через який відкривається шлях переходу до нових смислів, апеляції до інтелекту. Саме тому напрям розвитку художньої творчості письменника потребує дослідження глибоких трансформацій у сфері міжвидових дифузій. Література, музика, живопис, скульптура, архітектура (у процесі взаємодії), функціонували як естетичні феномени і, головне, сприяли народженню нових якостей поетики. Об'єднані в модусі синтезу, всі вони по-різному репрезентують дійсність, моделюють художній світ, формують естетичну свідомість. Синтетична образотворчість постає у багатьох вимірах: семантико-емоційному, ритміко-мелодійному, колористичному, себто у силових полях поетичної, музичної та живописної образності. Творчі пошуки В. Домонтовича реалізовувалися на схрещенні відомих стильових течій (психологічного реалізму) з модернізмом, що сприяло формуванню і розвитку нових художніх парадигм. Роман «Без ґрунту» є найбільш прийнятним для дослідження поліаспектних витоків авторської свідомості.

Естетичне чуття письменника чи не найвиразніше проступає в архітектурному дискурсі, а точніше в архітектурі (фіксація миттєвого стану об'єкта, увага до його форми, кольору, фактури), яка з об'єктів, що їх можна тільки побачити, переходить в об'єкти, котрі можна почути, стає, за відомим філософським висловом, «застиглою музикою». Роман В. Домонтовича «Без ґрунту» можна вважати «пройнятим архітектурою» хоча б тому, що головний герой, Ростислав Михайлович, працює консультантом у Комітеті охорони

пам'яток старовини й мистецтва. О. Гусейнова стверджує, що, «очевидно, ця архітектурність зумовлює наявність у романі архітектурного дискурсу, радше – його елементів; адже для Ростислава Михайловича розводиться про архітектуру не обов'язково» [80, с. 18], з цим прекрасно справляється Линник, як втілення основних мистецьких візій роману. Саме він запропонував формулу: «На початку був камінь!» [89, с. 25], «... картині власності одного він протиставив архітектуру, здобуток всіх», у часи найбільшого душевного смутку «звернувся до будівництва й мозаїки» [89, с. 256]. Єдність художньо-естетичних, стилістичних засад образотворчого та прозового доробку, домінанта в них підсвідомого свідчать про їх синтез у творчому мисленні письменника.

Романні події обертаються навколо не так Ростислава Михайловича, як Варязької церкви, а саме – проекту перетворення її в архітектурний заповідник. Власне, розмови про Варязьку церкву і створюють особливе відчуття присутності архітектури в романі. Саме в цьому творі чітко простежується діалог культур, про це свідчить звернення В. Домонтовича до творчості відомих митців (Ю. Нарбута, І. Рєпіна, М. Рєріха, А. Бенуа, Е. Мане і К. Моне), а також перехід автора від однієї мистецької епохи до іншої (Середньовіччя, Ренесансу, Нового часу, Модернізму). Новітнє мистецтво «прийдешньої епохи» (радянської) відтворено в техніці примітивізму, зовнішній клонованості об'єктів дійсності. У контексті цього неоднозначною є промова Бирського, який потрапляє в утопічний простір ідеологічного міфу, що створений на основі логічного конструювання і знаходить відображення у неминучій перебудові всіх сфер міського життя: «Архітектурний стиль витворюється з технічного способу», «широка площа нагромаджена на площину... куб сполучений з кубом, вільний від будь-яких прикрас, привнесених ззовні» [89, с. 192].

Про будинки такого типу не треба говорити у власне архітектурних категоріях: адже Бирський забезпечує підтримку соціополітичних процесів і на рівні культури, претендуючи на тотальний контроль й ревізію мистецтва. Це типова для радянської ідеології архітектурна конструкція спрямована на «усупільнення» та «відмирання родини». Усунення приватного простору –

основа модерного будівництва пролетарських комунальних жител. Багато літературознавців говорить про тонку іронію В. Домонтовича, але саме промовою Бирського автор довів, що він здатен і на глибокий сарказм: «Праця похоронних бюро повинна провадитись так само на засадах марксизму-ленінізму, як і лікування пістряка повинно бути трактоване в світлі марксистсько-ленінської науки» [89, с. 187].

Суперечливими видаються «архітектурні роздуми» Ростислава Михайловича під час прогулянки містом. І навіть не роздуми, а спостереження. Звичайно, тут теж усе обертається навколо Варязької церкви, хоч вона і не єдиний об'єкт архітектурних вглядань, які мають значно більше дотикання зі власне повсякденною реальністю. Важливе те, що перед очима головного героя «в черговій послідовності» пройшли певні зорові образи – «незакінчений будинок Музею, нездійснений проект Собору в світі, згадка про недороблений млин у маєтку гоголівського героя, про крісла, покинені необбитими, недомебльовані кімнати, розкішні канделябри й разом мідний, ніколи не чищений свічник», й останньою він побачить, звичайно, Варязьку церкву: «і тоді раптом, де за поворотом обривається вуличка, на горбку майданчика, забрукованого широкими гранітними плитами, на тлі несказанної величі блакитного неба наскрізь просяяна світлом постане Варязька церква» [89, с. 317]. Отже, Варязька церква з «архітектури» стає монументом. Вона постає в ідейній цілості і стилістичній довершеності, філософичності й глобальності осягнення світу. Церква дещо випадає з плинності міських буднів, які постійно змінюються, але проступає монументальним образом вічності, психоаналітичним втіленням авторської мрії (пошуку втрачених ментально-світоглядних орієнтирів).

Своєрідна ж архітектурність роману найбільше виявляється в тому, яким на його сторінках є місто. Міський ландшафт у романі різниться від таких зразків урбаністичної прози В. Домонтовича, як «Доктор Серафікус» та «Дівчина з ведмедиком», не тільки тим, що не є київським. А передусім тим, що це урізноманітнений простір екзистенції, комплекс естетико-світоглядних

позицій, характер світовідчуття і світовідтворення. Це не просто духовно-мистецька атмосфера Катеринослава, це й «туманний пейзаж Петербурга», і Невський проспект, і «слизька бруківка вогких вулиць». Архітектурність вчувається в сумбурних подорожах Ростислава Михайловича, в нічних блуканнях Линника, в спогадах і роздумах багатьох персонажів роману «Без ґрунту».

Образ міста, зображеного на полотнах Степана Линника, вписується письменником у контекст пошуків онтологічних засад буття народу. Важливими носіями цих пошуків стають символи каменю, міста, заліза, світла й пільми. «Місто-гора» художника справляє враження апокаліптичного привида: «Місто, замкнене стінами, піднеслося над безоднею. А вгорі янголи сурмлять, провіщаючи кінець світу, й поволі згортають свиток неба» [88, с. 250]. Линник своє мистецтво звів до ступеня теоретичної проблеми, «намагаючись втекти від порожнечі себе й світу» [89, с. 226]. Образ міста, відтвореного В. Домонтовичем, вибудовується на індивідуально-психологічному осягненні урбанізованого простору. У відтворенні архітектурного дихання Катеринослава вчувається особлива трепетність письменника, адже це його рідне місто. «Усе довколо лине в зелі. Квітнуть акації. Білі грона обтяжують дерева, що простяглись вздовж пішоходів, що густими купами тиснуться на бульварі по середині проспекту, що суцільне зелено-біле тло утворюють в доколишніх садах. Чи є ще друге таке запашне на Україні місто?» [89, с. 211]. Місто дитинства, розстріляне за перших років революції, «уламки колишнього побуту», «втішний полон згадок про минуле» пробуджують і загострюють емоційно-чуттєве сприйняття героя. Через художні образи першого міста, що будують люди під наглядом варязького князя, закутого в залізо, цілинного ґрунту, на якому це будівництво відбувається, виражає письменник власні думки. Тому мистецька дискусія з приводу визначення вартості «Варязької церкви» як об'єкта культурної спадщини, покладена В. Домонтовичем в основу роману, в підтексті виражає думку автора про майбутнє своєї країни.

У романах «Дівчина з ведмедиком» та «Доктор Серафікус» перед нами розкривається духовно-мистецька атмосфера Києва перших десятиліть ХХ ст. В. Домонтович створює своєрідний путівник міста Києва того часу, коли «революція перестала бути забавкою для естетів». Авторська увага зосереджена не стільки на «архітектурному ансамблі», скільки на відтворенні психологічних перипетій героїв. Душевний стан Іполита Варецького (самотність, безнадія, нудьга) спонукає його до виснажливих блукань вуличками міста: «Я дійшов до вулиці Короленка, подивився на годинник. Я звірвав годинника на Окрвиконкомі, на телеграфі, на будинку Південних залізниць, критому ринку, хронометрі на Хрещатику, в крамниці біля Золотих Воріт, у Зендика...» [88, с. 53]. Схожий опис зустрічаємо і в романі «Доктор Серафікус»: «Втікачі з Петербурга й Москви переповнили Хрещатик, каварні Франсуа й Семадені, алеї Купецького саду. Київ став галасливий, людний. «Чорна біржа» простяглася од Інститутської до центру на Миколаївській» [89, с. 75]. На нашу думку, інтелектуальні романи В. Домонтовича придатні до вивчення контексту доби та історії міста Києва в часи «психологічної астенії» початку ХХ ст. Індивідуальність естетично-образного мислення В. Домонтовича дозволяє створити такий образ міста, який вирізняє його романістику серед кращих зразків урбаністичної прози початку ХХ ст. – від «Вальдшнепів» М. Хвильового; від таких, може, недооцінених творів, як «Перехресні стежки» І. Франка, «Андрій Лаговський» А. Кримського і, нарешті, проблемних соціально-психологічних творів В. Винниченка та інтелектуальних романів «Місто» В. Підмогильного, «Недуга» Є. Плужника, «Честь» М. Могилянського.

У зв'язку з порушеною темою міста як комплексного явища, що ставить проблему існування людини в найрізноманітніших переплетеннях (соціальних, культурно-духовних, особистих і, звичайно, інтимних), хочемо наголосити, що в романі «Недуга» Є. Плужника урбанізований простір сприяє розкриттю глибинних зрушень у свідомості головного героя, в часи найбільшої душевної муки Іван Семенович блукає вулицями міста, яке «зустрічає його хором дзвінких голосів, але в гомінкій рухливій юрбі він відчуває себе млявим і тихим,

таким не підходим до всіх, самотнім» [228, с. 181]. Йдеться, зокрема, про зосередженість довкола типово екзистенційно проблематики, коли у фокусі художнього осмислення опиняються питання буття у світі. Властиво, синтез мистецтв стає структурною частиною інтелектуальної прози, філософсько-естетичні рефлексії відображають світоглядні орієнтири авторів. В аналогічному ключі відбувається моделювання дійсності у творі «Честь» М. Могилянського, архітектурний пейзаж міста пронизаний різноманітними кодами (історичний, мистецький, психологічний) і розрахований на ерудованого читача. Письменник розмірковує над пам'ятками світової архітектури своєї доби, згадуючи імена Бартоломео Франческо, Растреллі, Ринальдї, Гварангі, Воронїна, Захарова. У цьому пасажі можна відшукати і ставлення М. Могилянського до Києва, який у його сприйнятті «і «не має жодного архітектурного стилю, навіть архітектурні безглуздя в ньому без стильові» [186, с. 127]. Прагнення письменників до повноти життя неминуче реалізується як у відтворенні власного інтелектуального досвіду, так і в зображенні перебігу психічних процесів і станів персонажів, а «міська людина» – інтелігент, службовець, науковець, робітник, стають справді великою традицією українського роману.

Зрозуміло, що крізь призму синтезу мистецтв можна значно повніше охарактеризувати саму постать митця, а через нього – найприкметніші ознаки певної епохи. Загалом синтез мистецтв активніше проявляється в періоди відносно високого рівня розвитку його видів, коли на певних етапах, у рамках традиційних параметрів, по суті, вичерпуються їх індивідуальні можливості (зрозуміло, стосовно осягнення якісно нових художньо-естетичних проблем).

Дослідження цього аспекту романістики В. Домонтовича потребує доповнення деякими спостереженнями В. Саєнко, яка у своїй розвідці окреме місце відводить живопису. Вона вважає, що це виявляється: «По-перше, на рівні дискусії персонажів роману про майбутнє мистецтво, особливо в розмовах Степана Линника та Ростислава Михайловича; по-друге, у вмінні бачити навколишній світ головним героєм, помічаючи живописне начало навіть там, де

його немає за природою; по-третє, у наявності великої кількості візуально-зорових образів твору, які часто-густо переростають у синестезій ні» [249, с. 161]. Письменник, практикуючи синтез літератури і малярства, створює метафоричний світ, народжений у результаті взаємопроникнень. У невеличкій шашличній увагу Ростислава Михайловича привертає «непретензійне малювання доморобного майстра» (зорове сприйняття), що спонукає героя до прийняття їжі (збуджує апетит та смакові відчуття) і підштовхує до дискусії про новітнє мистецтво. Саме образотворче мистецтво активізує емоційні центри відвідувачів, створюючи нові асоціативні ряди. Герої В. Домонтовича наділені унікальною здатністю переживати водночас враження, одержані від різних органів чуття, це допомагає авторові глибше проникати у їхню психологію.

Найкраще про це сказав сам письменник: «З'являються і руйнуються держави, 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 пергаменті, полотно картини. Усе зникає, лише твір мистецтва перебуває незмінним» [89, с. 179]. Отже, важливе місце в системі художнього мислення В. Домонтовича відводиться синестезії, коли зорові відчуття асоціюються зі слуховими або навпаки.

Мистецько-живописна тема в романі «Без ґрунту» розпочинається з дискусії про долю Варязької церкви: «Мозаїки київської Софії XI – XII ст. й мозаїки Линника – це дві кінцеві ланки нашого національного мистецтва в останнє тисячоліття» [89, с. 182] і проходить наскрізною ниткою через усю проблематику твору. Досить самобутньо сприймається «непретензійне малювання доморобного майстра» у вірменській шашличній. Автор послідовно і детально змальовує картини невідомого художника, реалізуючи, таким чином, власні естетичні смаки та уподобання. У цих побутових малюнках, строкатих пейзажах В. Домонтович зумів розгледіти основну мистецьку візію часу – розрив з традицією. Такого ж принципу дотримується і Линник: «Він прагнув на практиці виробити принципи й методи малярського мистецтва, які покликані були заступити ті, що їх на початку доби Нового часу поклали в основу майстри

Ренесансу й їх наступники [89, с. 251]». Саме тому його картини були своєрідним втіленням внутрішніх комплексів і протиріч – це певна форма психологічного переживання, метод психоаналізу, своєрідна філософсько-естетична концепція світу. Усі мистецькі алюзії та теми в романі «Без ґрунту» не випадкові, тому що за кожною з них «письменник шукає вияву законів, важливих у його системі життєвих і естетичних цінностей, цілковито інтегрованих у художню творчість. Адже загальне, теоретичне в людській мові може бути відображене лише завдяки частковому, конкретному, тож і мистецтво як феномен постає у творі В. Домонтовича лише у вигляді окремих своїх видів та розмаїтих авторських форм» [70, с. 66].

Вважаємо, що в романі «Доктор Серафікус» мистецький дискурс ускладнює проблемний комплекс тематики, виступаючи одним із засобів інтелектуалізації композиції твору. Знайомство Ірці з Комахою розпочинається з перегляду малюнків у книжках з рефлексології: малюнок доби палеоліту зворушує її не менше «од картин сучасних французьких та німецьких експресіоністів» [89, с. 20]. У такий спосіб автор пробуджує в дівчинки інтерес до Серафікуса і демонструє високий рівень обізнаності з творчістю майстрів пензля.

Зустріч Корвина з Вер починається з візуального осягнення естетичної цінності жіночого тіла. Несподіваний спогад про два портрети Вер Ельснер – «один мальований в експресіоністській манері та інший, писаний Яковлевим, в якому кубізм був поєднаний з чітким і монументальним академізмом» [89, с. 65] – дав поштовх до появи великої статті про еволюцію мистецьких стилів і пробудив бажання в художника Корвина пізнати цю жінку. В. Домонтович якось по-особливому, дуже індивідуально реалізовує естетичний ідеал митця, викликає асоціативні ряди у нових площинах та вимірах. Цікавим є епізод про вирізаний ножицями портрет Вер. Автор називає цю техніку – «скульптура, поєднана з малюнком». Він вважає, що «ножиці психологічніші, вони як продовження пальців», тому описує цей процес з великим чуттям і достовірністю. Вражаючою є ступінь письменницького саморозкриття в

культурно-мистецькому просторі інтелектуальних романів, адже «... він шукав первісного, основ, реального на стадії його виникнення» [89, с. 252], зосереджуючись на нюансах і компетентному тлумаченні мистецьких явищ. Це одна з ключових тез естетико-світоглядних засад В. Домонтовича.

Українська література початку ХХ ст. розширила аспекти художнього моделювання дійсності, цьому процесу великою мірою сприяв синтез мистецтв, зокрема музики і слова. Як звуковому виду мистецтва, музиці притаманна абстрактна форма реалізації естетичного досвіду: позаяк слову властива смислова визначеність, що робить словесні (мовні) образи більш конкретними. Відповідно до цього, музична естетика сприяє можливості зробити слово більш чуттєвим і пізнавальним. Літературу як вербальний вид мистецтва можна вважати найбільш близькою до музики і «спорідненою» з нею, адже вона осмислює буття людини в формі естетизованих переживань (душевних настроїв і помислів). У той же час відмінність музичної мови від вербальної полягає у неможливості однозначно виразити конкретні поняття. Саме тому творчі пошуки художників слова реалізовувалися на схрещенні різних мистецтв. У романах В. Домонтовича, М. Могілянського, Є. Плужника музика, література, мистецтво і наука допомагають підсилити дієвість та емоційну насиченість твору, створюють нову літературну естетику, яка допомагає в повній мірі відобразити проблематику оточуючого світу. Музика виступає найбільш місткою і прийнятною формою вираження думок і емоцій людини в чуттєвій формі, що зумовлює найбільш сильний, глибинний і безпосередньо емоційний вплив на внутрішній світ і психіку людини. Так, Інна Сергіївна з «Честі» під час глибоких душевних переживань «слухає Бетховена та беклінівського скрипаля», а внутрішній дискомфорт тамує у літературі і музиці. Головний герой – лікар Калін, також добре розуміється на музиці, свідченням цього є предметна розмова з німецькою піаністкою, якій твори українського композитора Вериківського навіюють «порідненість з німецькою музикою». Таким чином, введення музичних компонентів сприяє збагаченню й урізноманітненню змісту художніх творів, а музика почала нове життя в іншій

мистецькій сфері (літературна творчість), що зумовлює глибокий, органічний синтез цих мистецтв.

Слушною є думка професора Я. Полфьорова щодо українського письменства 20-х рр. ХХ ст.: «З багатьох причин саме в ньому доводиться спостерігати міцний зв'язок зі звуковим оточенням суспільного середовища й сильний вплив цього оточення. З тих багатьох причин він дозволяє собі зупинитися лише на одній: усі політичні обставини українського життя в минулому призвели до шукання якихось своєрідних, «прихованих», «аполітичних» засобів захисту національної культури, засобів національного самовизначення та й взагалі самозахисту. Через «легальність» форм саме музичного мистецтва, мистецтва буцімто найаполітичнішого, проблема музичної творчості, масової музичної активності набула в Україні величезного значення» [232, с. 13]. Тому не дивно, що музика знайшла найповніше, найвиразніше відображення у творах українських письменників, ускладнюючи проблемний комплекс романної тематики.

Віра Агеєва була однією з перших українських дослідниць, хто звернув увагу на те, що «мелос є одним із улюблених мотивів В. Домонтовича...» [5, с. 16], розвинених ще в «Романах Куліша», в повісті «Аліна і Костомаров», у новелі про Рільке. Найбільш повно музична концепція В. Домонтовича проявила себе, звичайно ж, у новелі «Спрага музики». Сюжет оповідання – епізод із біографії Рільке, перші зустрічі з жінкою, яка захопилася поетом завдяки його книжкам і зачарувала Бенвенуту своїми листами. Це історія одержимості музикою, спроектованою на кохання, з одного боку, а з іншого – деталі щоденника, у якому мало не кожне слово, рух, вчинок і лист коханого заслуговують на увагу, як і деталі його та її щоденникового життя. Прозаїк робить із цього новелу про почуття, ілюструючи через музику чудо оновлення людської душі, адже саме в ній розкрито найтонші порухи авторського естетичного світосприйняття.

Модерністські романи В. Домонтовича – це своєрідна схема освоєння довкілля крізь призму «людської душі». Попри те, що письменник

зосереджується на проблемах особистості (самотність, пошуки сенсу буття, взаємини між статями), все ж простір тексту розростається завдяки залученню музики. Таке зображення індивідуального виявляє психологізм структури, що далеко виходить за межі окремого випадку. Музичні компоненти в системі художнього мислення сприяють реалізації естетичних смаків, що виражається і в розкритті людського ставлення до музики (герої романів грають, співають, танцюють). Така структура роману зумовлює відхід на задній план власне подій і висування на перший – внутрішнього тексту (філософського-психоаналітичного). Об'єктом зображення є не різноманітний світ, а «неправдоподібні істини», «серафічність», «метафізичні осяяння», «духовний нігілізм». Музична концепція В. Домонтовича безпосередньо пов'язана з його світоглядною парадигмою; письменник, таким чином, намагається донести основні домінанти філософсько-естетичного світовідчуття і світовідтворення. Для художнього стилю автора значущою є ідея єдності людини зі світом (з самою собою) за допомогою тематизації музики, її інтелектуалізації. Адже «... музика, присутня в романному контексті, зумовлює ускладнення оповідної структури такого твору, водночас надаючи оповіді нових можливостей. З одного боку, вона вносить у багатоаспектну впорядкованість її деяку хаотичність і відстороненість, а з другого, – надає їй особливої глибини, робить можливим пізнання контекстів, прихованих під поверхнею будь-якої системності» [279, с. 65]. Створюючи цілісний образ світу, письменник-модерніст використовує музику для формування особливого простору, якому притаманне глибоко психологічне, а заразом етичне та емоційне наповнення, завдяки чому твір зберігає естетично відкритий характер. Важливо при цьому те, що музика функціонує у побуті персонажів, використовується з метою підсилення емоційних акцентів, адже внаслідок емоційного, чуттєвого співпереживання читач втягується в художній світ. Об'єднані в модусі синтезу, література і музика послуговуються власним арсеналом художніх засобів, прагнуть якомога повніше втілити вищу ідею – ідею сутності буття. Спільними зусиллями, поєднавши й ірраціональне, ці види мистецтва здатні вийти за межі

реального, протиставивши йому можливе. Підтвердження цього знаходимо в романі «Без ґрунту». В архітектоніці твору спостерігаємо функціонування окремого простору (музичного), в якому «реальне було зміщене, а звуки ставали слуховою абстракцією світу» [89, с. 280].

Процес естетичного сприйняття та естетичного впливу спрямовується на метафізичне урівноваження (гармонію), а інтелектуальний роман, збагатившись елементами музики, здобуває нові, значно ширші можливості духовно-психологічного пізнання світу людини. Відповідно до цього ми вважаємо, що одним із найохопніших композиційних елементів у романі «Без ґрунту» В. Домонтовича є створення певного музично-психоаналітичного простору, в межах якого зреалізовується тема любові. Можна стверджувати, що в цьому випадку «особливим чином актуалізована здатність музики до опосередкування й вираження трансформацій розуміння власного «я», її спроможність стимулювати трансцендентальні стани Еґо в його виході за межі суб'єктного кола уявлень» [247, с. 159].

Головний герой роману «Без ґрунту» Ростислав Михайлович на порозі церкви зустрічає жінку, яка здається йому знайомою. Та, привітавшись, розуміє, що бачить її вперше. В. Домонтович вірний собі, він намагається йти до вирішення цієї проблеми досить парадоксальним шляхом, спробувавши розшифрувати підсвідоме, використовуючи закони логіки і метод редукції. Ростислав Михайлович шукає можливості натрапити бодай на найменшу аналогію в закутках своєї «ерудитної пам'яті». Та відповідь з'являється несподівано: «Такт за тактом народжувалась мелодія. Вона народжувалась з передгрозової тривоги, з вихору, що знявся в далеких просторах степу...» [89, с. 267]. Отже, прозріння приходить з містичної гармонії чи дисгармонії природи.

Несподіване знайомство починається з музичної фрази, що виникає у підсвідомості героя. «Треба шукати не зорового, а слухового образу, не малярського, а музичного. Межі, де перший перетворюється в другий» [89, с. 266]. «І коли з порізаних окремих тактів склалась музична фраза», у Ростислава Михайловича уже немає сумнівів – це лейтмотив Другої

«екстатичної» симфонії Шиманівського. Він згадує все: і присвятний напис, видрукуваний на «клявірі симфонії», й ім'я жінки. Отакий несподіваний початок кохання, або ж ні, – просто любовної пригоди. «Там на відстані перед мною йде жінка, яку я чую. Це мелодія, яку я бачу [89, с. 268]». Та підсвідомість не завжди дає прямі й правдиві тлумачення наших вражень, тому героєві знадобився час і терпіння, щоб дошукатись змісту і пояснити Ларисі мотиви свого поведження. Ростислав проводить досить парадоксальні аналогії – «за зоровим враженням я міг пізнати вас, як композитор колись в вас пізнав свою музичну тему [89, с. 275]». Цікавими є дедуктивні спостереження героя в помешканні нової знайомої, які переконують його в тому, що вона камерна співачка. Але музична тема не замикається на Ларисі Сольській. Головний герой і сам добре розуміється на музиці, володіє нотною грамотою, наділений від природи музичним світобаченням. «Світ обернувся в музику. Світ і вона, ця жінка, сприйняті і втілені в музиці [89, с. 280]». Несподівані відчуття і незрозумілі почуття спонукають Ларису дати повноцінний концерт для одного слухача, щоб пізнати згодом пристрасть ненасиченого бажання.

Роман чоловіка й жінки у зображенні письменника досить великосвітський – Лариса, точно розгадуючи свого коханця, говорить про його «епікурейський естетизм». Але цей роман, на думку Л. Новиченка, в остаточному підсумку є й поразкою героя. «Адже в коханні він зрікається почуття, емоції, виправдовуючи себе «стилем доби», яка, мовляв, диктує особистості відмову від усього індивідуального [204, с. 155]». Ми ж вважаємо, що герої обирають той тип взаємин, який для них є найбільш прийнятним. «Лариса надто була жінка нашого часу, щоб надавати якесь значення словам або оцінкам, можливо, навіть вчинкам і очевидності фактів [89, с. 376]». Таким чином, В. Домонтович дає вичерпне пояснення щодо “стилю доби” або ж «цинізму» Ростислава Михайловича, убезпечуючи себе від будь-яких закидів про аморальність.

Та повернемося до ролі мелосу, який в архітектоніці твору відіграє важливу роль. Усвідомлення музичної фрази приходить із глибин підсвідомого. Такий прийом (метод) у В. Домонтовича не є випадковим, адже на початку

минулого століття ставлення до музики як втілення ірраціонального, загадкового стало дуже розповсюдженим у літературі. Розуміння музики як сфери нереальної й алогічної було засвоєно з філософії С. К'єркегора і А. Шопенгауера. Останній вбачав саме в музиці, в «цьому ірраціональному прояві людської особистості, можливість інтуїтивно зрозуміти сутність світу» [26, с. 199]. Схожий тематичний зріз зустрічаємо у романі «Недуга» Є. Плужника, в якому музика представлена як царина суперечливих шукань у підсвідомості героя. Не нехтуючи принципами психоаналізу, письменник зображає химерну пристрасть тов. Орловця до оперної співачки Ірини Завадської, що породжена несподіваним спогадом дитинства. Побачивши жінку, почувши її голос, Іван Семенович настирло відшукував у свідомості давно забутий образ, розуміння приходить несподівано: «диким рухом урвала Кармен свій танок, високо відкриваючи стрункі по-дівочому ноги, і враз наче холодним та гострим лезом проведено йому по спині [228, с. 36]». В цьому випадку філософсько-психологічна заглибленість героя виражається засобами музичних амплікацій та асоціацій, що стає рушієм сюжету, збагачує та урізноманітнює стильову манеру автора.

Європейський ірраціоналізм ХХ ст. з утвердженням примату позараціональних засобів пізнання дійсності визнав музику, яка відбиває ставлення людини і суспільства до світу насамперед через емоційно-чуттєву сферу, однією з головних форм вираження буття. У філософії, естетиці представників ірраціоналізму музику було виділено з «сім'ї» інших видів мистецтва, їй було визначено специфічне місце в системі світобудови. До того ж слід додати, що музичне мистецтво багато в чому зумовило спадкоємність теоретичних ідей та стало своєрідною «зоною перетину» інтересів відомих філософів.

Тому не дивно, що в романі В. Домонтовича «Без ґрунту» з'являється згадка про Ніцше – в новелі про Линника. «Це був індивідуалізм, який уже переходив у свою протилежність, з якого народжувалось плекання надіндивідуального [89, с. 229]». Філософські ідеї є також структурною

частиною його романів, письменник створює героя, який «не був людиною, подібною на інших. Він бунтував проти себе як проти біологічної істоти. Він творив себе із середини себе самого, фантаст, містагог і руїнник». В образі Степана Линника розгорнуто принцип ідеї суб'єктивності, він поза таким класичним світоглядним чинником, таким як ментальність («перемога, як в собі особисто, так і у своїй творчості народницької традиції пейзажного етнографізму»). Художник шукає абсолютного, мислить епохами та їх суперечностями, демонструючи різочу дисгармонійсть покинутого Богом світу. Власну ідею він проектує «в світ речей, проти якого він змагався». Можемо констатувати, що В. Домонтович парадоксальним чином увиразнює дискурс Ф. Ніцше – дискурс надлюдини, сильної особистості, що протиставляється оточуючим; внутрішньої сили, непохитної волі. «Линник зрікається безнебої мізерної дійсності, по-модерністськи возвівши в абсолют Мистецтво. Художник гине в цьому двобої, але ж означає контури іншої реальності [5, с. 16]».

Деякі аспекти філософії Ф. Ніцше не випадково з'являються саме в цьому творі В. Домонтовича. На прикладі Степана Линника ми бачимо, що людина є часткою волі й обмежена началом індивідуалізації. Головною тенденцією життя є зростання, піднесення, збільшення сили. Наслідком цієї тенденції є боротьба зі світом, з самим собою. Філософія Ф. Ніцше дуже близька В. Домонтовичу, відгомін його теорій вчувається і в інших творах, наприклад у «Дівчині з ведмедиком». Естетично-інтелектуальне сприйняття – це ключ до розуміння ніцшеанської філософії та її місця у світоглядній парадигмі письменника. «Невід'ємним атрибутом естетизації є художнє мислення. У свою чергу, художнє мислення, за влучним висловлюванням Шиллера, є певний музичний стан, лад душі, що передує всьому. Цей стан виявляється в художніх нахилах людини» [Цит. за: 161, с. 64]. Отже, філософсько-естетична концепція В. Петрова-Домонтовича значно глибша, аніж може видатись. Естетико-музикознавчі погляди в повній мірі зреалізовані у художньому мисленні автора,

адже вони ввібрали у себе думки філософа, науковця, прозаїка і плідно поєднались в унікальній особистості письменника-експериментатора.

Одна з основних сюжетних ліній у романі «Без ґрунту» В. Домонтовича починається з миттєвого імпульсу підсвідомості і переходить у стійку музичну фразу з симфонії Шиманівського. Взагалі для Домонтовича характерне поєднання, точніше, паралельне співіснування двох музичних світів. Перший – це високий ідеальний музичний світ Баха, Ліста, Шиманівського, другий – джазова музика ресторанів, кав'ярень, танцювальних залів. Музична тема письменника об'ємна – музика класична (складна) і музика «розважальна» (легка). Найбільш типово цей феномен гармонійності (інтелектуально-раціонального та емоційно-чуттєвого) проявив себе в романах «Доктор Серафікус» та «Дівчина з ведмедиком», у яких художня картина світу інтерпретується крізь певні музичні модуляції і пояснюється широким діапазоном письменницького розуміння та сприйняття. Свідченням цього є те, що в контексті модерністських романів знаходимо прізвища окремих композиторів (Бетховена, Шумана, Ліста), назви музичних інструментів (беккерівський рояль, гобой, барабан), музичних жанрів (екстатична симфонія, джаз), партій людського голосу (тенор, сопрано), спеціальні музичні терміни (акорд, мелодія), назви окремих танців (фокстрот, вальс). Але концепцію синтезу мистецтв (література – музика) у прозі В. Домонтовича можна виразити в такій тезі: зв'язок поміж видами мистецтв має характер не зовнішнього стику, а внутрішнього, органічного взаємопроникнення.

Професор Серафікус боїться і всіляко уникає людей, заперечуючи в собі природне (інстинктивне), його науковий пошук зосереджується на дрібних частковостях і примітковій діяльності. Потреби тіла (біологізм), сублимуючись, переходять на рівень інтелектуальної рефлексії. Серафікусів аскетизм та мазохістичне самозбереження дозволяють Комасі дистанціюватися від світу у своїй келії, а розраду знаходити лише у грі на піаніно. «Здатність заглиблюватися... досягала у нього того рівня, на якому вона обертається на майже патологічне явище. Це був рід сомнабулізму, щаслива здатність

одірватись від усього, щоб поринути в одне...» [89, с. 128]. В. Домонтович детально змальовує метафізичні відчуття (стан) героя, які дозволяють йому «від хоралів Баха перейти до Ліста, після громових гуркотінь Лістових повернутися до Баха». Серафікус імпровізує, реалізуючи музичне покликання та естетичні смаки самого автора .

У цьому пункті феноменальність музичної концепції як іманентного витвору перетинається з феноменальністю музичної присутності (екзистування). Музична константа письменницького бачення здатна надавати матеріал для самоосторонення, в умовах якого ніби «геометрично» або «оптично» відтворюється світовідчуття героя. Всі емоції, підсвідомі бажання – на кінчиках пальців, на клавіатурі піаніно, у глибинах неперевершеного світу класичної музики. У ці хвилини Вер розуміє, що вона не існує для нього, «він був тільки сам і розмовляв тільки сам з собою, а та, проти нього, та була тільки хвилиною втіленістю уявленої музики» [89, с. 130]. В. Домонтович зумів змалювати внутрішній світ Комахи, відтворити найтонші порухи його душі, не порушивши при цьому того розподілу гендерних ролей, який допомагає Серафікусу залишатися «безстатевим» [169, с. 78].

Дещо іншим світ музики зображено в романі «Дівчина з ведмедиком». Знайомлячись із родиною Тихменєвих, Іполит Миколайович звертає увагу на беккерівський рояль, який свідчить про наявність певних музичних смаків у господарів будинку. Але музичний аспект з'являється лише в кінці твору – як своєрідне тло для розгортання подій у берлінському кафе-ресторані. У «гуркоті джаз-бандового вереску» п'яна повія і німецький бюргер танцюють фокстрот. Саме в ритмах суміші європейської та африканської культур (джазу) проходять останні хвилини життя головної героїні роману «Дівчина з ведмедиком».

У цьому творі В. Домонтович відійшов від використання класичного мелосу, можливо, через драматичність ситуації, а можливо, через «розважальний продукт часу» – джазова музика ресторанів була так само близькою письменникові. С. Павличко стверджує, що В. Домонтович, як ніхто в українській прозі початку ХХ ст., зумів відтворити «інтелектуальне дихання»

міста [207, с. 85]. На сторінках його романів місто виступає символом певного типу свідомості як автора, так і його героїв. Ця свідомість ґрунтується на філософсько-психологічній рецепції світу, розчаруванні й самотності, внутрішній дисгармонії. Могутній інтелект і високі естетичні смаки знаходять відображення у музичній концепції, яка проектується на художні тексти, наближаючи читача до сприйняття того, що не можна передати словами.

Роман «Без ґрунту» недаремно називають найдосконалішим твором В. Домонтовича-прозаїка. Саме в ньому світоглядно-естетична парадигма автора постає цілком завершеною. Вишукана музика, красива талановита жінка, легкий присмак загадкової містики – це те, що створює фабулу любовної пригоди. Але в основі всього – музика, яка просто наелектризовує художній простір, підштовхуючи героїв до невмотивованих і безглузвих вчинків. Музика наповнює єство Ростислава Михайловича (несвідоме – свідоме), вчувається у звуках і порухах природи, у кольорах та запахах Лариси. Пізнавши жінку, герой усвідомлює і розуміє лейтмотив симфонії Шиманівського, у якій раптом приходить «злам». «Така прозора і проста музична фраза раптом розпадається, рветься, зривається, втрачає прозорість, звуки нервово стрибають» [89, с. 291]. Такою ж є й жінка, яка спричинилася до появи цього музичного твору – лагідною і покірною або ж нестримно дикою і пристрасною. Любовна історія у В. Домонтовича насичена «обіймами ночі», «спорожнілими вулицями», «ароматом квітучих дерев», «божевільною спокусою бажання», але при всьому цьому тонка лірична душа автора виражає первинність, визначальність музичних асоціацій. Глибокого змісту набуває Друга «екстатична» симфонія Шиманівського, а також голос – «м'який голос камерної співачки, сповнений інтимного ліризму. Найвищої чистоти й стриманості...» [89, с. 283]. Лариса співає, утверджуючи стійкий асоціативний зв'язок з музичною фразою у підсвідомості головного героя, і не так важливо, що кохання закінчилось, насправді, воно навіть не починалось. Просто музика втрутилась у незбагненну сферу людської психіки, надавши можливість чоловікові й жінці пережити незабутні хвилини близькості. На відміну від Лариси з роману «Без ґрунту»,

опера дівка Завадська з «Недуги» володіє не лише «визнаними властивостями співу і гри», а ще й «тонкістю музичного малюнку» та здатністю до «художньої інтерпретації пристрасти» [228, с. 44]. Як бачимо, у творах такого типу музична стихія стає потужною силою, зорові відчуття увиразнюються слуховими, створюючи ефект синестезії (міжчуттєве сприйняття). У такому аспекті використання культуротворчого впливу різних видів мистецтва сприяє поглибленню психологізму та розширенню асоціативних виявів у художньому мисленні письменників.

Представники інтелектуально-психологічної прози при творенні художніх текстів по-різному реалізують власний естетичний досвід. Для метафорично-образного світосприйняття М. Івченка характерним є використання народної музичної стихії, яка пройнята працею та традицією. Скорботно-гострий мотив «Петрівки» вражає Савлутинського («Робітні сили») до глибини душі. Експресивна чуттєвість героя спричиняється до появи філософської теорії про ментальні риси українців: «Значить, усе те, що народ уболівав думкою про світ, прагнучи його спізнати, – у вишивці, у цій пісні...» [111, с. 639]. Інтелектуальні розмірковування мають на меті довести перевагу рацію у психології героїв, а стають підтвердженням надзвичайної сили емоції (чуття), котра не лише керує поведінкою (Тося, Горошко), а й підштовхує до певних життєвих змін (шлюб Савлутинського з Орисею). У художній тканині твору письменник неодноразово звертається до використання фольклорного мелосу, виразником емоційної сили народу є доглядач Горошко, густий баритон якого спонукає «...в самоті смакувати той спів і солодко копирсатися в глибині серця» [111, с. 664]. Тонкий ліризм автора відчувається в розлогіх пейзажних описах, які асоціюються з «великою симфонією в природі». Хоча домінантою музично-естетичної концепції М. Івченка є народнопісенна культура, поліфонічність твору досягається шляхом введення класичної музики. Поціновувачами високої музичної культури виступають Савлутинський і родина Сахновичів; насолоджуючись творами М. Лисенка, Бетховена, Шумана, Ліста, Гріга, вони демонструють претензійну вишуканість смаків та певний рівень обізнаності. В

будь-якому випадку культурно-мистецький простір просочується крізь смисловою тканину романів, а музична концепція поєднує в собі поетичний талант, могутній інтелект і високі естетичні засади авторів.

Філософсько-інтелектуальний розвиток та культурно-історична динаміка початку ХХ ст., впливаючи на усі сфери людського життя, включаючи літературу, спричинили появу нового типу художнього мислення. Прагнення митців до гармонії естетичного ідеалу починає ґрунтуватися на принципах асоціативної багатолінійності. Ці пошуки нерідко стають досить болючими, виявляючи, звісно, не тільки певний поступ, а й певні поразки та розчарування. В епоху «класичного модернізму» активно реалізуються синтетичні можливості художнього освоєння дійсності. Та, попри активну життєву позицію, попри мобілізацію всіх фізичних і духовних ресурсів людини на подолання перешкод, боротьбу за право бути повноцінною особистістю, були, зрозуміло, і втеча від дійсності, і самотність людини в сучасному світі, і зацікавленість психологією протилежної статі тощо. Все це підштовхувало до створення цілісно нової художньої структури, яка базувалася на схрещенні двох або більше мистецтв.

Отож варто одразу наголосити, що, скажімо, продуктивність синтезу мистецтв великою мірою зумовлена естетичними концепціями митців, їх методологічними засадами. Адже чималий корпус літератури тієї доби (як української, так і європейської) був позначений меланхолією, неврастенією, домінуванням підсвідомості, тонким психологізмом. Саме тому широкої популярності набула теорія З. Фрейда, який стверджував, що твори мистецтва є породженням підсвідомої сфери людського інтелекту. Функція ж літератури, за Фрейдом, – не зображення життя, а «інформування» нашого «я» про зміст і велич цього «я», про його конфлікт із суспільством [Цит. за: 290, с. 62]. Саме в цьому полягає оригінальність та індивідуальність письменницького стилю В. Домонтовича. Отже, музична самопроекція Серафікуса (роман «Доктор Серафікус») має суб'єктивний і об'єктивний вектори виразу, тобто спрямована на образ світу через самоактуалізацію (через «шлях у себе»); і навпаки, – на самовизначення через звукове відчуття і сприйняття навколишнього світу.

При більш глибокому вивченні синтез мистецтв у творах В. Домонтовича постає як засіб художнього вираження. Поєднання звуко-кольорових компонентів у структурі модерністського типу мислення, співзвучне мистецькій візії автора, яка у всьому шукає виявів загальних законів буття, що ускладнює проблемний комплекс романної тематики і формує естетичну свідомість читачів. Саме в мистецькій діяльності письменник вбачає сферу вищої реалізації людської душі та пізнання нею світу.

Як бачимо, синтез музики і слова, синтез мистецтв став на переломі століть потужною силою, однією із визначальних особливостей літературного процесу, важливим чинником урізноманітнення стильової манери, поглиблення психологізму, розширення асоціативних виявів. В. Домонтович, як типовий представник модерної літератури перших десятиліть ХХ ст., цілковито використав той арсенал мистецьких засобів, який допоміг йому створити власну художньо-естетичну концепцію. У ній музика та слово, живопис та архітектура естетично взаємодіють, створюючи цілком органічне тло філософсько-психологічної романістики.

2.2. Особливості моделювання образної системи у текстуальній площині інтелектуальних творів

У формальному плані синтетичність письма В. Домонтовича значною мірою забезпечується модерною сферичною побудовою твору. Своєрідність його новаторських творів детермінується і жанровою поліmodalністю, це дає змогу найрізноманітнішим елементам тексту функціонувати в межах його цілісності, що визначається єдністю креативної свідомості автора. Романи письменника визначаються як інтелектуальні (В. Агеєва, Т. Белімова, С. Павличко,), філософські (Н. Мішеніна), експериментальні (О. Боярчук), соціально-психологічні (З. Голубєва), хоча, як ми вважаємо, вони містять окремі елементи певних жанрових форм, але розбіжності у визначенні жанрової належності прийнятні в цілому, хоч неоднаковою мірою стосуються кожного твору В. Домонтовича. Зокрема, специфіка авторської системи художнього

мислення зумовлена жанровим синтезуванням, що дозволяє постійно поглиблювати зміст творів. Викладаючи свої думки, письменник виявляє схильність до постійної адаптації художніх форм щодо творчого задуму, в основі якого лежить світоглядно-інтелектуальна рефлексія. Проблема мистецького синтезу в інтелектуально-психологічній прозі В. Домонтовича має й інший аспект. Стосується він новаторських художніх засобів, якими послуговується автор. Адже, як вважає С. Хороб, «література з модерністською системою художнього мислення, досліджуючи духовну атмосферу ХХ ст., по-перше, майже цілковито виокремлювалась (хотіла вона того чи ні) в автономний мистецько-образний простір, по-друге, знеосіблювала дотеперішні критерії й оцінки, по-третє, рішуче й настійливо ламала ті традиції національного письменства, які заважали йому в подальшому розвитку» [288, с. 153].

Рецепція творчості В. Домонтовича повинна відбуватися в контексті естетики модернізму, адже вона зазнала впливу активного філософського дискурсу поч. ХХ ст., (літературний екзистенціалізм, психоаналіз), що знайшло відображення у світоглядній проблематиці. Таким чином, можемо перейти до аналізу деяких принципів модерної прози поч. ХХ ст., сформульованих В. Руднєвим [245, с. 237], які повною мірою проявили себе в інтелектуально-психологічній романістиці В. Петрова-Домонтовича:

1. Неоміфологізм. По суті, це головний принцип, який тією чи іншою мірою присутній у всіх наступних. Це міфологічний бриколаж, адже твір будується як колаж цитат і ремінісценцій із інших творів. Т. Белімова наголошує на присутності в текстах Домонтовича чужого слова, «матеріалізованого алюзіями, ремінісценціями та цитатами» [20, с. 9]. Феномен алюзії в романістиці письменника репрезентований класичним тематичним багатством: від сюжетів Старого і Нового завітів, житій святих (релігійна підоснова) до новітніх учень філософів-прагматиків (філософська складова); від цитування класиків світової літератури (культурологічно-мистецька підоснова) до згадування сентенцій та життєвих постулатів найвідоміших політичних

діячів сучасної письменникові доби (автобіографічна складова). В інтелектуальній прозі В. Домонтовича інтертекстуал набуває нових значень, служить способом втілення нової проблематики, трансформується у авторське переосмислення. У формальному відношенні, таким чином, автор поєднує традиції українського письменства – в елементах натуралістично-реалістичного стилю (науковість, точність), експресіоністського (контрастність, різкість), імпресіоністичного (витонченість, фрагментарність) – та тодішні нові тенденції розвитку літератури і мистецтва. Ремінісценція як інтертекстуальний прийом у модерністській прозі В. Домонтовича відшукує нові інтелектуальні смисли – це міфотворчість давньої Греції, твори А. Данте, Т. Кемпійського, М. Гоголя і т.д., мистецтво П. Пікассо, В. Кандінського, майстерно вплетені в канву творів, що дозволяє простежити безперервний полілог митців різних епох.

2. Ілюзія/реальність. Для текстів європейського модернізму ХХ ст. характерна гра на межі вимислу й реальності. Інтелектуальний доробок В. Домонтовича демонструє варіювання бінарних опозицій як вияв еволюції світоглядних установок письменника. У романі «Доктор Серафікус», написаному в «квазіреалістичній» манері, не до кінця зрозуміло, яку ж природу має «безстатевість» Серафікуса, так само, як і «неправдоподібні істини» Зини з роману «Дівчина з ведмедиком». Та, за логікою авторського світосприйняття, «реальність/ірреальність» виражають ідею дотичності зовнішнього світу і внутрішньо-суб'єктивного буття. Реальне життя персонажів (вчений-аналітик, дівчина-підліток), на перший погляд, не ототожнюється з тими психологічними пристрастями, які вирують в них. Через це достатньо неприродно (нереально) сприймаються деякі вчинки героїв. У романі «Без ґрунту» довоєнне покоління зображене як рух, що пропонує альтернативу новій реальності ХХ ст., насамперед «ірраціональній» вірі в розум. Глобальні антиномії «реальність-ірреальність», на наш погляд, формують художньо-філософську концепцію митця – ідейно-естетичне ядро модерністської прози, а саме: окреслені категорії перетинаються у текстуальній площині в момент інтелектуальної рефлексії автора.

3. Переваги стилю над сюжетом. Умовно кажучи, літературу модернізму початку ХХ ст. можна розділити на тексти «поточку свідомості» (про це говорить у своїй «Автобіографії» сам В. Петров стосовно повісті «Без ґрунту» – «стиль талановитої повісті трошки неприродний і наближений до манери, що в пізніший час копіювала славнозвісну колись школу потоку свідомості» [215, с. 40] та «неокласичні». У випадку останнього вибирається один або декілька стилів, які пародіюють один одного. Вважається, що роман «Дівчина з ведмедиком» є чи не єдиним твором В. Домонтовича, де риси неокласицизму дійсно наявні. Очевидно, на його тексті позначився вплив неокласиків в особі М. Зерова (пізніше в автобіографії В. Петров так і скаже про роман «Дівчина з ведмедиком»: «Твір вийшов» за апробацією» М. Зерова» [215, с. 39]).

4. Руйнування фабули. Неможливість встановлення істинного хронологічного розгортання подій, тому що у творах такого типу, по-перше, існує некласичне, нелінійне і неодномірне розуміння часу, а по-друге, релятивістське розуміння істини, тобто відсутність однієї істини для всіх. У художньому мисленні В. Домонтовича простежується використання полярних змістових компонентів для розкриття індивідуального буття героїв. У цьому контексті реалізовується протиставлення світоглядних моделей – Зина і Леся («Дівчина з ведмедиком»), Вер і Тася («Доктор Серафікус»), Витвицький – Ростислав Михайлович («Без ґрунту»), а кожен з цих персонажів виступає втіленням авторського світовідчуття, визначаючи найвищий ступінь новаторства, зафіксований на змістовому рівні (філософська тематика).

5. Синтаксис, а не лексика. Оновлення мови в модерній прозі відбувається, перш за все, за рахунок оновлення і роботи над синтаксичними конструкціями; не над словом, а над реченням. Це стиль «поточку свідомості», який одночасно і ускладнює, і збіднює синтаксис. Геніальність В. Домонтовича виявляється в системі естетичних і стилістичних принципів організації художнього твору, які відрізняються від традиційних моделей (чіткої та заокругленої структури речень, красивої побудови фраз тощо) і знаменують появу модерністських типів художнього мислення. Такий підхід був задекларований автором ще в романі

«Дівчина з ведмедиком», але повною мірою реалізований у «Докторі Серафікусі». Також у цьому творі деяким чином відбулося мовне реформування, оновлення, характерне для творчості багатьох, хоч і не всіх письменників-експериментаторів, що, по суті, підтверджує тезу про «модерність» роману.

Отже, для прикладу ми навели деякі з основних принципів прози початку ХХ ст., що у більшою чи меншою мірою знайшли своє відображення в романістиці В. Домонтовича. Незаперечним є факт, що епоха модернізму вирізняється складністю, суперечливістю, навіть деякою хаотичністю, але багато схожого можна побачити і в постмодерні. Тому доречним є типологічне зіставлення ключових постулатів цих світоглядно-мистецьких напрямів. Адже творчість В. Домонтовича можна розглядати і в контексті постмодерного мислення, окремі риси якого свідомо чи несвідомо оприявлені в художньому світомисленні автора, стиль прози якого позначений своєрідною провокативністю. «Модерністи пішли шляхом вивільнення мистецтва із затісних суто людиноподібних форм (тобто дегуманізації). Мета постмодерну полягає не в утвердженні деструкції, не у грі з цитатами на протипагу серйозній творчості (як то спостерігається в модернізмі), а у втечі від самих опозицій «руйнування – творення», «гра – серйозність». На протипагу модернові, постмодерн «усейдний», терпимий до всього, він еkleктичний» [211, с. 53]. Рецепція тематичних парадигм інтелектуально-психологічної прози письменника-модерніста дозволяє виявити певні дотичні до постмодернізму моменти: дискретність оповіді, опертя на принцип гри, іронію тощо. Загальновідомо: поява модернізму і постмодернізму, а також нових типів художнього мислення є наслідком тотальної кризи в духовно-матеріальній культурі людства, але явища ці не тотожні. На літературній творчості В. Домонтовича, вочевидь, відбилися кризові фази філософсько-культурологічного дискурсу поч. ХХ ст., а художній доробок постмодерністів увібрав інтелектуальні рефлексії мистецької еліти кін. ХХ ст. Цікавим є те, що «для модернізму характерний парадигматичний підхід «або-або», а

постмодерну – синтагматичний («і-і»). Та, не віддаючи переваги окремим обраним або традиційно домінуючим моделям, вони готові черпати з усього, що напрацьоване людством» [84, с. 26]. Тому, інтелектуальна гра В. Домонтовича безпосередньо пов'язана з переосмислення заборонених (табуйованих) тем, що позначається на множинності інтерпретаційного підходу, а ігровий стиль, наприклад, Ю. Андруховича підкреслює несправжність, протиприродність самого життя. Крім того, усвідомлюючи неможливість пізнати справжній світ, вплинути на нього, постмодерніст шукає замітника у своєму штучно створеному світі, який живе і тлумачиться за законами, ним самим (митцем) установленими. У В. Домонтовича ігрова природа чинна на всіх структурних текстуальних рівнях: нарації, стилістики, інтертексту, образів, сюжетів, композицій. Маскарадний характер стосунків між персонажами увиразнює авторська гра іменами (Комаха, Серафікус, Дядько Пупс). Її прийоми – пародія, іронія – модифікуються топосами маски, двійництва, метаморфоз, гротеском, парадоксами, словогрою. Іронічність та пародійність є найхарактернішими прикметами і постмодернізму, але корені такого підходу в «романтичній іронії», а також у намаганні оголити примітивність, несправжність, а то й безглуздя ідей, кумирів, істин, смаків, які обожнювалися вчора чи обожнюються нині масовою свідомістю.

Епос початку минулого століття відобразив глобальні зрушення духовного всесвіту особистості, що визначало спрямування пошуків героїв. Вони не стільки освоюють об'єктивну реальність дійсності, не стільки проживають певні події, скільки переживають власне становлення, пізнання самого себе. Давня вимога до людини, яка проходить через усю культурну історію людства, починаючи з девізу в храмі Аполлона в Дельфах («Пізнай самого себе!»), була метою, центральним пунктом психологічних і філософських шукань ще Григорія Сковороди. Самопізнання класифікується як вихідна позиція для пізнання світу і власного «Я», тому в різні періоди свого історичного розвитку людство не раз поверталось до цієї істини, щоразу проголошуючи її як «найновішу» і водночас «найдовершенішу» теорію. У літературі початку ХХ ст.

з'являються герої, в орбіту внутрішнього життя яких втягнуто не лише особисті прояви і риси, а й предмет – об'єктивний світ. Звідси – видозміни в прозовому тексті, що перестає бути статичним викладом об'єктивності, ідеї, проблеми. Українські письменники-модерністи свідомо зосереджуються на створенні нової особистості й у зв'язку з цим на відображенні найтонших порухів душі людини, її внутрішнього світу, на зміщенні реального та ірреального тощо. Інтелектуально-психологічна проза 1920-х рр. – це неповторний образний потік імпульсів внутрішнього буття людини. Авторські асоціації, жанровий метаморфізм, стильова парадигма, синтетична концепція кольору і звуку, простору та часу розкривали глибини психіки героя, утверджували самоцінну індивідуальну особистість.

С. Хороб вказує на те, що «художники слова, проникаючи у внутрішній світ людини, витворювали цілком модерні, не схожі на попередні типи авторської свідомості. Цьому також сприяв цілий комплекс психологічно-філософських наук, спрямованих на виявлення внутрішньої суті людини, починаючи від Р. Емерсона з його романтичним вітаїзмом, трагічно-агресивного Ф. Ніцше з його теорією надлюдини, яка роздвоєна між аполлонівською та діонісійською стихією, З. Фрейда з його філософсько-соціальною концепцією людини й культури, і завершуючи К.Г. Юнгом з його концепцією міфопоетичної свідомості та архетипу» [288, с. 14]. Отож виняткова людська особистість, герой-індивід із відчуттям усамітнення, притлумлення, тривоги і страху перед непередбачуваними подіями жорстокого світу стають предметом дослідження не тільки психолого-філософських наук, а й літератури та мистецтва кінця XIX – початку XX ст.

Повноправним чинником інтелектуально-психологічної прози 20-х рр. XX ст. стають підсвідомі, асоціативні, інтуїтивні, інтелектуальні теорії та ідеї, реальний та ірреальний світи, їхнє складне переплетення. Письменники змальовують насамперед людську особистість, унікальний суб'єктивний світ героя. Через нього подається все, що становить образ епохи. Особа виступає як комплекс інтелектуальних, моральних, естетичних смислів, а повісті,

оповідання, новели (епос) відтворюють багатозначну психологічну колізію – головну рушійну силу оповіді.

Тому художня картина світу в романістиці В. Домонтовича аналізується на основі інтелектуально-філософської лінії мистецтва, для якої характерне посилення уваги до «одвічних проблем» людства: онтологічна концепція письменника, як складова авторського світосприйняття, є суттєвою в розкритті позиції «Я» – світ». Світоглядна проблематика модерністських творів цілком узгоджується з позицією самого В. Домонтовича, артикульованою ним в теоретико-критичних та філософських есе. В умовах руйнації цінностей, втрати моральних координат відбувалося роздроблення єдиної естетичної системи, що перетворювало особистість на бранця власних принципів. Ось чому змінюється художня модель персонажа – предметом дослідження стає виняткова людська постать з її домінантною рисою не-співмірності естетичного ідеалу й реального буття, що призводить до розмивання характеру, перетворюючи героя діючого в героя рефлектуючого. Прогресивні українські письменники заявляли про необхідність бути відкритою системою для сприйняття європейського культурного досвіду. Звідси, певна схожість у світоглядах головних героїв, для яких характерними є переоцінка думок і вчинків, межові ситуації, закоріненість у внутрішній світ. Але якщо для Комахи («Доктор Серафікус»), Савлутинського («Робітні сили») і врешті-решт Івана Семеновича («Недуга») первинним є інтелектуально-розумовий підхід до життя, то буттєвість Степана Радченка («Місто»), Дмитра Каліна («Честь») ґрунтується на єдності раціонального із еротичною чуттєвістю. У пошуках виражальних засобів, які мали передати міфологію несамовитого часу – віку техніки, руху, краси речового світу, незбагненність і сум'яття розбудженої революцією душі сучасника, автори оголошують свою епоху повсюдним експериментаторством, у сферу якого залучено найрізноманітніші здобутки – від «охудожнених» філософських ідей та жанрового метаморфізму до інтертекстуальності та психоаналітичних рефлексій. Хоча їхні експериментальні лабораторії представляють очевидну «багатоликість» художнього побутування і різноманітність тлумачення змісту,

але саме вони символізували новаторські пошуки українського письменства початку ХХ ст.

Інтелектуальний простір В. Домонтовича – це своєрідний симбіоз філософської рефлексії, літературного теоретизування та плідної художньої рецепції, це торжество умовності. Відносність усіх загальноприйнятих понять і сакралізованих цінностей демонструється в філософсько-психологічних романах з епатажною гостротою і відвертістю. Важливим було те, що художні тексти 20-х рр. ХХ ст. принесли різноманітні моделі любовного дискурсу. В цілому він виявився значно відвертішим, ніж будь-коли раніше. Було запропоновано нову модель – любов як складний феномен людського життя (зовнішнього світу), філософія почуття (внутрішньо-суб'єктивне буття), а також сексуальність у значно глибшому сенсі та відвертішому змалюванні, аніж це траплялося в українській прозі раніше. Загалом В. Домонтовича інтригувало кохання як можливість, філософська гіпотеза, крім того, парадоксальне кохання нездійсненне в силу певних обставин. Письменник сконструює певний тип чоловіків, які прагнуть, але не вміють любити, при цьому спостерігається загальна деформація поведінкових схем і моделей. Можливо тому сучасне літературознавство висунуло гіпотезу про завуальовану гомосексуальність у творах В. Домонтовича.

Це питання порушила С. Павличко: «В. Домонтович виявився першим (і поки останнім) серед чоловіків-письменників, хто, хоч і в замаскованому вигляді, поставив в українському контексті питання любові двох чоловіків» [206, с. 227]. Цю тезу підтримала і В. Агеєва. Вона стверджує, що в романі «Доктор Серафікус» гомосексуалізм представлено трохи звихненим, збоченим [6, с. 33]. Згадує про це і Н. Зборовська у своїй праці «Психоаналіз і літературознавство» [100, с. 337]. Звичайно, тексти В. Домонтовича є суперечливими й неоднозначними і дають підстави для різних гіпотез, але ми радше погодимось із думкою С. Матвієнко, що В. Домонтовича не цікавить сексуальна орієнтація. На підтвердження цього можна навести коментар самого В. Домонтовича: «... саме тут і не завадило б трохи більше відвертості. Хоча б

для того, щоб зняти всі підозри й утвердити можливість вищих, платонічних, чисто чуттєвих міжчоловічих взаємин без бруду фізичного співжиття» [Цит. за: 171, с. 57]. Цікавим був виступ В. Корпусової на VII Міжнародній науковій конференції молодих учених у м. Київ (2008 р.). Вона, будучи особисто знайома з В. Петровим (В. Домонтовичем), категорично відкинула думку про гомосексуальний підтекст у його творчості. Отже, те, що цікавило В. Домонтовича, в сучасній термінології називається гендером. Письменник з'ясовує роль статі, яка зовсім не обов'язково має аналогічну сексуальну орієнтацію. Життя душі, прагнення серця (а саме цим обумовлюється поведінка людини) не мусить аж ніяк співвідноситись із життям тіла. Доречний приклад знаходимо не лише в «Романах Куліша», «Аліні й Костомарові», але й в романі «Доктор Серафікус»: «Коли при фізичному шлюбі подружжя він і вона згодом стають подібні один до одного, засвоюючи взаємні якості й хиби, – то в духовному шлюбі це трапляється ще частіше. Корвин зробився Серафікусом, Серафікус – Корвиним...» [89, с. 82].

У статті «Гендерна гра В. Домонтовича» С. Матвієнко приходять до цікавих, фахово обґрунтованих висновків, що «модель відносин між статями, яку ми спостерігаємо у Віктора Петрова, є ані запереченням статевих стосунків, яке виражається у представленні моделі елліністичного гомосексуального зв'язку між учителем і учнем (Серафікус – Корвин), ані утвердженням сексуального контакту між чоловіком та жінкою (нехай навіть з жінками різних типів) з чітким традиційним розподілом гендерних ролей» [169, с. 79].

Звичайно, можна погодитись, що «інтелектуальна еротика» його творів є індивідуальною та самодостатньою, однак інтригує саме присутність у них дискурсу тілесності (сексуальність), про яку постійно пам'ятають персонажі і читач. Герої В. Домонтовича (та, зрештою, це ж стосується і романів-біографій В. Петрова) люблять філософствувати про зміст і потребу статевих відносин, саме через нереалізований мотив спокуси вибудовується авторська гра з часопростором (реальне/ірреальне) та оніричною складовою. Зина Тихменєва з роману «Дівчина з ведмедиком» виводить цілу теорію, побудовану на

«уникненні шлюбу» і можливості «вільного кохання»: «Я залежу від себе і ні від кого більше. Я хтіла, і я віддалась» [88, с. 124]. Багато тез цієї філософії є досить сумнівними і парадоксальними, спрямованими швидше на епатаж, але саме вони формують погляд на світ і приводять до трагічних наслідків. Головна героїня роману «Доктор Серафікус» Вер Ельснер любить розмірковувати про кохання, її розмови з Серафікусом (Комахою) насичені провокативністю і грою: «Невже ж ставите стриманість вище кохання й любощів?» [89, с. 132], спрямовані на «збудження, а не задоволення». Зовсім по-іншому сприймається Лариса Сольська («Без ґрунту»), яка конкретно знає, чого хоче від життя і від чоловіків зокрема. Вона скептично ставиться до «сентименталізму почуттів», добре відчуваючи дух і стиль доби. Отже, Домонтовичеві героїні різні, але поєднані в межах авторського розуміння і відчуття (сприйняття) жінки нового часу. Що стосується жіночих персонажів В. Підмогильного, М. Івченка, Є. Плужника, то їх змальовано відвертішими і сексуально розкутішими. На нашу думку, письменники засуджують такий стиль поведінки, адже пристрасті, що вирують у душах героїнь роблять їх нещасними. Психологія Мусінки («Місто»), Тосі («Робітні сили») ґрунтується на, здавалося б, простій істині – «сила власного вогню - природна річ, а що природне, те, значить, нормальне» [111, с. 675], але все це породжує складні життєві перипетії і психологічний надлом.

Еротичний дискурс інтелектуально-психологічної прози виявляє незворотні зміни і перетворення в зображенні психології героїв. Помилялися ті, хто вважав, що сексуальність у творчості В. Домонтовича була непровокативною. Згадаймо хоча б образ хтивої кішки в романі «Доктор Серафікус». «Чорна кішка з пожадливіми, напівзакритими зеленими очима, піднявши хвіст, напружено згинаючи гнучке тіло, терлась об ґрати східців» [89, с. 137]. Не акцентуючи увагу на так званому «житті тіла», В. Домонтович доводить, що все підлягає одвічним законам. Попри всю парадоксальність і нестандартність ситуації, він майстерно вводить символічний образ кішки, самоусуваючись від будь-яких коментарів.

Характерною рисою жіночих персонажів письменника є бунтарство, розхитування усіх комплексів, стереотипів минулої епохи. Вони вважають, що найсуворіша патріархальна заборона, найнепорушніше табу на жіночу сексуальність, сакралізованість цноти закривають жінці шлях до свободи.

3. Фройд стверджував, що в процесі культурного розвитку жодна з функцій так не пригнічувалась, як сексуальна. У сексуальності він вбачав причину людської агресивності, бажання володіти і боротьби за владу. Відомо, що В. Домонтович часто маскував фройдівські дискурси у своїх творах і наголошував перш за все на силі жіночого інстинкту. Сексуальність у його романах розуміється як ключ до пояснення поведінки, психіки, неврозів, страхів, тобто функціонує в класичній фройдівській ролі.

Як зазначала С. Павличко, один із сюжетів роману «Дівчина з ведмедиком» був «психіатрично-психоаналітичним», найбільшим виразником цього дискурсу була Зина Тихменєва. Вона особа екстравагантна, ексцентрична і для оточення незбагненна, яка діє швидше інстинктивно, аніж керується законами логіки. Її енергія і сила характеру потребують застосування, Зина намагається самореалізуватися на традиційно жіночій території – у коханні, але так і не знаходить бажаного звільнення. Зина є носієм антитетичного світосприйняття, заблукавши серед «неправдоподібних істин», вона робить незворотні кроки – «віддається двірникові» і стає повією, але в пошуках власного шляху до звільнення, вона потрапляє в іншу залежність. Таким чином, Зина Тихменєва запрограмована автором на крах. Вибудовуючи цю сюжетну лінію, В. Домонтович цілком солідарний із З. Фройдом, який вважав, що «людина помирає від своїх внутрішніх конфліктів. Накопичені й нерозряджені у сфері несвідомого потяги згодом набирають сили, загрожуючи заволодіти всією психікою» [100, с. 335]. На прикладі головної героїні роману «Дівчина з ведмедиком» ми спостерігаємо цілеспрямовану саморуйнацію через штучно нав'язаний комплекс «неправдоподібних істин». У романі «Доктор Серафікус» талановита Вер знайде можливості для збалансування внутрішніх протиріч, вона зможе самореалізуватися у тих сферах, які забезпечать роботою і дадуть

свободу (незалежність). Її самоствердження відбувалося в атмосфері модерної культури та, певною мірою, у новій моделі подружнього життя, яка спромоглася протиставити не претензійній традиційній жіночності емансипований виклик.

Найбільш цікавою є архетипна структура чоловічої психіки, яка залишає елемент нерозгаданості та нерозуміння. На думку згадуваної нами Ю. Матасової, «універсальна модель «лабіринтної» загубленості, яка зреалізовується в межах архетипу Лабіринту, є однією з основних у романістиці В. Домонтовича» [167, с. 85]. Письменник створює екзистенційну ситуацію відчуження та самотності, яку проживають герої-чоловіки. Вона оприсутнена у творах через «нудьгу, тривогу, химерні ілюзії» Варецького, «боязнь, непомітність, серафічність» Комахи, «егоїзм, уникнення, дистанціювання» Ростислава Михайловича. Герої В. Домонтовича, таким чином, проживають у своїх «лабіринтах» певні випробування, які призводять до ще більшого самозаглиблення та самотності. Екзистенційні пошуки є характерними для чоловічих персонажів В. Підмогильного, але для Степана Радченка вони відкривають нові шляхи в осягненні дійсності, а Остап Шапталю стає заручником внутрішніх протиріч, що призводить до певного інфантилізму та паталогічного відчуження. Іншу природу має «недуга» Івана Семеновича з однойменного роману Є. Плужника. Екзистенційне переживання героя носить, швидше, ситуативний характер і пов'язані з несподіваною сексуальною пристрасстю до співачки Завадської. Хворобливе кохання призводить до розщеплення свідомості, у яку вривається «щось непотрібне, чуже, вороже, це недуга, яку треба перемогти» [228, с. 99]. Заглиблюючись у психологію, письменники запрошують читача увійти у гру натяків (замовчувань), даючи, можливо, підстави для зіставлення автора з його персонажами, створюючи умови для декодування інтелектуальних шарів модерністської системи художнього мислення.

Висвітлюючи новітні інтерпретації В. Домонтовича, не можна залишити поза увагою тло, на якому творив письменник, – це часто тексти з «подвійним»

дном. Автор не дуже дбає про викінченість сюжету, який може захопити читацьку увагу, зосереджуючись на виразності інтелектуально-психологічних характеристик персонажів. Звідси, перебіг подій цікавить письменників не сам по собі, а як засіб для розгортання певної філософської колізії. Аналізуючи інтелектуальну прозу В. Домонтовича, вважаємо, що вона прийнятна для віднайдення складних і різючих аналогій між історично-мистецькими епохами, соціально-ідеологічним контекстом доби. Парадоксальне зближення контрастних понять і оцінок, гра з жанровими, стильовими та мовними канонами витворює у тексті складне плетиво мотивів, інтелектуальних загадок. Як зауважує Р. Горбик, для романів В. Домонтовича характерна деяка гіпертекстуальність (текст можна читати і з середини, а потім повернутися до початку, він, фактично, є ієрархією дрібніших текстів, що вкладаються у структуру загального великого тексту – гіпертексту). Останню рису визначає ослаблення зв'язків між окремими частинами твору [66, с. 141]. На нашу думку, можна говорити про своєрідний «мета текст» художніх творів письменника, який вибудовує власну ідейно-естетичну концепцію з індивідуальною стильовою парадигмою, у деякій кострубатості тексту відбулося мовне реформування, оновлення, характерне для багатьох, хоч і не для всіх модерністів. Особливо цікавими є стислі абстрактні описи й метафори В. Домонтовича, схематичні і, вочевидь, інтелектуально сконструйовані. Це тексти парадоксальні за своєю сутністю, а тому не вписуються в жодну жанрову ієрархію, тому доробок письменника можна розглядати як зразок активного жанрового синтезування. У цьому випадку відбувається постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, характерною є множинність смислів (просторова рознесеність), аналогічна психологічному письму та філософській прозі.

Досить вагомою є наукова розвідка Ю. Корибута, у ній простежується специфіка художнього тексту В. Домонтовича через діалектичну манеру письма, яку «поділено на дві групи: такі, що об'єктивізують, максимально узагальнюють, і ті, що конкретизують, роблять образ одноразовим, винятковим,

таким чином, доведена до межі об'єктивізація образу непомітним скоком переходить у свою протилежність...» [126, с. 162]. Цей спосіб творення Ю. Корибут називає синтезуючим, який сполучає основні авторські способи письма і створює певну органічну цілісність. Отже, в текстах В. Домонтовича немає об'єднувального центру, це завжди відкрита структура, розірваний знак. В. Домонтович деконструє раціональне та ірраціональне, природне та інстинктивне, традиційне і модерне, представляючи їх у нерозривній єдності й неподоланій суперечності водночас. В українській літературі не так просто знайти більшого новатора, хоч він і не був таким радикальним революціонером, як Михайло Семенко чи Микола Хвильовий. Всі новаторства В. Домонтович приховував під зовнішнім шаром традиційного квазіреалістичного стилю (в цьому він подібний до А. Жіда, як влучно зауважила С. Павличко, або до Т. Манна), що зайвий раз свідчить про «європейськість» прози цього письменника. Таким чином, модерний дискурс у повній мірі проявив себе в інтелектуально-психологічній прозі В. Домонтовича, адже його експериментаторство гармонійно вписувалося у тогочасний новаторський літературний контекст. Європейськість, інтелектуалізм, індивідуалізм і зняття культурних табу є тими складовими, які домінують у художній реальності багатовимірного тексту, підтверджують право автора займати чільне місце серед письменників-синтезистів перших десятиліть ХХ ст.

Модерністський тип художнього мислення ґрунтується на тривких підвалинах світоглядно-філософських зрушень поч. ХХ ст. У літературі порушуються проблеми самотності людини в сучасному світі (песимізм), підведення підсумків (розчарування). Пошуки сенсу буття обумовлені неспроможністю вирішити фундаментальні філософські питання. Спільними тематичними ознаками у творах багатьох українських письменників є проблеми, які торкалися втрати всіх попередніх ідеалів, передовсім гуманізму та раціоналізму. Художні моделі авторських світів В. Домонтовича, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника, позначаються на певній тематико-типологічній подібності романів: проблема інтелектуала в

урбанізованому просторі міста. Інтелектуальний континуум художньої дійсності М. Івченка вибудовується в площині просторового дуалізму (людина/природа), а О. Слісаренко осмислює дійсність крізь призму концептуальних опозицій: «соціальне/психологічне», «буденне/виняткове», «вічне/минуше».

Творчі пошуки письменників реалізуються через використання нових засобів зображення дійсності, нових форм вираження в літературі поч. ХХ ст. Важливим було те, що художнє мислення «по-перше, йшло шляхом прагнення розірвати обмеженість певного виду мистецтва (звідси – своєрідний синтетизм суміжних видів мистецтва на поч. ХХ ст.); по-друге, шляхом прагнення до подолання обмежень певної форми, внаслідок чого відбувалося злиття різних родів літератури – епічного, ліричного і драматичного» [114, с. 375]. Підґрунтям романного характеру 20-х рр. ХХ ст. стала авторська інтелектуально-філософська художня концепція буття. Цікавим є те, що інтелектуально-екзистенційні та інтелектуально-філософські характери, за теорією характеротворення М. Бахтіна, можна віднести навіть до романтичних, тобто таких, що формулюються за допомогою певної ідеї. Як писав дослідник, у них «індивідуальне героя розкривається не як доля, а як ідея або, точніше кажучи, втілення ідеї», і «всі моменти його ціннісно-сміслових пошуків... знаходять трансцендентне визначення як певні символічні етапи єдиного художнього шляху здійснення ідеї» [15, с. 157]. Головні літературні персонажі, з яскраво вираженим тяжінням до філософування, подекуди нагадують наївних ідеалістів, які живуть у штучно сконструйованих світах власної психіки. Та все ж вони не можуть існувати поза соціальним контекстом доби. Зіставляючи моделі буття у романах інтелектуала-Домонтовича та психоаналітика-Підмогильного помічаємо відмінності в зображенні ментальних особливостей, у першого – це рафіновані інтелігенти-науковці (ідеалісти), з глибинним відчуттям власного «безґрунтярства», у другого – герої-прагматики (раціоналісти), які все ще відчувають певний зв'язок з землею (природою). Цей проблемний зріз відтворюється на сюжетному та образному рівнях, що веде до

ускладнення структури текстуального простору. Під впливом подібних світоглядних настанов М. Івченко конструює власну модель епічного характеру. Його персонажі – це люди з чітко усвідомленими етнічними орієнтирами, але, побувавши за кордоном, вони захоплюються новомодними західноєвропейськими віяннями і намагаються реалізувати це на українському ґрунті. Любов до рідної землі у Савлутинського («Робітні сили») пробуджує лише пісня, глибокий чуттєвий спів реанімує давно забуті спогади дитинства. Знаковим є закордонне відрядження хірурга Каліна з роману М. Могилянського «Честь», якого, окрім філософії та мистецтва, цікавить ще й високий фаховий рівень німецьких лікарів. На сторінках твору головний герой постає космополітом, тобто автор не дає розлогої характеристики етнічних засад його мислення, але навіть людині-автомату приємно повертатися у «провінційний» Київ. Тобто в інтелектуально-психологічній прозі 20-х рр. ХХ ст. відображені основні тенденції еволюційних змін, які мали місце в літературному житті зазначеного періоду. Перш за все, у світовідчуті автора, його баченні та способах освоєння дійсності, що неодмінно впливало на реалізацію мистецького оформлення.

Український роман того часу, незважаючи на незначний період розвитку, демонструє багатство жанрових знахідок, їх альтернативність. «Дві тенденції – з одного боку, трансформація жанрових форм, навіть їх деструкція, пародіювання, сміливий експеримент із формою, з іншого – відштовхування від традиції, її оновлення в царині і змісту, й форми, безумовно, під впливом культурно-історичних процесів перших десятиліть ХХ ст. – доповнюють одна одну, виявляють невичерпні можливості жанру в осмисленні людської долі» [27, с. 134]. Для В. Домонтовича первинним було вплетення філософсько-теоретичних засад у канву художніх творів шляхом модифікації романної форми.

Перший твір В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» – це «філософсько-інтелектуальна повість», за визначенням самого письменника. У сучасному українському літературознавстві детермінується як любовно-белетристичний

або філософсько-інтелектуальний роман, співвідносний із новим європейським інтелектуальним романом першої половини ХХ ст. Запропоноване визначення було висунуте в ході дослідження творчості письменника такими відомими науковцями, як С. Павличко та В. Агеєва. На підтвердження істинності такого трактування Т. Белімова наводить свої міркування: «Повість як різновид епічного роду містить у собі часткові елементи усної розповідної традиції, дія її більш зосереджена на повсякденному бутті та послідовному плині часу. Це зумовлює дещо сповільнений розвиток дії, рівний ритм розповіді, відносну простоту композиції. Роман же, на відміну від повісті, прагне не стільки розповісти про певну дію чи персонаж, скільки «показати, об'єктивно зобразити. Для цього епічного різновиду характерним є динамізм, час у ньому конституюється як дія – може текти назад, зупинятись, прискорюватись. Сюжетна оповідь роману, як правило, є більш ускладненою, ніж фабула повісті» [21, с. 12]. Зважаючи на сучасні тенденції до «ущільнення» роману, різниця в обсязі зазначених епічних видів стає несуттєвою і, отже, не може розглядатись як характерологічна особливість повісті чи роману. Беручи до уваги сказане, а також виходячи з особливостей поетики «Дівчини з ведмедиком», погоджуємось з думкою Т. Белімової, що більш правомірним є вживання терміна «роман», тому що твір несе в собі традиційні ознаки роману, виробляє власні риси, має синтетичну жанрову структуру.

Говорячи про інтелектуальний роман як окремий жанровий різновид, слід вести мову передусім про роман нової якості, який не міг не бути експериментальним, пошуковим, бо випростувався з-під шаблонів і канонів. Та, з другого боку, доля роману складалася у 1920-ті рр. примхливо – через волюнтаристський підхід до питань культури, який пришвидшеними темпами запроваджувала правляча партія більшовиків, відводячи літературі функцію пропаганди, що знайшла повний і реальний вираз у методі соцреалізму. Оскільки творчість В. Домонтовича не вписувалася в рамки цього методу, радянське літературознавство викреслило ім'я письменника з літературного процесу 1920-х рр. Згадку про автора знаходимо лише у праці З. Голубевої

«Український радянський роман 20-х рр.», яка характеризує його прозу як соціально-психологічний різновид. Вона вважає, що ці твори «є повчальним прикладом мімікрії, ще одним цікавим свідченням того, як бульварщина, сірятина і примітивізм пристосовуються до нових умов, як під виглядом новітнього твору читачеві презентують заяложені, старі, мов вічність, варіації на тему «жорстокого» чи «чорного» романсу» [64, с. 110]. Дослідниця закидає В. Домонтовичу «байдужість як до соціальних, громадянських подій, так і до нової людини», говорить про те, що порушено один з основних естетичних принципів – вимогу показувати людину в зв'язку зі своєю епохою. Та, незважаючи на таку нищівну критику радянського літературознавства, важливим є те, що В. Домонтовича все ж не змогли повністю викреслити з контексту модерної літератури початку ХХ ст., хоч, зрозуміло, чому ця постать до кінця 1980-х рр. згадувалася переважно із негативним відтінком.

У численних критичних статтях, рецензіях, оглядах робиться спроба осягнути і саму сутність роману як жанру, і конкретні риси його поетики, і його право на існування в українській літературі. Якщо в середині 1920-х рр. у критиці побутує думка про кризову ситуацію в українській прозі, про неможливість існування в ній великих жанрових форм, то досить швидко пафос літературно-критичних виступів змінюється – вже з 1926 р. настає доба «романтоманії». До речі, часто негативні зауваження критиків щодо поетики тогочасного роману стають яскравим свідченням того, що вони відчують новаторські риси, які з'являються в українській прозі 1920-х рр.

Формальним експериментаторством та інтенсивними жанровими пошуками позначена, по суті, вся українська романістика аналізованого періоду, адже, скажімо, В. Підмогильний та певною мірою Є. Плужник створюють новітню модель психолого-реалістичного роману, оперту на екзистенційні проблеми людського існування; М. Івченко видає філософсько-імпресіоністичний – «Робітні сили»; М. Могилянський публікує «патетично-іронічний» роман «Честь»; О. Слісаренко – «авантюрно-революційний» («Чорний Ангел»); В. Домонтович освоює зразки інтелектуального роману,

романізованої біографії. Але в той же час існує варіант художнього експериментування, що базується на відштовхуванні від традиції. Ю. Яновський намагається створити модель універсального роману – це і «Майстер корабля» як зразок «сповідальної прози» (О. Журенко) і «Чотири шаблі» як поєднання експерименту і фольклорно-літературної традиції. Виходять романи Миколи Хвильового, Майка Йогансена, Гео Шкурупія, Ю. Смолича, Миколи Ялового. На нашу думку, романи письменників цього періоду є своєрідним синтезом західноєвропейської інтелектуально-психологічної спадщини на тлі української філософської традиції. Отже, інтелектуально-експериментальна проза відноситься до гібридної у жанрово-стильовому відношенні літературної продукції 1920-х рр. У новому типі художнього мислення синтезовано традиційні і нетрадиційні моделі ідейно-образної свідомості, що зосереджуються на специфіці художнього пошуку. Як лише не називали романістику зазначеного періоду: «ліва проза», «авангардна проза», «деструктивна романістика». Тому, якими б не були авторські варіації інтелектуального дискурсу, без усвідомлення автентичної природи письменницького світосприйняття, осмислення його філософських та інтертекстуальних джерел неможливе розуміння такого метаморфозного жанрового утворення, як романістика В. Домонтовича.

У зображенні людини взагалі і нової людини зокрема романісти 1920-х рр. або йдуть від класичних традицій, переосмислюючи досвід своїх попередників стосовно нової доби, або, навпаки, відмовившись від традицій, експериментуючи, намагаються торувати неходжені шляхи. Кожен із авторів іде своїм оригінальним шляхом, віднаходячи власні способи і форми зображення життя, змалювання людини. Письменники дотримуються головної настанови нової естетики – показувати життя в усій його багатогранності й складності. Багатопроблемний твір має відповідно і складну структуру. Роман концентричної композиції (з одним головним героєм, що централізує дію) представлений творами В. Домонтовича, М. Івченка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника. У сюжеті роману такого типу наявні один або

кілька композиційних вузлів, що відбивають найістотніше (провідна тема) в тому, про що розповідає автор. Всі ж інші композиційні вузли тільки поглиблюють, художньо уточнюють головну проблему.

Відомий дослідник романного доробку 20 – 30-х рр. ХХ ст. Л. Сенік вважає, що український роман початку ХХ ст. зазнав значної трансформації. «Динамічно розвиваючись, він активно включає в літературний процес нові жанрові різновиди. Важливими чинниками змін у жанрово-видових формах є орієнтація письменників-новаторів на західноєвропейські літератури. Водночас нові тенденції в літературному процесі зумовилися бурхливими катаклізмами суспільно-історичного плану, розмаїттям європейської філософської думки. Духовними зв'язками роман 1920-х рр. близький до західного мислення саме завдяки оновленню словесного живопису, широті бачення суспільних процесів, переломлених у психіці людей. Головні «напрями» роману з його філософічністю, з його «проривом» у світ добра і зла, що співіснують у найрізноманітніших іпостасях і взаємно себе поборюють, є природними у творчості багатьох авторів» [255, с. 7]. Вважаємо, що для інтелектуальних романів В. Домонтовича характерним є змішування елементів різних літературних жанрів, родів і навіть мистецтв, з чого випливає схильність до полістилістики та поліваріативного прочитання. Художнє мислення письменника ґрунтується на його всебічній освіченості та ерудованості, на органічній взаємодії з культурологічно-філософськими концепціями тогочасної Європи.

Стосовно модерністських творів В. Домонтовича правомірним вважаємо таке визначення – інтелектуально-психологічний роман, позначений рисами активного філософського дискурсу. У мові сучасних літературознавців існують жанрові визначення такого роману, які є, по суті, синонімами до поняття «модерністський роман». Також досить широко вживається визначення «інтелектуально-філософський роман». Досліджуючи жанр інтелектуального роману в українській літературі початку ХХ ст., С. Павличко наголошувала на «взаємозалежності цих понять» [207, с. 85]. М. Моклиця вважає, що варто

говорити не стільки про інтелектуальний роман, скільки про явище «інтелектуалізації» – як жанротвірний елемент. «Адже насичення твору розмовами на філософські та світоглядні теми відбивається на всіх елементах будови. По-перше, страждає сюжет (ті сторінки, які мали бути витрачені на його розвиток і насичування додатковими інтригами, віддаються розмовам). По-друге, психологія героїв деформується (філософська проблематика тисне на сферу емоцій та переживань, які потребують окремого обґрунтування і детального розгортання). По-третє, самі герої непомітно перетворюються на рупори ідей автора, а отже, неминуче схематизуються. Нарешті сама художня тканина твору втрачає поліаспектність художнього сприйняття» [190, с. 265]. Ми ж детермінуємо такого типу твори як інтелектуально-психологічні, адже, окрім світоглядно-філософської парадигми, у романах інтерпретується морально-етична проблематика, яка є одним із ключів до розуміння психології людини в сучасному світі, що дозволяє усвідомити ресурси письменницького стилю.

На самому початку ХХ ст. художники слова охоче закликали служити чистому мистецтву, дбати про красу, про досконалість форми. Та інша річ, що письменники цього покоління часто були, за іронічним визначенням В. Петрова, «автодидактами», і ота пошукована досконалість давалася не завжди. У двадцяті роки, коли літературознавство й художня творчість, «науковець» і «художник слова» зближуються, поєднуються, нарешті стає можливою поява групи, школи, яка свідомо декларує увагу до форми, потребу освіти, вишколу, фаховості. В. Петров (Домонтович) – «шостий у гроні неокласиків» – теж декларує входження його тексту у якнайширший контекст.

На думку В. Агеєвої, важливим компонентом дослідження в українському формалізмі стає, очевидно, дискурс автобіографізму. Матеріал більш ніж вдячний у цьому контексті, коли йдеться, зокрема, про спроби поєднати дослідницьку і письменницьку іпостась, «професора» і «романіста». «Автобіографічний контекст легко прочитується в романах В. Петрова, але, як вважає дослідниця, майже не бралися до уваги листування, спогади. Навіть ті

поодинокі листи В. Петрова, що вже були опубліковані в періодиці, могли би свідчити про унікальність цього контексту» [7, с. 47]. Тому кін. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. характеризується посиленою увагою та глибиною наукових підходів до романізованих біографій В. Петрова-Домонтовича. Особливо ґрунтовними є дослідження В. Зубань, яка вважає, що «формалістичний дискурс романів-біографій зводиться і до застосування ряду показових технічних прийомів. Серед них – охудожнювання біографічного матеріалу, деформувальний монтаж, фетишування техніки, зсув, комплектування мотивів, нанизування самостійних новел, підкріплення новел-епізодів, гальмування поділом на розділи, циклізація, безсюжетність і т.д.» [106, с. 124]. На думку іншої дослідниці – Н. Мішеніної, «текстам В. Домонтовича властивий саме модерністський тип колажу, важливою ознакою якого є те, що він передає читачеві відчуття симультанності: одну річ показано одночасно з різних точок зору» [182, с. 67]. Такий підхід цілком узгоджується з художньою концепцією В. Домонтовича, у текстах якого монтування матеріалу здійснюється відповідно до однієї визначеної тематичної домінанти. Його цікавить насамперед психологія (внутрішньо-інтимне переживання) героїв, через це саме приватні проєкції виводяться назовні. Зрештою, вони, з одного боку, мають бути «поєднувальною ниткою» сюжету, а з іншого – носіями мовлення (діалогів, монологів і т. д.), які б представляли сюжетний, фактичний, психологічний, соціологічний матеріал. Таким компонуванням монтажного матеріалу на основі макетування відповідного образу героя В. Домонтович значною мірою відтворює класичну формалістичну концепцію організації головного персонажа. Тому кінематографічний принцип монтажу викликає величезне зацікавлення літературознавців і митців. Монтажна композиція у вигляді колажу, що розривав неперервність мовної комунікації, пластична несумісність фактур і форм пробуджують до життя новий рівень побутування форми.

Характерною прикметою монтажної стилістики в літературі стає принцип «текст у тексті», досліджений Ю. Лотманом: «Це уламок, вирваний зі своїх зв'язків, який механічно вноситься в інший смисловий простір, де може

виконувати ряд функцій: відіграє роль смислового каталізатора, змінює характер смислу, може залишатися непоміченим» [155, с. 153]. У контексті цього інтертекстуальна природа художньої тканини (присутність «чужого» слова - алюзії, ремінісценції, цитати), може розглядатися як «текст у тексті». Інтертекст романів В. Домонтовича насичений різноманітними темами, мотивами, компонентами, що реалізуються у різних дискурсах: філософія, музика, живопис, художня література, з яких найчіткіше акцентовані інтелектуально-філософський і культурологічно-мистецький. Як зазначає Ю. Лотман, «щоб активно працювати, свідомість потребує усвідомлення – текст в тексті, культура в культурі. Введення зовнішнього тексту в іманентний світ даного тексту відіграє важливу роль. В структурно-смиловому полі зовнішній текст, що вводиться, трансформується, створюючи нове повідомлення» [155, с. 153]. Коли мова йде про поняття «текст у тексті» стосовно романістики В. Домонтовича, характерною є така побудова, при якій один текст дається як неперервна оповідь, а інші вводяться в нього у навмисне фрагментарному вигляді (цитати, епіграфи, алюзії). Такі включення можуть читатися як однорідні щодо основного тексту або чужорідні. Чим більша (контрастніша) різниця між кодом тексту-вкраплення і основним кодом, тим відчутнішою є семіотична специфіка кожного з них. Адже філософська парадигма роману «Дівчина з ведмедиком» може досліджуватися в широкому спектрі культурологічно значущих інтерпретацій – архетекст – це наукове зближення авторського світогляду зі світорозумінням такого філософа, як Н. Макіавеллі, підтвердженням чого і, водночас, прототекстом виступає самостійний сюжет з історії про «мессира Ріміра д'Орко», який ще називають «романом в романі». І, нарешті, метатекстом для виявлення інтелектуальної рефлексії В. Домонтовича є інтерпретація власних філософсько-естетичних концепцій. Акцентуємо увагу на тому, що діалог з різними текстами світової культури простежується і в інших творах письменника.

Специфіка вираження авторської концепції художнього викладу полягає в тому, що розповідь в інтимізованих фрагментах іде не тільки паралельно з

основним зображенням подій, а й часто асоціативно. Письменник виражає свої погляди з приводу тих чи інших принципових положень, як правило, в авторських коментарях, які за походженням є варіантами невластне прямого мовлення й різними типами монологів автора. На підтвердження наративних мікроструктур тексту роману В. Домонтовича «Доктор Серафікус» пропонуємо взяти відносно автономний сюжетно і жанрово фрагмент твору, а саме: восьмий розділ – вставну новелу про подорож Комахи-Серафікуса до Могилева-Кам'янця. Саме цей фрагмент аналізується Р. Горбиком у його розмірковуваннях про «літературу абсурду» і творчість В. Домонтовича. Він вважає, що «... література абсурду стоїть близько до екзистенції і її елементи простежуються у творчості письменника; у згаданій вставній новелі з «Доктора Серафікуса» Комаха, вирушивши до Кам'янця, потрапляє до Могилева, де цілий день розшукує неіснуючу кам'янецьку вулицю і врешті повертається до Києва. Крім того, можна провести аналогії між романами «Доктор Серафікус» і «Нудота» Ж.-П. Сартра, зокрема відзначити деяку схожість між героїнями Вер та Анні і їх стосунками з Комахою та Антуаном Рокантенем, головними героями романів» [66, с.139].

Історія розвитку фрагмента (фрагментарних вкраплень), що йде паралельно зі становленням «зрілого громадянського суспільства», дозволяє усвідомити послідовність процесу деструкції традиційних художніх форм. Прикметно, що тексти інтелектуальних романів мають спільні ознаки у побудові, з'являється цілий ланцюг письменників, які певною мірою використовують монтажну стилістику. Маємо на увазі вставну новелу про попа-правдошукача, батька Каліна з роману «Честь» М. Могилянського, а також вставне есе про дякового сина Сичова, котрий «пройшов огонь і мідні труби» з «Недуги» Є. Плужника. В такому аспекті не можемо оминати увагою роль міфологічно-містичних (життя філософа Карлюки) вкраплень у контексті роману «Чорний Ангел» О. Слісаренка. Отже, ведучи мову про сюжетно-композиційні особливості індивідуального стилю письменників, хочемо наголосити, що використання принципу монтажу стає одним із структурних

елементів модерністського художнього мислення. Це – «нова форма і подальший ступінь того ж процесу жанрового розкладу (розпаду). Можливо, разом з іншими ознаками, монтажність є симптомом більш широкого явища: в художню літературу вносяться експериментальні елементи, дослідження яких потребує нових наукових пошуків» [12, с. 15]. Характерними для інтелектуально-психологічної романістики є й численні композиційні нагромадження самостійних окремих оповідань у рамках основної оповіді, цитати, посилення, епіграфи тощо.

Проза 1920-х рр., прагнучи передати мовно-етичну цілісність народу України на рівні словесно-художньому, руйнує містичне, сакральне значення слова. Художні образи позбавлялися абстрактності, характерної, зокрема, для символізму, вони були звернені до конкретної ситуації, чуття, реалії тощо. Подібна конкретизація абстрактного змісту прозового слова на основі конкретної лексеми наповнювала твір умовно-асоціативними образами нового рівня. Вони прямо називали тонкощі й динаміку перебігу душевних переживань особи, змальованої у критичний момент життя. «Слова й загадка їхнього поєднання завжди мене лякали. Передо мною вони, безглузді й пустельні, вставали сторч. Я ворогував зі словами...» [88, с. 113], такими є розмірковування Іполита Варецького («Дівчина з ведмедико») – це неначе втеча від світу, від самого себе у простір внутрішньої екзистенції. Протиріччя і конфлікти у В. Домонтовича драматично й гостро передані за допомогою символів, цитат, рефлексій героя, бінарного принципу оповіді, філософських роздумів. Слово охоплює граничні межі образу: предметні й настроєві, в нім відображається метафоризація художньої дійсності. У романі «Без ґрунту» Ростислав Михайлович починає розуміти, що в словах, виголошуваних тільки для того, щоб бавитися, щоб тішити самого себе, він несподівано натрапляє на істину. Жодне слово не можна просто перекреслити як таке, що не має ніякого значення. Якби в слові не було бодай частки істини, воно б не існувало. Річ у тому, що слово не подає її у «готовому виді», воно лише наближає до істини. У розмові з Ларисою він розмірковує про те, що «письменники нашого часу стали

суворіші у виборі слів і вибагливіші до форми. Наша поезія не культивує лірики. Вона зневажає суб'єктивізм ліризму й прагне загальноприйнятих норм, змісту, який би був обов'язковим для всіх» [89, с. 376]. Хоча українська проза 20-х рр. перебувала під сильним впливом ліричного способу мислення, що базувався на символістських та експресіоністичних мовних елементах, лірична мовно-естетична тональність накладалась на різнотипні домінанти ідіостилів; її асимілювала психологічна манера письма (у кожного по-своєму) Бориса Антоненка-Давидовича, А. Головка, Петра Панча, Миколи Хвильового, філософська – В. Винниченка, М. Івченка, А. Любченка, інтелектуально-аналітична – В. Домонтовича, М. Могилянського, В. Підмогильного і т.д.

Сьогодні, повертаючи прозу В. Домонтовича історії української літератури, найважливіше не обмежувати аналіз його текстів тільки «колосальною спокусою перекинути міст між автором і його героями» [206, с. 11], якій часом піддавалися критики реалістичного методу і яку часто вибирають домінантою дослідники-психоаналітики. Натомість варто зосередитись на вивченні суто літературно-естетичного у його творах, подивитися не стільки на життя Домонтовича-людини, скільки на життя його тексту, який виявляє органічний зв'язок саме з «філософією як світоглядом» («життерозумінням»), особливо у зв'язку із загальносвітовою модерною мистецько-філософською думкою того часу (періоду між- і повоєнного).

На рівні інваріантів суб'єкта художнього мовлення (конкретного автора, абстрактного автора та фіктивного наратора) модерністські тексти зарекомендували себе як такі, що тяжіють до максимального скорочення дистанції між цими іпостасями авторського мислення. Аналіз інтелектуальної романістики В. Домонтовича засвідчив, що автор, поєднуючи два начала – письменника і науковця, художньо (творчо) осмислює філософсько-психологічні та етико-естетичні проблеми, сформульовані ним в теоретико-критичних і філософських працях.

Варто зауважити, що проблема розмежування суб'єкта мовлення й автора – одна з найгостріших для слов'янського літературознавства. Ще в працях

І. Франка можна простежити використання термінів «автор» чи «поет» у розумінні наратора чи ліричного суб'єкта твору, хоча така ситуація, очевидно, пов'язана насамперед із недостатньо розвиненою в ті часи наратологічною термінологією. Як влучно зазначив В. Будний, «автор» і «поет» (але в жодному разі не прізвище письменника) у Франка – це проміжні терміни між «розповідачем, який займає внутрішню щодо твору позицію», і творцем як реальною особою» [42, с. 119].

Цікавим є трактування ролі автора у Г. Биховського, який вважає, що «мотивація митця найчастіше є бажанням відтворити минулий досвід – щасливий або нещасливий, уберегти його від зникнення. Повторення емоцій минулого має слугувати меті подолання їх негативного впливу на психіку. Це досягається шляхом активного відтворення і трансформації з використанням засобів, властивих для художніх творів» [29, с. 239]. Функція «ego» («Я») в зазначеному контексті, за Биховським, – опрідметнювати сирий матеріал несвідомого в художніх творах. Чим сильніше «ego», тим краще воно може вирішити це велике завдання, тим більше воно може відділити себе від хаосу витіснених ефектів і всього несвідомого, письменник може проектувати різні сторони своєї особистості на характери героїв. Таке трактування певною мірою перегукується з ученням З. Фрейда, який вважав, що мистецтво – ілюзія, що заміняє життя фантазією. Естетична діяльність не допомагає в наших стражданнях, але дає значну компенсацію. Фрейд твердив, що «сублімація інстинкту є дуже помітною рисою культурної еволюції і робить можливим вищі розумові дії, наукову, художню, ідеологічну активність, щоб відігравати таку важливу роль у цивілізаційному світі» [Цит. за: 241, с. 238].

Текст, за Р. Бартом, пов'язаний із неминучою смертю автора, однак лише в тексті автор розкривається. Він може також заховатися в ньому, що також є формою розкриття. Найперший текст письменника – це його багатоіменність, тобто співіснування в одній особі багатьох «Я» (В. Домонтович – прозаїк, художник слова, В. Петров – теоретик, спеціаліст з історії української літератури, В. Бер – мислитель, що досліджував філософські, історіософські та

культурологічні проблеми). Філософсько-естетична система автора, домінанти якої перенесені у художню площину текстів, в цьому сенсі, здається, покликана пояснити його світоглядну парадигму та глибинний психологічний конфлікт. Його власна біографічна розірваність прагне філософського обґрунтування. В. Домонтович постійно шукає особистої мотивації в релятивістських концепціях та в інтелектуальному «вагабондизмі». Ми дотримуємося точки зору М. Бахтіна про те, що автор безпосередньо «не входить» у твір (дещо іншою є авторська присутність у романі «Без ґрунту»), а знаходиться на межі створюваного ним художнього цілого, бо вторгнення у цей світ руйнує його естетичну стійкість.

У системі модерністського художнього мислення перманентно відбувається процес самоствердження особистості у творчому акті. Під час художньо-творчої реалізації відбувається «присвоєння» оточуючого світу як об'єкта естетичного сприйняття. Категорія «автор» набуває багатозначного і всеохоплюючого характеру. Парадоксально-саркастичними є розмірковування М. Могілянського з приводу ролі автора, він вважає, що це – «тільки випадкова маска», важливим є розмежування автора як певної соціальної ролі й автора як творця художнього тексту, у якому він повинен «бути «чесним з собою»» керуватись тільки розумом і смыслом йому властивим, а не розумом замовника [186, с. 136]. Відтак твори В. Домонтовича в контексті інтелектуально-психологічної прози вирізняються певними модифікаціями категорії автора, що виражається переважно у провокативних формах і реалізовується в оригінальних видах взаємодії з читачем. Індивідуальний стиль письменника варто кваліфікувати в межах суб'єктно-об'єктного статусу автора (автобіографічність, психологізм, філософсько-теоретичний дискурс), з урахуванням специфіки літературного синтезу – схрещення психологічного реалізму з ідеями модернізму, використання суміжних з письменством видів творчості. Варто зауважити, що єдиним обмеженням у такому свавільному й авторитарному поводженні ставали власні наукові погляди, інтереси й естетичні смаки. Інтелектуальну рефлексію автора можна розглядати в системі

нараторологічного дискурсу української прози, представленої, зокрема, творами В. Підмогильного, М. Івченка, А. Любченка, М. Могілянського, Гео Шкурупія та інших. Зіставляючи нарративні моделі у структурі художнього мислення В. Домонтовича та М. Івченка, звертаємо увагу на те, що обидва письменники як на ідейно-образному, так і на жанровому рівнях моделювали вихід на інтенцію власного «я». Зокрема, спільною ознакою філософсько-світоглядних засад художнього дискурсу митців, можна вважати домінуючий мотив загальної дисгармонійності буття. Але якщо для М. Івченка характерною є «здатність об'єднувати природній та інтелектуальний простори в одне ціле, перетворювати їх в собі в суцільний життєвий потік» [239, с. 79], то авторська позиція В. Домонтовича ґрунтується на протистоянні раціонального і тілесного (природного), що трансформується письменником у сферу внутрішнього (підсвідомого), схожий мотив зустрічаємо і в Є. Плужника в «Недузі». Головний герой роману «Робітні сили» сприймає світ, попри всі філософсько-прагматичні розмірковування, швидше як гармонійний, органічний, що стосується Комахи з «Доктора Серафікуса», то для нього зовнішній світ постає ворожим, абсурдним, ірреальним.

Нараторологічний дискурс інтелектуальної прози робить якісний крок уперед, емпіричний автор виявляє схильність до синтезування життєвого матеріалу в цілісний ідейно-естетичний об'єкт. В. Домонтович як творець власного художнього світу використовує неусвідомлені сфери людської психіки, це сприяє ускладненню авторської стратегії. Так, «уже під час роботи Петрова над дисертацією (саме звідти прийшли в його художню прозу авторські втручання) формується образ автора, інтелектуала-скептика, наскрізь провокативного й іронічного, здатного нагнітати події аж до фантазмагоній, гротеску чи анекдоту» [182, с. 68]. Але авторська позиція у художньому творі виражається, перш за все, певною системою повіствування. Вважається, що художній твір є моделлю реального світу, він завжди, в прямій чи опосередкованій формі, вміщує в собі також іпостась творця художнього тексту. Автор у творі реалізовується в межах хронотопу через ідейно-образну

систему, яка знаходить вираження в тій формі повіствування, яку обирає для свого твору письменник. Найпоширенішими в літературознавстві є два повіствувальні типи (вони присутні і в романістиці В. Домонтовича): повіствування від першої і від третьої особи.

У романах «Дівчина з ведмедиком» та «Без ґрунту» автор виступає у ролі першої особи, розповідь ведеться від імені головних героїв – Варецького та Ростислава Михайловича. Вважається, що у повіствувальній формі від першої особи автор не може вийти за межі власного досвіду, що впливає на специфіку оповіді: природне зображення світу основного суб'єкта мовлення, певне обмеження в зображенні внутрішнього світу інших діючих осіб, а також у зображенні зовнішнього світу. Хоча така форма оповіді має і свої переваги. Індивідуальна повіствувальна ситуація відкриває можливості більш широкого виходу на авансцену внутрішніх, ірраціональних психологічних потенцій, визволених від фільтрації і цензури свідомості, відкриває можливості для більшої суб'єктивізації зображення.

У романі «Доктор Серафікус» оповідь ведеться від третьої особи, автор протистоїть усім іншим персонажам, бо він є творцем того художнього світу, в якому вони діють. Цим зумовлені семантичні особливості цієї манери, що постає у вигляді бінарних опозицій: ірреальне/реальне, внутрішнє/зовнішнє, суб'єктивне/об'єктивне. Це ключові категорії, які дозволяють генерувати множинні смисли багатовимірних текстів В. Домонтовича. В інтелектуально-психологічній романістиці письменника повіствувальні форми сприяють актуалізації автора в творі. Отже, «автор у художньому творі – це, перш за все, оцінювальна позиція, яка визначається протягом усього твору на всіх рівнях його ідейно-тематичної та словесно-композиційної структури і є організуючим центром змісту та форми художнього цілого. Авторська свідомість актуалізується в художньому творі, коли йдеться про різні аспекти його цілісності, як зміст і форма, проблематика та поетика, метод і стиль тощо» [205, с. 4]. Таким чином, найголовнішою ознакою нових принципів художнього освоєння дійсності в інтелектуальній прозі 1920-х рр. вважаємо модифікації

категорії автора, які висловлені крізь розмаїття інтерпретаційних ходів і в певному розумінні сприймаються як гра автора з реципієнтом. Однак всупереч традиціям, сформованим літературою минулих епох, передусім романтизму і реалізму, активність оповідача виявляється не в його критичному ставленні до героя та художнього світу, про який він розповідає, а в його схильності у різних формах і за допомогою різноманітних прийомів давати читачеві ще більше матеріалу для роздумів. Художня література зазначеного періоду випробовувала надзвичайно широкий діапазон авторських технологій гри з читачем, які легко можна вирізнити на загальному тлі завдяки їхній неповторності. Згодом це знайшло відображення і в літературі постмодернізму.

Модифікація і новаторство наратива початку ХХ ст., порівняно із традицією, відчуваються і простежуються дуже сильно, що передусім пов'язано зі змінами проблематики і змісту творів, які потребували нових форм зображення. Автор присутній і відчувається в будь-якому художньому творі як суто зображувальне начало (зображувальний суб'єкт), а не видимий образ. Образ не може збігатися з оригіналом через те, що живе в просторі індивідуальної свідомості, а не в контексті дійсного життя. Він формується під тиском суб'єктивних нахилів, інтересів та ідеалів індивіда. На думку М. Гірняк, «образ автора – це особливий образ, що не має остаточної оформленості в тексті, який конкретизується у свідомості кожного читача та залишається в його пам'яті як певне враження, як щойно витворений «лик»» [60, с. 170]. Автор у художньому творі є індивідуальним і водночас багатоаспектним.

Оповідач В. Домонтович пропонує інформацію читачеві, який змушений самостійно, шляхом уважного прочитання домислювати подальший хід подій. Йдеться про те, що читач, як і автор літературного твору, бере активну участь у процесі творення. Отже, в текстах письменника спостерігаємо приклад новаторського підходу до наративу, що є свідченням модерністської дискурсивної практики, яка полягає у відкритості сюжету до співпраці автора і читача. Для такого літературного твору підсвідомо важливим є результат, який наповнюється новим рецептивним змістом у кожній окремій інтерпретації. У

контексті вищесказаного не можемо оминати думку М. Руденка щодо нарративного дискурсу 20-х років ХХ ст.: «Слід зазначити, що він розвивався згідно із загальними засадами і закономірностями двох тенденцій, які можна називати або синтетичною і аналітичною, або модерністською і авангардною. Відповідно до першої, нарративний дискурс творів письменника обмежувався увагою наратора до внутрішнього світу персонажа, що досягалось використанням у тексті такого прийому, як внутрішня фокалізація героя» [242, с. 12]. Аналізуючи інтелектуально-психологічні романи В. Домонтовича, можна побачити, що автор виражає свої погляди з приводу тих чи інших принципових положень, як правило, в авторських коментарях, які надають реципієнтові ще більше матеріалу для роздумів і реалізуються у невластне прямому мовленні і різних типах авторських монологів.

Можна це проілюструвати навіть цитатою з роману «Дівчина з ведмедиком», пов'язаною з тим епізодом, коли давній знайомий Варецького – Кузьменко – голодного 1922 року прийшов до нього з паляницею білого хліба й пропозицією роботи. Ось показовий внутрішній монолог наратора і головного героя: «Я з цікавістю дивився на нього, що приніс з собою подих степових вітрів, крицеву суворість душі, загартованої в постійних блуканнях по далеких фронтах, порив нових конкістадорів, що мріють на невідомих шляхах відкрити невідому країну, щасливу країну щасливого майбуття. Я чекав од нього простих описів, картинних діалогів, піднесеної патетики, широкої героїчної епопеї. Але Семен Кузьменко не вмів розповідати» [88, с.26]. О. Буханенко вважає, що цей епізод перегукується з думкою М. Бахтіна, який підкреслював як найголовніше, що у романі – «наявна специфічна смислова незавершеність і живий контакт з неготовою, рухливою сучасністю (незавершеним теперішнім)» [44, с. 180]. Йдеться про деструктивні процеси у нарративній структурі, що вимагають повної концентрації читача, його індивідуально-особистісної реакції, схожої більше на імпровізацію, аніж на класичний досвід засвоєння художнього тексту.

Модерністський наратив представляє читачу не тільки вчинки героя, його думки, а й певний тип мовлення – інтелектуально-ускладнене. Тобто це не

стільки висловлення героя – форма/зовнішнє (як було і в нарації попередніх літературних напрямів), скільки спосіб мислення – зміст/ внутрішнє героя, що виражається в мовленні. Концепція наративу початку ХХ ст. стала підлягати не стільки розкриттю інтенції автора в окремому творі, скільки вираженню авторської концепції людської психології, моделювання дійсності. Отже, своєрідність авторської системи художнього мислення в інтелектуально-психологічній романістиці В. Домонтовича характеризується модерним експериментаторством у сфері трансформації жанрових форм; переважанням так званої «зовнішньої» руйнації, що насамперед стосується архітектоніки твору; витісненням традиційної розповіді й активізацією комунікативної природи взаємин автора з читачем, що з особливою силою тяжіє до зміщення у бік філософських діалогів, у яких автор пропонує читачеві певну морально-етичну проблематику. Модифікації і новаторство в літературно-художніх пошуках В. Домонтовича сприяють формуванню модерного типу мислення зі схильністю до глибокого філософування. Концептуальна модель авторської свідомості ґрунтується на кращих здобутках української літератури початку ХХ ст.: поліаспектному зображенні дійсності (функціонування у взаємодії різних видів мистецтв) і нових відкриттях у царині художньої форми (інтелектуально-психологічний роман, позначений рисами художнього експериментування).

РОЗДІЛ 3

Специфіка художнього психологізму в інтелектуальній прозі

В. Домонтовича

3.1. Філософсько-психологічні рефлексії автора у створенні цілісного образу світу

В українській літературі художня психологія як термін і як поняття з'являється наприкінці XIX ст. в різних відмінних контекстах й окремих значеннях, але ще в зародковому стані. У цьому нема нічого дивного, адже психологія як модерна наука в цей час щойно постала, до того вона становила частину філософії та метафізики. Лише в кінці XIX ст. стає зрозуміло, що діяльність людського розуму можна вивчати таким чином: розділити його можливості на складові; виокремити функції, простежувати, які чинники на нього впливають і яким способом; і все це доводити за допомогою експериментів.

Художні пошуки українських прозаїків того періоду спрямовані на розкриття законів людського й суспільного співжиття, на відображення ідеалістичних чи метафізичних постулатів філософсько-психологічного вчення у процесі формування особистості. Представники та носії українського модернізму прагнули представити та трансформувати ті фактори, які впливають на особу й витворюють певні прикмети її психіки, мислення та поведінки. Цьому процесу передували здобутки попередніх художніх практик, у яких ще «відчутні обмеження, притаманні практичній і теоретичній психології кінця XIX ст., а також своєрідна суміш теорій, підходів і моделей психології, часто анахронічних і суперечливих. Тому розвиток психології як науки у кінці XIX ст. безперечно вплинув на практику психологічного зображення в українській прозі, але частково і непослідовно» [262, с. 75].

На думку теоретиків літератури, психологізація філологічної та історичної методології пов'язана з «класикою» рецептивної поезики – трьома видатними явищами в історії вітчизняної науки – естетикою і поезикою О. Потебні, трактатом І. Франка «Із секретів поетичної творчості» та «Психологією

мистецтва» Л. Виготського. Це багато в чому різні явища, але, поєднуючись, вони мовби доповнюють одне одного і створюють певну цілісність, яка може слугувати основою рецептивної поетики.

При з'ясуванні природи художнього психологізму, не можна оминати вчення О. Потебні, що містить такі ідеї, до яких тільки наближається сучасна наука. Можна послатися хоча б на концептуальну тезу вченого про цілісність літературного твору як результат зосередження художньої думки, що охоплює основні внутрішні зв'язки відображуваної дійсності. Концепція О. Потебні (про слово як образ) на літературознавчому ґрунті зробила вплив, який важко переоцінити. Завдяки їй повністю змінюється ієрархія образів. Справді, якщо «основне – це художній образ, якщо мова утворюється за законами образного мислення, то найважливішим (можливо, єдиним) джерелом образності (мистецтва загалом) є мова, у кожному слові якої безкінечна вертикаль і горизонталь смислів. Тлумачення символу як образу, що не конструюється, а відкривається шляхом інтуїтивного вслуховування в мову, належить О. Потебні. Вчений вважав, що вивчати художнє слово необхідно з філософської, історичної і психологічної точок зору. Один із головних уроків видатного лінгвіста, який, вочевидь, треба досягнути кожному в літературознавстві, полягає в дуже м'якій, обережній, іноді навіть непомітній психологізації філологічних підходів до проблеми поетики» [233, с.52].

Трактат І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898 р.) дає приклад дещо іншого, більш відкритого, але при цьому все одно переконливого своєю органічністю, використання психологічного інструментарію. Він продемонстрував цілісний, гнучкий, здатний проникати в недоступні для «чистих» філологічних методів сфери психологічний апарат аналізу художнього тексту. Ефективність такого аналізу полягає в тому, що з його допомогою пояснюється функція багатьох прийомів, які генерують виражально-естетичну енергію твору. Ця праця має особливе значення і для «теорії синтезу красного письменства з музикою і малярством. І. Франко застосував до аналізованих і порівнюваних мистецтв рецепторний критерій;

представив літературу як мистецтво сугестії думок, почуттів, уявлень; найефективнішим способом сугестії визнав номінативне слововживання; порушивши проблему адекватної авторському задумові рецепції твору; а головне – з'ясував способи, якими письменник може досягти музичних і малярських ефектів. Ті способи, зважаючи на тверде переконання І. Франка, в універсальних можливостях поезії» [173, с. 6]. Видатний український мислитель фактично зробив прорив у найбільш складній ділянці психологічного літературознавства. Як зазначає С. Хороб, «власне Франкова концепція оновлення літературно-художньої творчості, загалом модерністських типів мислення зв'язана передусім із поглибленим дослідженням людської душі, що є, на переконання письменника, абсолютно новою і важливою якістю у розвитку реалістичної структури авторської свідомості» [288, с. 23].

Науковець Л. Виготський у «Психології мистецтва» також приділяє основну увагу аналізу структури художнього твору. Але якщо методи І. Франка здатні фіксувати та пояснювати функціональність прийомів, виконаних на рівні мікротексту, то науковий підхід Виготського має зовсім інший характер. Його насамперед цікавить складна діалектика почуттів, що викликаються художнім текстом. Учений пропонував об'єктивний, на його думку, метод дослідження, сутність якого він визначив таким чином: «... від форми художнього твору через функціональний аналіз її елементів і структури до відтворення естетичної реакції і до виявлення її загальних законів» [50, с. 39]. Структуру твору Л. Виготський розумів як його макрокомпозицію, а інші формальні компоненти художнього тексту вчений майже не брав до уваги. Разом із тим деякі положення вченого слід сприймати критично, адже ця праця не є завершеним дослідженням, вона писалася на початку наукового шляху, коли тільки формувалися погляди вченого.

Як бачимо, три відзначені наукові досягнення психологічного літературознавства кінця XIX – початку XX ст., незважаючи на свою самобутність, усе ж мають одну загальну особливість: вони намагаються розгадати феномен художності, спираючись на психологічні методи аналізу.

Отже, основними представниками психологічної школи в українському літературознавстві стали О. Потебня, І. Франко, Л. Виготський. Згодом, у ХХ ст., – Б. Навроцький, О. Білецький, Г. Костюк та інші. Помітний внесок у розв'язання поставленої проблеми зробили сучасні дослідники, які безпосередньо займаються розробкою питань української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст., – Л. Дем'янівська, Л. Мороз, Г. Семенюк, Н. Корнієнко, С. Хороб та інші.

Очевидно, В.Петров був ознайомленим із працями О. Потебні й І. Франка. Свідченням цього є його наукові розвідки, опубліковані в періодичних виданнях 20-40-х років ХХ ст.: ««Мысль и язык» Потебні та «Мікрокосмос» Г. Лотце»» (1924 р.), «До питання про О. Потебню і Г. Лотце» (1926 р.), «О. Потебня – фольклорист» (1943 р.), «М. Зеров та І. Франко» (1946 р.). Крім цього, вартісними й обґрунтованими є розмірковування В. Петрова у працях «Український фольклор» та «Методологічно-світоглядні напрями в українській етнографії та фольклористиці ХІХ – ХХ ст.», у яких філософ висловлює судження, що перегукуються з основними положеннями праць О. Потебні. Йдеться про те, що «при фольклористичних студіях слід вивчати не зразки образів, а зв'язки уявлень, бо саме ці останні зумовлюють зв'язок образів» [223, с. 3]. Тобто фольклористичний аналіз неможливий, якщо зігнорувати тезу про первісну вихідну тотожність образу й уявлення. В. Петров стверджував, що «жодне фольклорне і етнографічне явище не вивчається ізольовано, а в своєму зв'язку з епохою, з її структурою і з її світоглядом» [222, с. 187]. Отже, В. Петров-Домонтович був добре обізнаний з працями представників психологічного літературознавства, тому не дивно, що у своїй літературно-художній творчості (інтелектуально-психологічній романістиці) він зумів майстерно використати психологічний інструментарій і створити кращі зразки модерної прози початку ХХ ст.

Творче побутування нереалістичних типів художнього мислення відкриває нові можливості для вивчення психологізму, в основі якого не лише усвідомлення проблем психології творчості, а й дослідження психології

сприйняття літературних творів. Психологи ХХ ст. запропонували новий підхід у тлумаченні механізмів сприйняття художнього тексту: у цьому процесі однаковою мірою мають брати участь почуттєва та інтелектуальна сфери. Адже при рецесії твору душа отримує імпульси з середини (оживають емоції) і зверху (активізується зацікавлення), у центрі «єго» вони зустрічаються, отже, взаємодіють. Слушною є думка Р. Піхманця про те, що: «...розглядаючи питання відношення творчої активності письменника і життєвого матеріалу в процесі художнього освоєння дійсності, треба постійно мати на увазі двосторонній, діалектичний характер їх зв'язків. У результаті такої взаємодії, з одного боку, суб'єкт збагачує свою природу, свій внутрішній світ, а з іншого – естетично збагачує саму дійсність, підносить її на якісно новий рівень, відкриваючи в ній нові можливості, внутрішні потенції розвитку» [227, с. 121].

Вважається, що твори письменників-новаторів своєю зумисне ускладненою формою перешкоджають емоційному сприйняттю. Поринути у вир якоїсь емоції немає можливості: автор відволікає читача від події, сюжету, вимагає від нього напруженого думання. Складність таких текстів виникає в процесі об'єктивізації суб'єктивного світу автора. Відомо, що розвиток психолого-філософських наук, спрямованих на виявлення внутрішньої сутності людини, символізує появу нової ідейно-естетичної свідомості з новітнім трактуванням філософсько-психологічної візії міжособистісних взаємин та новою художньо-психологічною концепцією кохання. Авторське входження у світ іншої суб'єктивності (інша суб'єктивність завжди якоюсь мірою ворожа нашій власній суб'єктивності) дає можливість читачеві перевести процес рецесії у русло власного прийняття чи заперечення. Зокрема, кращим творам світової класики, яка теж позначена посиленням суб'єктивізмом, також властива утруднена форма. Модерністи свідомо використовують її як універсальний спосіб нейтралізації розважального ефекту, що містить у собі будь-яка подієвість.

Ми дотримуємось думки, що будь-який процес розвивається еволюційно-поступальним шляхом. Саме тому з повагою відносимось до естетичних

набутків попередників, адже без психологічного реалізму неможливою стає художня достовірність літературного твору. В цьому контексті доречною є думка А. Погрібного: «Те, що в нас відбувалося на початку ХХ ст., найперше знаменувало собою стадію, коли нова українська література, після багатьох десятиріч боротьби за своє утвердження, нарешті почала входити у своє естетичне повносилля» [229, с. 90]. Будучи безпосереднім учасником літературно-мистецьких процесів 20-х років ХХ ст., В. Домонтович витворює власну концепцію світобачення, індивідуальну систему художнього мислення, гармонійно поєднавши у ній стильові особливості різних літературних жанрів і запропонувавши свої філософські принципи бачення та відтворення.

І хоча психологізм критикою 20-х рр. ХХ ст. був підданий анафемі, проте принципи змалювання психологічно вмотивованих характерів залишались незмінними. Опоненти зазначених тенденцій – В. Коряк, Б. Коваленко, Ф. Якубовський та інші – зауважували, що динамічні сюжетні конструкції, пролетарська ідейність є основою композиції нової пролетарської літератури, провідним психоідеологічним принципом створення характерів змалюваних у творі героїв. Протилежної точки зору дотримувався В. Поліщук, який закликав «виявити ліричне переживання душі пролетаря, філософські і сцієнтичні моменти на тлі пролетарського світовідчуття» [Цит. за: 227, с. 36]. Прихильники першого напрямку вимагали від письменника змалювати одну-єдину психологічну рису, соціально вмотивовану. Інші прагнули охопити багатобарвність буття через безкінечний ланцюг переживань та настроїв, які, власне, і становлять мінливу цілісність людини. Утім, якщо протистояння ідеологічно зумовленої психіки екзистенційно розгалуженій (часто роздвоєній) у критиці відзначалося перевагою першої, то проза становила собою приклад іншого порядку. В ній герой перебував у безпосередньому потоці внутрішніх переживань та їх наслідків.

Літературознавча та критична рецепція романістики В. Домонтовича відбувалася у тоталітарно-соціологічному ключі. Через те, що тема доби (сформульована в історіософських статтях В. Петрова), яка внутрішнім

інтертекстом на рівні хронотопу пов'язує і художні твори Домонтовича, не вписувалася в канони пролетарської творчості. У його текстах з'являється особливий герой, що відповідає катастрофічним зламам часу. Він поєднує норми життя, мораль та стереотипи двох епох або заперечує одні на користь інших. Письменника хвилюють масштабні проблеми існування, все відчутніше, із твору в твір, вирізняється головний письменницький інтерес – психологія перехідного часу. Йому вдається блискуче провести психологічну межу між «грунтом» і «безгрунтям», зафіксувати, як балансують на ній окремі герої, зрештою, вся країна.

Відомі літературознавці 20-х рр. витворювали свій дискурс у критичній рецепції інтелектуальної прози, тому характеристика модерністської романістики В. Домонтовича відзначається насамперед тенденційністю оцінок, що зумовлено політичною ситуацією в країні та тематичними феноменами-парадигмами текстів. Ф. Якубовський називає прозаїка представником так званої «бульварної літератури» [314, с. 112], Леонід [Чернець] – «виявом класово-ворожого активізації» [151, с. 140]. Та при всій ворожості до філософсько-психологічної прози, що не вписувалася в рамки соцреалістичної літератури, критики визнавали за Домонтовичем «відчуття епохи, яким автор володіє у повній мірі та яке уміє передати читачеві» [143, с. 120], називали його «непоганим психологом і умілим романістом» [260, с. 107], вказували на те, що «свою салонно-психологічну драму він розвиває за всіма літературними правилами і традиціями психологічної повісті» [306, с. 189]. Його романи називали «спробою нової методи» [252, с. 54], хоча всі як один закидали відсутність так званого «ідейно-соціального фактора». Таку ж неоднозначну оцінку критики викликав роман «Місто» В. Підмогильного, який потрактовували як вияв “інтелігентсько-попутницької зневаги до молодого пролетарського мистецтва”. Хоча рецензент Мусь називає його «визнаним письменником» [194, с. 10], а невідомий автор у журналі «Нова громада» позитивно оцінює появу нового героя [203, с. 1], це лише поодинокі відгуки, які не можуть вплинути на загальну ситуацію. Згадуваний нами Ф. Якубовський,

говорить про певне наслідування, що простежується у «Місті» [312, с. 103]. А. Хуторян проводить паралелі з творчістю Гі де Мопассана, зокрема романом «Любий друг». Точилися суперечки і стосовно творчості М. Івченка, літературні критики (О. Білецький, Ю. Меженко) закидали письменнику надмірний потяг до естетизму з абсолютизацією краси, схильність до безсюжетності. Досить критично прорецензовано роман «Недуга» Є. Плужника, такі літературознавці як В. Державін і Л. Старинкевич називають його визнаним митцем у галузі поезії і «слабим прозаїком». Певні проблеми були і у М. Могилянського, роман «Честь» був надрукований не одразу. Таким чином, прибічники «соціалістичного» методу всіляко підкреслювали, що естетичні студії над ідейно-ущербними з їхнього погляду творами – марна річ, заняття шкідливе, мало не аморальне, тотожне співчуванню авторові. Такий підхід закріпився та зберігався довший час. Досить болісними й проникливими є розмірковування В. Домонтовича в романі «Без ґрунту»: «Наївний реалізм і побутовництво керували критиком протягом цілого його життя. Перед революцією і після революції, коли він почав відігравати роль представника нації і взяв на себе відповідальність за долю багатьох інших. До цього він прилучив також обвинувачення в моральному розкладництві, в ідейній безпринципності, в замахах і злочинах проти слова і духу, проти сумління українського народу. Усе це було не дуже проникливо й не дуже тонко, але в кожному разі послідовно» [89, с. 325]. Тому вважаємо, що тотальне домінування соціологічного методу (який мав здатність переходити у вульгарно-соціологічний) часто визначало роль письменника та його творчості.

На рубежі 1920-30-х рр. суперечки про метод і стиль у радянській літературі особливо загострилися. Вражаюче розмаїття молоді прози першого пореволюційного десятиліття, прози, в якій вирізнялися “піднесено-патетичні, з найтоншими переходами почуттів, етюди Миколи Хвильового, і насичені неповторною конкретикою часу, точні в багатьох соціально-психологічних характеристиках оповідання Петра Панча, і «соковита, рельєфна, густо забарвлена, крута, коротка, енергійна фраза [21, с. 25]» селописця Григорія

Косинки, і святкова яскравість барв Ю.Яновського, – це чудове многоголосся вульгаризаторська критика активно намагалася звести до єдиного, уніфікованого «ідейно-витриманого» стилю епохи» [2, с. 161]. Доводячи переваги «пролетарського» методу, його прибічники відкидали навіть і традиційні жанрові канони, мистецькі засоби, прийоми тощо. Такий підхід знайшов вихід у викритті й тавруванні психологізму, як пережитку минулого, неприйняттого для нової літератури.

Орієнтація на прогресивну європейську культуру, яка набула у 1920-ті рр. значного поширення, сприяла самоусвідомленню української літератури в контексті європейської культурної традиції, дієво протистояла соцреалістичній критичній рецепції. У художньому мисленні письменників-модерністів домінує зосередженість на відтворенні внутрішньо-психологічного світу роздвоєної особистості. З'являються герої з трагічним світовідчуттям, які перебувають на межі психологічного напруження, вони або шукають гармонічної рівноваги між власною індивідуальністю та об'єктивним світом, або відчужуються, заглиблюючись в себе. І хоча представники цієї літератури переважно змальовували українського інтелігента, проблеми, підняті в їхніх творах, відображають сум'яття душі людини початку ХХ ст. загалом. Отже, художники слова моделюють певний інтелектуально-філософський тип характеру нового героя, який перебуває у пошуках власного абсолютизму й універсальності. Такий підхід ґрунтується на світоглядно-естетичних засадах самих авторів – певних ідеях, неоднозначно вирішених у рамках багатозначної символіки, філософських діалогів і монологів, що змушують читачів моделювати ймовірні світи в їхній цілісності.

У контексті інтелектуально-психологічної прози початку ХХ ст. твори В. Домонтовича засвідчують непереборне прагнення письменника до філософського аналізу сучасного світу; порушують важливі проблеми мистецтва, моралі, естетики. А питома вага психологічного зображення фокусується на висвітленні внутрішнього буття – в центрі романів людина, сучасник автора, інтелігент із цілим комплексом універсальних проблем,

актуальних для людства на зламі століть. У романі «Без ґрунту» знаходять вихід символічні виявлення внутрішньої драми письменника через образно переданий стан «втрати ґрунту» (психологічного й морального), цей момент виступає свідченням кризово-екстремальної ситуації, коли почуття й відчуття персонажа особливо загострені. Передаючи стан Ростислава Михайловича, внутрішнє протиріччя особистісної та чиновницької свідомості, В. Домонтович водночас досягає надзвичайної емоційної перевантаженості, але напруга не згасає до кінця твору, відображаючись у численних стосунках, зв'язках, які то рвуться, то відновлюються знову – гра автора як тип світосприйняття і світобачення, дозволяє відчувати, що у багатовимірній художній реальності народжується щось зовсім несподіване, нове, яке можна віднайти лише у філософсько-інтелектуальному романі поч. ХХ ст.

Аналізуючи творчість письменників-експериментаторів, можна побачити, наскільки психіка, якою наділені герої літератури ХХ ст., а також художня система форм і засобів зображення та вираження складніші від психології героїв попередніх епох. На думку М. Моклиці, «психологічна ускладненість відлякувала читача ХІХ ст. (несприйняття творчості Ф. Достоєвського або Е. По, письменників, адекватно прочитаних не сучасниками, а добою модернізму). Він прагнув отримати хай спрощені, але чіткі орієнтири. Однак у філософії, психології, мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. відбулася обвальна руйнація тих ілюзій, які доти плекала людина щодо свого внутрішнього устрою» [190, с. 236]. Тому, мабуть, психологічно відчутніші герої – це ті, яких автор свідомо наділяє власним життєвим досвідом. В. Фащенко вважає, що «світогляд письменника у творчому процесі є якістю визначальною, саме він і спонукає талант до психологічного всезнання, до глибокого осягнення причин і наслідків перетворень та змін у суспільстві і душах. Без психологізму не мислиться і художня правда...» [273, с. 5]. Не менш вагомою є думка К. Юнга, він говорить, що «психологічний вид творчості має справу з матеріалом, почерпнутим зі свідомого життя людини з її драматичним досвідом, сильними емоціями, стражданням, пристрастями і людською долею загалом» [310, с. 36].

Але автобіографізм прозаїків початку ХХ ст. принципово інший, ніж у попередні епохи, «не стільки зовнішня біографія автора лягає в основу творчості, скільки внутрішній досвід почуттів, станів, осягнень, злетів і падінь, духовна біографія. Протягом усього творчого шляху пишеться духовна біографія автора, своєрідний метароман. Він утворюється внаслідок переживання стосунків зі світом і, що не менш важливо, процесу самоусвідомлення» [190, с. 236].

Феномен творчої особистості В. Домонтовича варто розглядати крізь призму співвіднесення критичної рецепції романів письменника з його власною світоглядно-філософською теорією. «Зрештою, кожна людина, пишучи про інших, пише тільки про себе», – зазначає автор. Адже він певною мірою зашифрував себе у своїх романах, що, окрім того, було формою інтелектуальної саморефлексії. На той час література давала свободу самовияву, немислиму в науці. У своєму романі «Без ґрунту» В. Домонтович зазначав щодо Арсена Витвицького: «Бодай у своїх поезіях він хотів бути собою. З екзотизму він робив спосіб боротьби, з естетства – шлях до визволення. Це також був протест і бунт, хоч і своєрідного ґатунку» [89, с. 324]. З цього приводу С. Павличко вважає, що «проза В. Домонтовича має акцент інтимності. Вона вражає очевидними паралелями з тим образом самого Петрова, який складаємо з уламків його біографії» [206, с. 11]. Отже, саме модерністська література, така, здавалось, антифактурна, антиміметична, стала в царині психології найбільш переконливою, вірогідною, навіть реалістичною. Це один із тих парадоксів, які відкривають людині істину. К. Юнг у праці «Психологія та поезія» наголошує на тому, що «душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні. Він є в найглибшому сенсі цього слова інструментом свого твору, а тому знаходиться під ним, тому й не можемо ми ніколи очікувати від нього тлумачення його власного твору. Найвище, чого поет досягає, – це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити за іншим та майбутньому» [308, с. 106]. Інтелектуально-психологічні романи В. Домонтовича – це тексти із

відкритою інтерпретаційною перспективою, які дають можливість читачеві завершити процес критичного осмислення власним прийняттям чи запереченням.

Система художнього мислення письменників-новаторів представляє своєрідну психологізацію образів людини: фіксуючи найтонші душевні порухи героя, вони не лише відображають структуру свідомості особистості, а використовують психологізм як спосіб розкриття їх внутрішнього світу. Відтак постійний творчий пошук у протиставленні свідомого/підсвідомого стає основним композиційним прийомом у творчості прозаїків. Балансування на межі внутрішнього/зовнішнього, реального/ірреального як драматичний процес усвідомлення власної сутності – основа художніх прийомів і засобів, спрямованих на розкриття концепції людини. Звертаючись до екзистенційного трактування проблем самотньої людини, художники слова через образи-символи, алюзії, паралелі, мозаїчні композиції передають складність людського характеру, неоднозначність буття особи. Однак композиційна цілісність твору не втрачається, навпаки, компоненти людської свідомості, відображені через роздуми, сни, марення, враження героя, створюють глибинну структуру хронотопу, який не виключає гармонійного поєднання усіх елементів тексту на основі нових ідейно-естетичних засад образного мислення.

Ведучи мову про психологізм у літературі початку ХХ ст., не можна оминати увагою психоаналітичну теорію З. Фрейда, яка дуже часто позначалася на поезії творів. Принципи фрейдівського вчення вважались універсальним ключем, який може розкривати складні й різноманітні проблеми людської культури. Фрейд зважався, що він відшукав можливість розкриття сенсу (суті) творчих процесів, йдучи від особистісних переживань автора. «Несвідомі бажання та витіснені інстинкти через компроміс зі свідомими здійснюють вплив на думки та дії людини. Несвідоме – це та частина психічного життя, яка, прагнучи безпосередньо насолоди, не хоче пристосовуватися до реального світу. Там, де у психіці спостерігаються відхилення від дійсності, де фантазія може розправити свої крила, сферу символіки несвідомого можна вважати

забезпеченою» [241, с. 233]. Своєрідне тлумачення ролі несвідомого у поетичній творчості запропонував К. Юнг – засновник аналітичної психології. У праці «Психологія та поезія» він зробив спробу вийти за межі проблеми індивідуального розвитку психіки. «Кожна творчо обдарована людина – це певне роздвоєння і синтез парадоксальних якостей. З одного боку, це щось людиноцентричне, з іншого – понадособистісний творчий процес» [307, с. 116]. Якщо Фройд визначав несвідоме як інфантильне, то Юнг вказав на архаїчні джерела несвідомого, заглибившись у ранні стадії історичного розвитку людства.

Початок ХХІ ст. характеризується особливою активністю щодо психоаналітичних теорій. Нещодавно з'явилися ґрунтовні наукові розвідки, які використовують надбання світової архетипної методології в дослідженні української літератури. Адже вивчення архетипного шару саме інтелектуальної прози є вельми обґрунтованим, оскільки увесь літературний процес у межах ХХ ст. виявляє потужну тенденцію до реміфологізації. У контексті цього не можна не згадати Ю. Матасову, яка на рівні компаративістського аналізу вивчає романістику Ф. Фіцджеральда та В. Домонтовича, простежуючи особливості проявів архетипних значень, символів та образів, які оприсутнюються в текстах романів у межах базових архетипів Землі, Вогню та Води [Див.: 166]. Не менш цінним є наукове дослідження Ю. Ганошенка, що присвячене осмисленню української інтелектуальної прози 1920-30-х рр. з точки зору прихованого ремінісцентного плану текстуальної організації творів, з позицій міфопоетики та архетипної критики. Він окремо аналізує «християнсько-сцієнтичний синтез в романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус», який засвідчує взаємонакладання ціннісно-екзистенційних категорій сцієнтичного міфу (план змісту) з християнською міфологічною символікою (план вираження)» [55, с. 12].

На особливу увагу заслуговує те, що художньо-світоглядна система В. Домонтовича містить закладені в ній архетипні уявлення, які піддаються свідомій обробці й постають у вигляді певних форм світосприйняття. Однак, в

аспекті нашого дослідження первинним є психоаналітичний підхід у трактуванні екзистенціальної концепції головного героя. Це пов'язано головним чином із тим, що психологічна картина як реального, так і підсвідомого життя людини в текстах В. Домонтовича ускладнюється, стає все більш суперечливою. Новий тип героя виступає центральною постаттю роману «Без ґрунту», в якому автор порушує проблеми різноманітних психологічних станів Ростислава Михайловича крізь призму індивідуальної свободи особистості, світоглядних орієнтирів, обставин внутрішнього та зовнішнього світу, що формували його. На думку О. Шульган і С. Карпової, важливим у творі є «постійний діалог світів – світу дитинства і світу сучасного, – збудований за принципом контрастів, що дає змогу підкреслити зміни не тільки в сприйнятті одних і тих же речей, у вікових відчуттях героя, але й у природі самих об'єктів, реалій життя, що потрапляють у поле обсервації головного героя, переплавляючись, як у тиглі, у душі, котра болісно й безрадісно усвідомлює новації, які увірвались з вихором революції і радянської влади у буття людини» [303, с. 270]. Болісні картини втрати малої батьківщини постійно варіюються у його свідомості, знаходячи реалізацію у внутрішньому мовленні: «Я не витримаю. Я обертаюсь, спустошений, розчарований, в німому пригніченні. Я потребую співчуття...» [89, с. 175]. Внутрішні монологи в романі В. Домонтовича збудовані за принципом асоціативного щеплення, що підтверджує в манері письма прозаїка сильний інтелектуальний струмінь.

У творах М. Івченка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника, інтелектуально-розміслові елементи переважають над емоційно-чуттєвими, а складні філософські проблеми розкриваються за допомогою монологів та діалогів, багатозначної символіки, прийомів «потoku свідомості» тощо. У зображенні героїв домінують внутрішньо-інтелектуальні складові життя людини (образи думок, системи мислення), що, власне, і відображено у всіх елементах світоглядної моделі кожного твору. Така своєрідна інтелектуалізація психологізму як структури свідомості особистості видозмінює художню концепцію героя у романі 1920-х рр., а отже, формує новий характер,

який постає через суб'єктивне відбиття у психіці людини складної філософської проблематики, з'ясування головних світоглядних питань.

У романі перших десятиліть ХХ ст. чіткіше вияскравлюється така жанрова ознака, як часопросторова необмеженість і розкнутість. Гуманітарне сприйняття загальної теорії відносності, яка була дуже поширеною в літературознавстві зазначеного періоду, показало важливість у культурі категорії «простору і часу». М. Бахтін під впливом ідей Ейнштейна ввів у літературознавчу термінологію поняття «хронотоп» і показав, що часопростір різних авторів та жанрів суттєво відрізняються один від одного. Крім того: «... у літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових ознак в осмислене й конкретне ціле. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [14, с. 235]. При цьому теоретик підкреслював, що в художній літературі головне місце в часопросторі посідає категорія часу, а простір виступає як похідне. Звідси, важливою категорією для модерного автора стає екзистенційне як специфічне відчуття модерністського часу. Адже для нового письменника «час виступає «вируючою» екстраверсивною дійсністю; екзальтованим відчуттям внутрішнього самозаглиблення, в якому екзистенційний час немовби медитація; він втілюється також в образній мові – як своєрідний символ у тексті. Художник слова – модерніст – сповна вбирає цю екзистенційну характеристику часу і, набувши певних медитативних ознак, своє самозаглиблене відчуття передає через новий тип творчого мислення. Сюжет у класичному розумінні відходить на другий план, є тільки зв'язок між структурами розрізненої цілісності» [248, с. 10]. У художньому мисленні В. Домонтовича проявом інтелектуальної рефлексії автора є онтологічний зміст часопростору. Письменник часто використовує прийом переходу від реального простору до ірреального (відстороненого бачення), така гра дозволяє знову повертатися в реальність, збагачувати її індивідуальним досвідом сприйняття цієї реальності.

Українські літературознавці, зокрема, В. Агеєва, Н. Зборовська, С. Матвієнко, С. Павличко, використовуючи кращі здобутки психологічного та психоаналітичного інструментарію, розглядали романістику В. Домонтовича під різними кутами, та дослідження часопросторових координат якось оминалося увагою. Є лише невелика розвідка С. Білокінь стосовно хронотопу повісті «Доктор Серафікус» [34, с. 93]. На нашу думку, багатовимірність смислової тканини твору надає можливості для більш глибокого вивчення специфіки індивідуального стилю письменника в контексті художнього психологізму.

Вважаємо, що одним із ключових понять роману «Без ґрунту» є час, а його розуміння автором виходить далеко за межі сьогодення, постає загальнотеоретичною філософською категорією, яка безпосередньо пов'язана з світоглядною парадигмою В. Домонтовича. Порушуючи філософсько-психологічні проблеми людини в сучасному світі, письменник відтворює провідні ознаки внутрішнього і зовнішнього буття людини в історичній перспективі. Саме ретроспекція стає головною жанротворчою рисою цього твору, розширюючи його часопросторові межі, активізуючи глибинні прошарки історичної пам'яті, створюючи особливе інтелектуальне тло, крізь яке проступає філософський підтекст. Це дає змогу авторові вільно маніпулювати художнім часом і простором. На думку Н. Мішеніної, характеристика часу дуже важлива для хронотопу текстів В. Домонтовича. Та ми не погоджуємося з нею в сенсі того, що «для Петрова не існує самоцінності простору» [183, с. 27]. У своїй праці «Екскурси в мистецтво» Петров-філософ писав: «Абсолютизація простору, визначення простору за вищу реальність, віра в об'єктивне буття простору, – стають істиною» [23, с. 62]. Що стосується «простору» в межах літературного тексту, то він становить основу екзистенційного хронотопу в романістиці В. Домонтовича. Та інтертекст створюють не лише індивідуально-психологічні форми часопростору, у широкому розумінні інтерпретуються культурно-історичні ознаки епохи, як віддзеркалення світоглядно-філософських поглядів вченого. Семантика «простору» відіграє важливу роль у прозовій

спадщині письменника. У текстах романів функція художнього простору полягає у психологічному сприйнятті персонажів, в авторському бажанні показати, як простір загалом чи окремі його локуси набувають онтологічної значущості для героїв у певних модусах часу.

Для дослідження екзистенційності хронотопу в романістиці В. Домонтовича доцільно використати класифікацію російського вченого В. Руднева. Відповідно до неї «простір поділяється на «екстремальний» та «медитативний», характеризується трьома параметрами: замкнутість / розімкнутість, прямизна / кривизна, велике / мале, та ґрунтується на теорії психоаналізу» [245, с. 17-23]. Вважаємо, що в аналізованих романах важливе смислове навантаження несе так званий «екстремальний» простір, символом якого виступають сходи як вхід і вихід (замкнуто-особистий і розімкнуто-ворожий світи). У романі «Доктор Серафікус» сходові клітка є символом порятунку для Вер, тобто можливістю втечі від Комахи, від підсвідомих бажань, від самої себе. Для Серафікуса вона стає поштовхом до самоорганізації і самоконтролю. Подекуди авторська непевність передається головним героям, які то повільно піднімаються вгору, то стрімко збігають вниз. Відштовхуючись від цього, не можна залишити поза увагою психоаналітичне трактування З. Фрейда, який вважав, що у сновидіннях «сходи» однозначно відіграють роль витісненого статевих акту. Тому не дивно, що саме на сходовій клітці з'являється образ хтивої кішки, яка, «піднявши хвіст, напружено згинаючи гнучке тіло», треться об ґрати східців. У романі «Без ґрунту» головний герой на церковних сходах зустрічає жінку, і несподіваний підсвідомий імпульс змушує його стрімко збігти донизу, щоб наздогнати і зупинити її. Ростислав Михайлович уривається в розімкнутий простір майже чужого міста, у простір чужого життя, віддаючись пристрасті й несподіваному кохання. «Перестрибуючи через сходинок, збігаю вниз. Швидкими кроками йду тим же шляхом, що ним простувала перед цим вона» [89, с. 205].

Окрім «екстремального» простору, існує так званий «медитативний» простір, наприклад, двері-вікно, що об'єднують замкнутий світ кімнати і

розімкнутий зовнішній світ. Доречний приклад знаходимо в романі «Доктор Серафікус»: «Вражена духотою в кімнаті, Тася подивилася на вікно. Дарма, що надворі було ясно й тепло, вікно було зачинене. Комаха пробурмотів невиразно, що йому незручно працювати при відчиненому вікні...». Насправді ж така поведінка героя – це одна із форм максимального дистанціювання від зовнішнього світу, створення міцної захисної оболонки. Серафікус вважає себе захищеним на своїй території в оточенні власних речей, але один прихід Тасі легко порушує спокій і рівновагу: «... його дні, ночі, думки, бажання, години праці й години спочинку були з того часу отруєні» [89, с. 56]. Отже, це – одна велика ілюзія: і «серафічність» (заперечений чи «звихнений» біологізм), і втеча у штучно створений внутрішній світ (гармонійності чи дисгармонійності). Використання побутового простору зазвичай свідчить не тільки про спробу героя сховатися від зовнішнього світу, але й про суперечність між внутрішнім світовідчуттям і зовнішнім світосприйняттям.

У романі «Без ґрунту» важливою деталлю є топос вікна, до якого герой підходить не один раз. Вікно виконує своєрідну роль єднання і протиставлення світу в кімнаті і на вулиці. Під час наради, коли Ростислав Михайлович не витримує, він підходить саме до вікна. Як зазначають О. Шульган і С. Карпова, «подібну ж роль виконує трюмо, яке якраз стоїть навпроти вікна і відображає те, що відбувається на вулиці. Але на цей образ-символ покладається й інше навантаження: його холодний блиск віддзеркалює і роздвоєність душі Ростислава Михайловича, і двоїстість ситуації, у якій він опинився» [303, с. 268]. Досить цікавими є розмірковування М. Гірняк, яка вважає, що «модель дзеркала то породжує ідею безконечності всесвіту, то виражає подвійність людини. Парадокс тотожності суб'єкта і його відображення полягає у появі Іншого, що у творі літератури стає причиною трактування останнього як дзеркала – «музичного» (Лариса Сольська) чи «літературного» (Костомаров, Витвицький)» [58, с. 12]. Відповідно, проза В. Домонтовича теж постає як «дзеркало» для автора, який, реалізуючи себе в художньому дискурсі, водночас дає підстави говорити про появу щоразу іншого авторського «я».

Відомо, що внутрішня реальність людини не тільки повинна бути адекватною зовнішній, вона повинна бути правдивою. Втрата правди для людини (ілюзія) – це втрата самої себе. Які б ролі не обирали чи не «приміряли» на себе герої В. Домонтовича, це не допомагає їм визначитися до кінця (знайти себе). Пошук власного «я» чи власної ролі – шлях, що не має кінця, це колообіг думки, де кінець збігається з початком, тому авторські рефлексії спрямовані на з'ясування важливих морально-філософських проблем. Письменник надає можливість героям самим визначати себе і шукати власні ролі-образи, які набувають у їхньому життєвому досвіді самообґрунтування.

Не менш важливу роль на текстуальному тлі відіграє розуміння простору в сенсі замкнутість/розімкнутість. Одним з яскравих прикладів опису «розімкнутого простору» є авторське сприйняття величі, масштабності і монументальності Київського університету, яке зустрічаємо у «Болотяній Лукрозі»: «Червоний будинок охопив великий простір. Геометризував видноколо. Університет становив собою самодостатній, замкнений у собі світ. Порожнеча грандіозного простору покликана була підкреслювати їх ізольовану виключність...» [88, с.261].

Якщо до героїв В. Домонтовича можна застосувати концепцію З. Фрейда, то щодо постаті В. Петрова, на нашу думку, доречніше було б застосувати теорію К. Юнга. Останнє слід пояснити докладніше: у своїх спогадах «Болотяна Лукроза» письменник згадує: «Ще й досі я страждаю від снів, які примушують мене блукати по цих кам'яних щілинах, проходити безкраї пустелі коридорів (університету)» [88, с. 286]. На відміну від Фрейда, Юнг розглядав сновидіння теологічно – не «чому», а «навіщо» [Цит. за: 158, с. 51]. Сон є нічим іншим, як посланням людині з колективного несвідомого, тому сновидіння потрібно не лише запам'ятовувати й аналізувати, але до них необхідно прислуховуватися, вони завжди є проявом нашої цілісної сутності та виражають внутрішній психологічний стан. Враховуючи те, що все своє життя В. Петров віддав науці, його сновидіння є вмотивованими й не потребують особливої деталізації.

Просторові характеристики можна розглядати як елементи образного,

символічного світосприйняття: Варязька церква (роман «Без ґрунту»), яка сигналізує про підпорядкування зовнішнього простору внутрішньому; дорога, що постає як символ людського життя, як простір очікування і непевності, зумовлюючи подекуди появу просторових парадоксів («Доктор Серафікус»). Культурно-символічним кодом новели про подорож Серафікуса до Могилева є образ міської дороги, просторові параметри якої вписуються в урбаністичне мислення письменника. Важливим є те, що в романістиці В. Домонтовича місто стає елементом самоусвідомлення персонажа й, очевидно, самого автора.

Герменевтичний код автор реалізовує у концепції дороги в нікуди, безглуздої подорожі, формі навмисне завуальованої оповіді про те, куди мав намір поїхати, куди насправді вирушив, куди нарешті приїхав, де в результаті опинився і звідки повернувся Доктор Серафікус. Просторові відношення, зорієнтовані на локальний простір (велике місто, провінційне місто, міська станція, вагон «під розпеченим залізним дахом» [89, с. 95], фаєтон, «кімнатка з вузькою канапкою» [89, с. 100], вулиця з кіоском і т.ін.), який фактично є моноцентричним. «Серафічний» у своїх мандрівках Комаха, який жив у великому місті, захотів побути на природі (опозиція «місто / природа»), вирішив поїхати до Кам'янця, але «за волею автора» опинився в Могилеві (опозиція «Кам'янець / Могилів» – вибір саме цих міст має досить умовну значимість). Кожен просторовий центр може мати власну семантику. У межах авторської моделі світу, блукання Комахи «у реально-неіснуючому» просторі набувають символічного звучання, але міфологема шляху як «народження, переродження, відродження» в тексті не прочитується. Дорога ж для Серафікуса є безглуздя, повернення – джерелом упевненості. Просторові параметри дороги в тексті – це код ірраціонального буття (інсайт, мандрівка лабіринтами власної свідомості), повернення – символ реального життя у (до певної міри) реальному світі. Специфіка та характер художнього простору й часу, дозволяють говорити про екзистенційність хронотопу інтелектуальних романів В. Домонтовича, найголовнішою ознакою яких є філософсько-психологічна рефлексія автора.

Просторові характеристики будуть неповними без розкриття функції пейзажних вкраплень, традиційний зміст яких полягає у тісному зв'язку людини і природи, адже рідна земля (свій «ґрунт») – це завжди місце спокою і гармонії, віднайдення себе в хаосі життя, в абсурдному світі. Доба модернізму спрямовувала поетику багатьох літературних жанрів на відмову від будь-якої естетичної зайвини, наказувала уникати непотрібних «красивостей», які тільки «переобтяжують» твір. При цьому іноді до категорії непотрібного, зайвого потрапляло й те, без чого не може жити художній твір. Так сталося і з пейзажем у романістиці 1920-х рр., коли вважалося, що головне – сучасність (новаторство). Через це пейзажні картини прозаїків характеризуються індивідуальним рівнем сприйняття та відтворення, і відрізняються від зображення природи у класичному тексті. Відбуваються певні зміни художнього малюнку: у романах В. Домонтовича – це лаконічний, скупий на барви, емоційно збіднений тип пейзажу, деталі його не відзначаються характерною наснаженістю та виразністю; у В. Підмогильного та М. Івченка – емоційно-експресивний, лірико-естетичний тип сприйняття краси природи. У В. Домонтовича пейзаж іноді виступає тлом, на якому розгортаються певні події, це стосується, переважно, психологічно-емоційного стану героя. Проілюструємо невеличким уривком із роману «Без ґрунту»: «Над далеким гребенем високої гори, над дахами будинків і верхівками дерев, що зеленою смугою простяглися вгорі, повзла, закриваючи небо, темна грозова хмара. Раптом згори зірвався передгрозовий вихор і понісся низом, зриваючи з дерев листя, здіймаючи куряву на сірій бруківці й жовтий на алейці пісок. Жінка, схиливши голову, покvapливо прискорила кроки» [89, с. 267]. Понура картина передгрозового очікування збігається з тривожним почуттям схвильованості та непевності Ростислава Михайловича, який намагається в закутках підсвідомості віднайти образ побаченої жінки. Лаконічні пейзажні малюнки В. Домонтовича виконані в дусі експериментального письма 20-х років, вони лише створюють відповідну допоміжну тональність (лейтмотив другої екстатичної симфонії Шиманівського), надають розповіді своєрідної психологічної забарвленості.

Фінальний розділ роману Є. Плужника «Недуга» започатковується сірим пейзажним малюнком: «День починався сіро. Кружляли важкі хмари, які розлилися рівною сіриною. Оживали на мить сірі глибини вулиць. Густішали тіні і млявими сутінками розливалися по кімнатах» [228, с. 180]. Ця барва відповідає невиразним думкам Івана Семеновича та врешті-решт усвідомленню ним своєї непотрібності в житті акторки Завадської. Пейзаж відповідає внутрішньому станові Орловця, а безтямна закоханість призводить лише до невимовної туги, що згодом переростає в нудоту. Головний герой проходить важкий шлях – від тотальної сірості оточуючого світу до психологічного прозріння, саме таку роль у творі виконує пейзаж-фінал. Прикметно, що розлогі пейзажні описи у прозі В. Підмогильного та М. Івченка мають яскраве імпресіоністично-символічне забарвлення: для одного, краса природи постає в екзистенційно-філософському осягненні («Місто»), а для іншого – у лірико-філософському осмисленні («Робітні сили»). Отже, представники інтелектуально-психологічної прози шукають шляхи до почуттєво-емоційної сфери читачів через відкритість внутрішнього «я», безпосереднє авторське переживання буття.

Відомо, що художній психологізм є одним із найбільш складних явищ літератури. Його значущість зумовлюється безпосереднім зв'язком зі всіма кардинальними проблемами літературознавства (вивченням особливостей проблематики, визначенням ідейно-естетичних функцій, з'ясуванням типу художньої свідомості та творчого методу письменника, специфіки його стилю тощо), оскільки у фокусі зображення завжди особистість, її внутрішній світ. Складність проявляється в пошуках системного аналізу великої кількості засобів художнього проникнення до глибин людської психіки, що безперервно вдосконалюється, а також у багатоаспектності самої категорії, що перебуває на межі психології, філософії, естетики.

Таким чином, для літератури початку ХХ ст., яка зазнала впливу філософських теорій «самодостатньої особистості» (передовсім філософії екзистенціалізму), а також теорій «глибинної психології» (З. Фрейда, К. Юнга),

стають характерними численні формальні експерименти, що призводить до появи роману нового типу – модерністського (інтелектуального). Ця тенденція, пов'язана з процесами філософізації прози, «зміщення жанрів», «виникнення умовних форм», повною мірою проявила себе в інтелектуально-психологічній романістиці В. Домонтовича. Синтезуючи досвід своїх попередників, письменник створює нові засоби відображення психологічного в його загальному та індивідуальному. Психологізм індивідуального стилю В. Домонтовича, культивованій у модерністському типі авторської художньої свідомості, містить у собі такі засоби психологічного аналізу: розумові рефлексії і абстракції, художнє осмислення різних філософських концепцій, «потік свідомості», авторські коментарі, розімкнення просторів всесвіту та свідомості особистості, їх перевтілення й синтез як художні прийоми інтелектуальної прози.

3.2. Психоаналітичний дискурс в екзистенційному мисленні письменника

На початку ХХ ст. виникла необхідність у переосмисленні людством власної історії, відбулися потрясіння, які виражали кризовий стан людської цивілізації, що ставала на шлях самознищення. Більше того, формулювання власної філософсько-естетичної концепції стає своєрідною «модою», явищем, поширеним серед наукової та філософської еліти не тільки в межах СРСР, а й на загальноєвропейському та світовому рівнях. Масштабне переосмислення ціннісних орієнтирів людства спонукає філософів та мислителів до пошуку рятівних світоглядних засобів переорієнтації. Потреба витворення нового консолідуючого філософського міфу вимагає інших світоглядних основ для подальшого існування.

Починаючи з кінця ХІХ ст., для української літератури знову, як і в добу романтизму, стала актуальною концепція художнього осягнення складної системи «людина-світ». Соціальний аспект перестає бути пріоритетним об'єктом філософії, культури, науки, літератури, тепер увага сконцентрувалася

на внутрішньому бутті особистості, а разом із тим, – на її несвідомих, підсвідомих інстинктах, нюансах почуттів, змінах настрою, інтимних переживаннях. Хоча проблеми людини нового типу порушувалися і в культивованому до цього часу реалістичному типі художнього мислення, лише на початку ХХ ст. набирає ваги не стільки психологія, скільки психопатологія і психоаналіз. Такі притаманні людській особистості сфери буття, як ірраціональне та трансцендентне, містичне та сакральне, по суті, перетворюються на один із центральних образів як художньої літератури, так і літературно-критичних праць.

Усвідомлення неврозів і божевіль на рубежі століть, за М. Фуко, є трагічним. Ці стани довгий час витіснялися і, доведені до межового моменту, вибухнули із новою силою за часів Ніцше. «Особистість модерного часу сприймала безумство як джерело, інстанцію істини, зневірившись у раціо. Відкрите Фройдом несвідоме, помінявшись місцями зі свідомістю/розумом, стало відправною точкою у пізнанні світу, особливо людини. Та водночас це несвідоме не дається до розшифрування, мова розуму, якою оперує людина, не здатна «прочитати» істини» [305, с. 71]. Із самого початку свого виникнення психоаналіз тісно пов'язувався з художньою, зокрема літературною, творчістю. Основоположник цього вчення З. Фройд і його послідовники неодноразово у своїх дослідженнях вдавалися до розгляду цілого ряду проблем, що так чи інакше впливали з письменницьких текстів – епічних, ліричних або ж драматичних. Можна було б назвати чимало праць, присвячених питанню взаємозв'язку літератури та психоаналітичної теорії в історії українського літературознавства (тут і статті С. Балея, А. Халецького, В. Підмогильного, Я. Яреми на початку ХХ ст., і спеціальні студії С. Гаєвського, Е. Перліна, С. Павличко, В. Агеєвої, Т. Гундорової, Н. Зборовської, В. Зубань, М. Хороб та ін., написані наприкінці минулого і на початку нового століть) [див.: 51; 99; 206; 213; 287]. Щодо всіх них можна зробити висновок, що звернення до фройдівської теорії в сучасній науці про художню літературу «може розв'язати найбільш запутані питання психології творчого процесу, питання

взаємозв'язку митця і його творіння, твору і дійсності; воно дозволяє встановити органічний погляд на сукупність творів письменника як на певну єдність» [72, с. 227].

У процесі аналізу головних чоловічих образів досліджуваних романів можна спостерегти, що й Іполит Варецький («Дівчина з ведмедиком»), і професор Комаха («Доктор Серафікус»), і Степан Линник («Без ґрунту»), хірург Калін («Честь» М. Могилянського), Іван Семенович («Недуга» Є. Плужника) у значній мірі наділені рисами, які вивчає З. Фройд. Внутрішній світ цих персонажів постає як постійне протиріччя між «Воно», силою неусвідомлюваних бажань на рівні інстинктивних потягів та «Я» – свідомістю, що силкується привести ці бажання у відповідність до прийнятних суспільних норм. Однак, герої-чоловіки у творах В. Домонтовича послідовно пригнічують у собі один із основних, за теорією психоаналізу, інстинктів – сексуальний (окрім Ростислава Михайловича з роману «Без ґрунту»). Жіночі персонажі, навпаки, в сексуальному житті трансформують внутрішні протиріччя, таким чином, переосмислюючи їх. Не нехтуючи принципами психоаналізу, автор вибудовує два типи дискурсу: запереченого біологізму і провокативної сексуальності. Іполит Варецький («Дівчина з ведмедиком») довгий час відкидає і намагається не помічати власних почуттів до своєї учениці, концентруючись на теоретизуванні (розмірковуваннях) щодо провокативної вдачі дівчини-підлітка. Професор Василь Хрисанфович («Доктор Серафікус») довгі роки змагається з собою, старанно уникаючи спілкування з особами жіночої статі, і нарешті перемагає: «приборкує свої почуття, досягає стану «безстатевої» людини» (не випадковим є його прізвище Комаха). Люто бунтує проти будь-яких власних біологічних потреб художник Линник. Таким чином, у цих героїв неминучим є процес сублимації – переходу сексуальної енергії в іншу площину: до сфери наукової діяльності для Іполита Варецького і професора Комахи, у мистецьку працю – для Степана Линника. Утворюється своєрідне зачароване коло: енергія лібідо, не знайшовши реального втілення, набуває форми розумової діяльності. Ця діяльність відповідно поглинає весь час героїв, не

залишаючи ані хвилини на особисте життя, в результаті чого Варецький потрапляє у ситуацію безвихідної самотності, Доктор Серафікус сягає стану “безстатевої” людини, Степан Линник віддає “ціле своє життя мистецтву” в буквальному розумінні цих слів (самогубство героя – це усвідомлення відчаю і самоти).

Пасаж про культуру в V розділі роману «Доктор Серафікус» перегукується, як вважає Р. Горбик, з працею З. Фрейда «Незадоволення культурою» [66, с. 138]. У ній, як відомо, розвивається думка про культуру як про явище, що виникло для придушення тваринних інстинктів людини і, частково, як наслідок цього придушення. У випадку В. Домонтовича – це конфлікт між свідомим/несвідомим, природним/неприродним, раціональним/ірраціональним. Метафора Нового часу, що постає у філософсько-естетичній системі Петрова-науковця (техніка, культура, поступ, розум, раціоналізм), перегукуючись із вченням З. Фрейда, реалізовується в художньому мисленні В. Домонтовича. Відомо, що еволюційний шлях людства пройшов різні етапи. Цивілізувавшись, особистість навчилася придушувати в собі природні інстинкти (майже як професор Комаха). Але чи стала вона щасливішою, чи змогла подолати те, проти чого боролася?

У зв'язку з народженням цілковито нових суспільно-духовних та культурно-мистецьких цінностей, формується відносно нова філософська течія – екзистенціалізм. Її засновником вважається данський філософ С. К'єркегор, який звертається до філософської розробки категорій духовного життя особистості (її екзистенції), ставлячи в залежність від змісту цих категорій особистісне життя в суспільстві. Людське «Я», за К'єркегором, «антиномічне, воно розколюється в протилежностях скінченого і нескінченого, минулого і вічного, можливого й дійсного, необхідності і свободи». М. Гайдеггер інтерпретував «існування як буття-у-світі, яке, виступаючи як трансцендентне щодо знеосібленого світу повсякденності, є виходом людини до глибинних основ її існування» [277, с. 36]. Релігійний екзистенціалізм (К. Ясперс, Г. Марсель, М. Бердяєв та ін.) в інтерпретації існування робить акцент на

такому способі трансцендування, як звернення до абсолюту, до Бога. Французькі екзистенціалісти (Ж.-П. Сартр, А. Камю), розглядаючи існування, звертають увагу на те, що його не можна інтерпретувати як спрямованість до буття. Справжнє існування є передовсім визнанням свободи іншого як умови власної свободи.

Екзистенційне філософствування в Україні часто є виявом інтеграції літературно-художнього і філософського мислення. На думку Н. Михайловської, «природна українська духовність, національна ментальність знайшли свій прояв в екзистенційно-літературній спадщині...» [179, с. 16]. Письменники початку ХХ ст. намагалися розв'язати проблеми людського буття у формі антитез і парадоксів, розгортаючи це питання в різних площинах – сутності та існування, пізнання і розуміння. Українські письменники теж відтворювали трагізм буття людини у світі, в якому зруйновано споконвічну гармонію з природою, з Богом, а екзистенційне протиріччя складає основну проблему існування.

Поведінка та життєвий шлях героїв творчості В. Винниченка, В. Домонтовича, В. Підмогильного, Є. Плужника, Миколи Хвильового та багатьох інших прозаїків перших десятиліть ХХ ст. визначаються не стільки соціальними обставинами чи умовами життя, скільки ірраціональною сферою, незбагненними силами, прихованими від очей людини. Можливо, письменники, моделюючи своїх героїв, намагаються зазирнути у світ власного несвідомого, тому залежно від значеннєвої наповненості ситуації (у якій перебуває автор та його художні проекції) психічний стан, поведінка й мотивація персонажів можуть змінюватися. Властиве для героїв блукання у життєвих лабіринтах, пошуки себе на шляху до внутрішньої гармонії, нагадують блукання в лабіринтах власної психіки. Особливо це стосується хірурга Каліна з його індивідуальною теорією про «людей честі» («Честь»), Івана Семеновича, який довго перебуває в полоні паталогічної сексуальної пристрасті («Недуга»), Артема Гайдученка, з його абсолютизацією власних наукових досягнень («Чорний Ангел»). Психологічна вкоріненість екзистенційного мислення

виявляється, зокрема, в одвічному прагненні пояснити феномени оточуючого світу, досягнути світобудову. Адже жити у світі, про який нічого не знаєш, страшно й небезпечно, у такий спосіб персональні характеристики героїв і соціально-культурна ситуація в суспільстві спричиняються до актуалізації нової особистості. Для нормального функціонування людина починає продукувати найрізноманітніші тлумачення світу, в якому живе, тому представники інтелектуально-психологічної прози поч. ХХ ст. за браком інформації та логічних пояснень часто звертаються до ірраціональної сфери.

Екзистенційність – це частка «Я» (суб'єкта) у світі (об'єкті), їхні взаємини і співвідношення. Тому екзистенціалізм – це перш за все суб'єктивна філософія. Мислителям цього напрямку існування уявляється як постійне страждання, низка екзистенційних станів – нудьги (А. Камю), нудоти (Ж.-П. Сартр), страху (С. К'єркегор, К. Ясперс), тривоги (М. Гайдеггер). До них належать інтелектуальні рефлексії В. Домонтовича, зокрема, непевність як основне екзистенційне переживання його героїв. Немає потреби доводити, що твори В. Домонтовича звернені безпосередньо до людини, до її буття, адже їхня центральна проблема – конфлікт раціонального та ірраціонального начал у свідомості героїв, тобто проблема існування, а тому вона постає як екзистенційна проблема.

Екзистенційний спектр розуміння способів реалізації ситуації творчої свободи часу 1920-х рр. у письменників проявляється через основну модерну установку – художник слова, описуючи кризу людської суб'єктивності, відкидає певні зовнішні стереотипи часу та через екзистенційне розширює внутрішньо-психологічний хронотоп твору. В. Домонтович, розмірковуючи над подібними проблемами, ніби знаходить власне вираження у дослідженні філософських і психологічних особливостей буття людини, звідси – цікава екзистенційна палітра відчужених станів (нудьга, замкненість героя, відчуженість від об'єктивного світу тощо, що в повній мірі проявляється в особі романного Серафікуса-Комахи), які знаходять своє втілення у колі його образних пріоритетів.

На певному рівні рефлексії екзистенційний герой інтерпретується в стані переживання, відчуження, самотності, які викликані стражданнями. Моральним результатом категорії «відчаю» і «переживання» є бажання людини подолати такий стан, зробивши той чи інший вибір, тобто в концепції екзистенціалізму «відчай» завжди передбачає якусь дію, спрямовану на його подолання. У романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус» автор так характеризує душевний стан свого героя: «Вибору не було: його дні замкнено в самоту. В собі самому він мусив шукати способів перемогти нудьгу» [89, с. 60]. Комаха втікає від самотності й кохання, яке «набрало форми відокремленої ілюзії, примхи, самотньої замкненості, нерішучого боязкого уникання» через сублимацію. Адже витіснені бажання настійно вимагають своєї реалізації. Сублимація допомагає спрямувати інстинктивні прагнення так, щоб вони не були фрустровані, пригнічені оточенням, і стає найбільш успішною, коли індивід знає, як підвищити свою здатність до отримання задоволення від інтелектуальної праці. Комаха викладає наукову організацію праці, а найкращим супутником вважає «компактне видання грецьких текстів «досократиків». Тобто, як учений, Серафікус завдяки утриманню від «усіх життєвих благ», здобуває сили для самодисциплінованості та підвищення рівня працездатності. Головний герой роману «Дівчина з ведмедиком» знаходить інший шлях для подолання відчаю і нудьги: Іполит Миколайович Варецький «у дні химер і маячні», згораючи від бажання побачити Зину, здійснює безглузду подорож до Москви. Зустріч не відбулася, але приходить довгоочікуваний душевний спокій. У такому ж ключі постає Степан Линник, самотність якого є конструктивним досвідом і виступає як необхідний компонент професійної реалізації.

Переживання самотності у її художньому осмисленні, як часто розуміють її сучасні дослідники - це даність в екзистенційному світлі, що сприймається як вираз специфічної інтровертивної заглибленості письменника. Під впливом подібних екзистенційних настанов розгортаються події у романі «Недуга» Є. Плужника, лише осмислення філософських проблем буття та самоаналіз дозволяють Орловцю знайти шлях до подолання своєї «недуги». Цікавий тип

екзистенційного переживання зустрічаємо у повісті В. Підмогильного «Остап Шаптало», з'являється новий герой, життя якого виступає прикладом трагізму існування людини у світі. Як наслідок, художнього осмислення набувають такі екзистенційні категорії як смерть, доля, несправедливість, страждання, самота тощо. Таке екзистенційно-образне відтворення проявляється у художньому мисленні представників інтелектуально-психологічної прози, трансформуючись у певне коло специфічних сюжетних колізій, що дозволяє говорити про насиченість екзистенційними мотивами модерного дискурсу 20-х рр. ХХ ст. на українському ґрунті.

Екзистенціалізм, який передбачав і стверджував відповідальність письменника й водночас будувався на розчаруванні в гуманізмі, який чесно й трагічно аналізував людське існування, надзвичайно імпонував В. Домонтовичу. «Український роман не знав героїв, подібних до Іполита Миколайовича (в редакції С.Павличко – Михайловича) Варецького з «Дівчини з ведмедиком» або Василя Хрисанфовича Комахи – Серафікуса. Перший – інженер-хімік із гуманітарними інтересами, другий – професор, викладач наукової організації праці й, користуючись визначенням М. Зерова, «бібліофаг» [Цит. за: 206, с. 212]. Філософсько-світоглядна концепція автора увиразнено проступає в сентенціях і парадоксах «Дівчини з ведмедиком», однак ще чіткіше вона звучить у «Докторі Серафікусі». Представлена у романах картина світу прочитується крізь низку численних кодів, що потребують адекватних розшифрувань. Відомо, що есеїст і критик часто перемагає художника слова, саме тому відкритість твору є визначальною засадою його різночитань, а ключем до розуміння виступає екзистенційна ситуація. «Чи В. Домонтович – Бер – Петров теж пережив у своєму житті ті психічні проблеми, які у перебільшеному вигляді проектував на своїх героїв?» [293, с. 108]. Це питання О. Черненко залишає відкритим і досі.

Персонажі В. Домонтовича закинуті в безглуздий раціоналізований світ, письменник моделює героїв у нових соціокультурних контекстах кризи людської суб'єктивності, світ (соціум) постає на окремому рівні сприйняття,

впливаючи на поведінку та мотивацію вчинків головних персонажів – непевність Комахи («Доктор Серафікус»), самотність Варецького («Дівчина з ведмедиком»), відчуження Ростислава Михайловича («Без ґрунту»). Зрештою, уже те, що вони є героями-конструкціями, носіями ідей, вказує на екзистенційність прози В. Домонтовича. Але найбільше мучить їх нудьга, відчуття марності зусиль, безмістовності життя, вона їх роз’їдає, про неї вони міркують. Порушення психічної рівноваги мучить Іполита Миколайовича: «Нудьга – то потвора з головою Горгони..., приносить з собою біль, викликає в людині химерні ілюзії, що досі спали, не прокидаючись, в невідомих і темних проваллях душі...» [88, с. 45]. Схожі симптоми переживає і Василь Хрисанфович, який нудиться в товаристві Корвина та його нареченої, паростки цього стану помітні в Ростислава Михайловича, для нього нестерпно нудними видаються колективні зусилля захисників Варязької церкви. На думку згадуваної вже Ю. Матасової, «у архетиповому шарі романістики В. Домонтовича простежується функціонування централізуючого архетипу Самості у поєднанні з міфологемою героїчних пошуків» [166, с. 12]. Ми стикаємося з драматичними долями героїв, що стали на шлях індивідуалізації, позначений рисами апокаліптичного покликання та одержимості.

У «Дівчині з ведмедиком» Зина руйнує життя Іполита Миколайовича та своє власне. Її мотивація пов’язана з волею як можливістю здійснення проекту себе. «А для мене кохання є спосіб звільнитися од шлюбу, одруження, родини – всього, що зв’язує й може зв’язати мене і волю. Я хочу бути вільною й залежати в своїх вчинках від себе й нікого більше» [88, с. 125]. Але така поведінка має свій негативний аспект, в кінцевому результаті – це втеча, уникнення зустрічі з собою, з буттям. У ширшому сенсі Зина одержима незбагненим, глибинним, іманентним руйнуванням і саморуйнуванням. Вона є ірраціональним втіленням невмотивованості, парадоксальності. Поняття фатуму в зв’язку з образами основних персонажів В. Домонтовича постає як сюжетотворчий мотив. Драматизм їхнього життєвого шляху є досить передбачуваним, а їхня здатність жертвувати собою підводить їх найближче до досягнення Самості.

Природа такого явища, як самотність, міститься у процесах втрати старих і виникнення нових традицій, загостренні розриву між поколіннями (конфлікт «батьків – дітей»), посиленні відчуження і нерозуміння між ними. Напевно, найбільший внесок у розробку й осмислення самотності зробили екзистенціалісти, адже їхня концепція єдина серед усіх теорій розглядає самотність як універсальну характеристику людського буття. «Психодинамічний підхід акцентує увагу на самотності як нездоланному, постійному відчутті, яке є відображенням характерних рис особистості: нарцисизму, манії величі, ворожості до оточуючого світу» [185, с. 48]. Самотність Домонтовичевих героїв є точкою відліку для збагнення особливих психічних рівнів, які визначають персональні характеристики персонажів. «Інтимний підхід проголошує, що феномен самотності обумовлений відсутністю соціального партнера, коли міжособистісним відносинам індивідуума не вистачає інтимності, необхідної для довірливого спілкування» [144, с. 524]. Отже, втікаючи від самотності, Серафікус обирає індивідуальну можливість спілкування у формі листів, які ніколи не будуть відіслані: «Серафікус не вмів розмовляти з Вер. Він записував те, що сказав би їй. Це були безмовні діалоги, де брала участь тільки одна особа, діалоги, що оберталися на монологи, це були письмові монологи Серафікуса себе з собою, ніби з Вер» [89, с. 159]. Молодий інженер Варецький знаходить інший спосіб – знову «проживає» минуле, щоб очиститися і зрозуміти власне «Я». Ростислав Михайлович з роману «Без ґрунту» вирушає в нікуди, адже, втративши зв'язок зі своїм корінням, віднайти себе практично неможливо. Для перемоги над самотністю людині недостатньо бути просто внутрішньо вільною, їй необхідно оволодіти мистецтвом занурення у глибини іншої душі.

Отже, підґрунтям інтелектуального дискурсу художнього мислення письменників стає екзистенційна проблематика. Так, скажімо, головний герой «Недуги» Є. Плужника, осмисливши врешті-решт таїну жіночого світу оперної співачки Завадської, розуміє, що між ними прірва не лише у світоглядних переконаннях, це різниця у інтелектуально-психологічному осягненні, що

допомагає йому повернутися до себе (позбутися «недуги»). Внутрішні протиріччя розривають Дмитра Каліна («Честь» М.Могилянського), але природу цього потрібно шукати не стільки в екзистенційній площині, скільки у теорії психоаналізу (роль батька у свідомості героя, формування ціннісних пріоритетів та орієнтирів).

Відомо, найбільш узагальнений сюжет розвитку світової культури визначається в галузі психології протидією чоловічої і жіночої психіки, екстравертної й інтровертної, активної та пасивної, або ж, використовуючи термінологію К. Юнга, протистоянням батьківського й материнського архетипів на рівні колективного несвідомого. Метаморфози, які відбувалися із свідомістю людини початку ХХ ст., пошуки нових цінностей і поведінкових моделей у приватній сфері сублімувалися у художній літературі в особливий дискурс – модерністсько-еротичний, властивий творам багатьох українських письменників – В. Домонтовича, М. Івченка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника, Миколи Хвильового та інших. «Філософсько-еротичний дискурс початку ХХ ст. увиразнюється, наповнюючись фізіологічно-психологічним змістом розуміння любові з витісненням соціальності (концепція З. Фрейда), любові як вияву архетипу позасвідомого (вчення К. Юнга), закликом до «еротизації» особистості, що зводиться до нічим і ніким не стримуваної гри сексуальними захопленнями (ідеї Г. Маркузе)» [178, с. 4]. З огляду на це, авторське розуміння природи несвідомого почасти розкривається через змалювання перехідних психічних станів головних героїнь і дослідження їх з позицій фрейдівського психоаналізу: з урахуванням концепцій позасвідомого як регулятора людської поведінки. З. Фрейд доводив, що «всі процеси психічного життя людини, по суті, позасвідомі, а свідомості, розумові відводиться доволі мала роль. Почуття, мислення, бажання, фантазію, уяву З. Фрейд пов'язує зі сферою позасвідомого» [148, с. 63]. Отже, через мозаїку різних оцінних точок приходимо до висновку, що В. Домонтович конструює власний тип жінки, в якій всі підсвідомі інстинкти і бажання виведені назовні. Така жінка вражає потворна у своїй оголеності, але в кінцевому результаті

саме вона збуджує авторську і читацьку свідомість.

Вважаємо, що для аналізу інтелектуально-психологічних творів доречно застосувати й так званий екзистенційний психоаналіз. Це нова версія психоаналізу, яку започаткував швейцарський психолог Л. Бінсвангер. У його концепції важлива роль відводиться часовому аспектові, адже буття людини можна розглядати як рух від минулого до сучасного та майбутнього. Але цей рух не є однолінійним, адже сучасне зберігає минуле, а в майбутнє входять компоненти як минулого, так і сучасного. Саме порушення співвідношення часових параметрів, на думку Л. Бінсвангера, і викликає невротичний стан. Людина важко переживає панування якогось із часових параметрів, наприклад, «минулого», коли її переслідують неодступні спогади. До такого неврозу доводить себе головний герой «Дівчини з ведмедиком», який не може пережити від'їзду Зини. «Уся безнадійна безглуздість мого поведження для мене ясна, як ні для кого. І це найгірше. Найприкріше божеволіти, зберігаючи ясну свідомість свого божевілля. Кожну ілюзію, отруєну свідомістю її ілюзорності. І разом з тим нема сили, нема волі скинути з себе потворні примари літньої душноі кволої нудьги» [88, с. 51]. Схожий психічний розлад спостерігаємо у Степана Линника («Без ґрунту»), який часто занурюється в історію (минуле), щоб віднайти особливе натхнення для своєї творчості. Несподіваний спогад з минулого (юнацька зустріч з «панянкою») дає поштовх до хворобливої закоханості Івана Семеновича («Недуга»). Підсвідомі інстинкти починають маніпулювати головним героєм, що призводить до дисгармонії, самотності, відчуження і, врешті-решт, до «недуги». У контексті вищесказаного не випадковою є розповідь про власне дитинство лікаря Каліна («Честь»), адже саме це допомагає зрозуміти особливості його світосприйняття, минуле (спогади про батька) залишає глибокий слід у його психології, знайшовши реалізацію у теорії про «людей невтомної праці «чесних з собою»», що згодом підштовхує героя до трагічного фіналу (закінчує життя самогубством).

Психоаналітична концепція Л. Бінсвангера досить близька до іншої модифікації психоаналізу – екзистенційного психоаналізу Ж.-П. Сартра. Його

звернення до психоаналізу було зумовлене передусім інтересом до психічного життя людини, прагненням за допомогою психоаналізу опанувати глибинні шари психіки. Романи В. Домонтовича цікаві тим, що передбачають відкритість для різночитань. Тому екзистенційний психоаналіз, який критикує ідею панівного значення позасвідомого, намагаючись актуалізувати свідомість і розглядаючи психічний акт як «причетний до свідомості», можна застосувати при аналізі постаті Серафікуса, поведінка якого підтверджує логіко-конструктивний тип авторського світосприйняття. Мотивація вчинків цього героя чітко структурована між сферами свідомого (наукова діяльність, обґрунтована боротьба з власним лібідо) та несвідомого (інстинктивний сексуальний потяг, природно-глибинне бажання мати дитину). Тому, на нашу думку, можливим є застосування різних методів і підходів до психоаналітичних характеристик персонажів, адже твори письменника – це тексти із відкритою інтерпретаційною перспективою.

Поза сумнівом залишається той факт, що німецький мислитель Ф. Ніцше під час кризи позитивізму в європейській філософії кінця XIX ст. був не тільки керманічем нового світобачення, але й своєрідним пророком, учення якого засвоїли мислителі, письменники, митці Європи як кінця XIX ст., так і початку XX ст. Основні його праці – «Так казав Заратустра», «По той бік добра і зла», «Сутінки богів», «Антихрист» – засвідчують виникнення нового філософського вчення, основу якого складає критика моралі як однієї з основних рушійних сил суспільства. «Фактор Ніцше» увірвався в XX ст. «переоцінкою усіх цінностей», яку філософ спровокував у всіх сферах буття і в людській самосвідомості. Філософія Ніцше зовні – не екзистенційна: навпаки, його Заратустра – це метафора сили, сталевих мускулів і нервів. «Провівши (але не записавши задумане) «переоцінку всіх цінностей», Ніцше екзистенціював свідомість, як ніхто інший. Він «звільнив світ від Бога» і цей сюжет на очах читачів розгорнув у «Антихристі». Він порушив усі «межі» моралі, християнства – і вперше залишив людину один на один у безмежжі буття і власної підсвідомості. Він позбавив людину опори – поза й у самому собі, тобто створив тип

екзистенційної людини, що порвала «внутрішні кордони». У становленні свідомості ХХ ст. він сам як особистість, як найбільший бунтар став цілою епохою: після Ніцше неможливо було думати, відчувати, жити по-старому. Після нього світ зробився іншим (важко сказати, кращим чи гіршим) – це світ ХХ ст. [97, с. 196]. Психічна деструкція особистості, характерна для Зини Тихменевої з роману «Дівчина з ведмедиком», є результатом надзвичайної внутрішньої боротьби, що штовхає її до бунту і протесту. Т.Белімова вважає, що «письменник змальовує життєвий шлях своєї героїні як певну еволюцію, відтворює подолання Зиною людини (людської природи) на шляху до утвердження, сказати б, «надлюдини», до реалізації певних умоглядних уявлень про нову якість стосунків між чоловіком і жінкою, нову якість кохання» [19, с. 8]. Можна погодитись з цією думкою, адже гіпертрофований індивідуалізм героїні зумовлює абсолютизацію теорії «неправдоподібного» і призводить до трагічних наслідків – Зина програє у боротьбі з собою, зі світом.

Дискурс Ф. Ніцше прочитується і в романі «Без ґрунту». В. Домонтович порівнює самотнього художника з німецьким філософом: «Як і Ніцше, Степан Линник був розп'ятий на хресті свого пророчого покликання! Один був філософ, другий митець, але їх життєва і творча доля була однаково трагічна» [89, с. 224]. Герой Домонтовича прагнув бути «основоположником нової ери в мистецтві», ним володів дух полеміки, дискусії і заперечення. «Він творив себе з середини себе самого, фантастичний містагог і руїнник» [89, с. 229]. Як і великий філософ, Степан Линник намагався протиставити себе людству (сучасності), але один робив це силою слова, інший – пензлем (живопис). Навіть через 50 років важко сказати, що «в хаосі незавершеної творчості було прогнозом майбутнього» [89, с. 257]. Згадка про цього філософа не є випадковою і в романі «Честь» М.Могилянського, зважившись на самогубство, Дмитро Калін цитує Ніцше: «Коли не можна гордо жити, треба гордо вмерти» [186, с. 146]. Отже, філософсько-світоглядний дискурс художнього мислення 20-х років, зреалізовуючись в текстах, не припиняє генерувати нові множинні смисли і підтверджує високу обізнаність авторів з найновішими

інтелектуальними здобутками того часу.

Існують всі підстави говорити про розгортання наприкінці XIX – на початку XX ст. самостійного культурного нарративу, організованого низкою концептуальних положень Ф. Ніцше: ідеї діонісійсько-екстатичної творчості, мотив «переоцінки всіх цінностей», культивування сильної особистості «за межею добра і зла», осмислення міфу як умови існування будь-якої культури. Формування «такого нарративу, динамічний і метамовний рівень якого спростився або «розсіявся», за влучним висловом М. Зубрицької, у мистецькому та філософському дискурсі XX ст., який, витворюючи індивідуальні та колективні інтерпретації, формує головну емоційну ноту всього століття – ноту тотального заперечення, принцип нігілізму як відмови від компромісу із старою мораллю» [Цит. за: 30, с. 22].

Отже, можна констатувати наявність поширеного філософського дискурсу у прозі В. Домонтовича, що завдяки численним різночитанням постає як багатовимірний текст. Спроба у свій спосіб осмислити, представити популярні висловлювання і думки великих сучасників, основні концепти авторського світогляду – це те, що робить творчість В. Домонтовича інтелектуально-психологічною. Апробація різних теорій: «неправдоподібних істин» («Дівчина з ведмедиком»), «серафічного життя» («Доктор Серафікус») здійснюється через інтелектуальну гру В. Домонтовича, яку можна розглядати з позицій психоаналітичної концепції З. Фрейда, адже свідому гру своїми думками психоаналітики пов'язують із процесом інтелектуалізації, за допомогою якої «суб'єкт намагається виразити в дискурсивному вигляді свої конфлікти та емоції, щоби ними оволодіти» [146, с. 98]. У межах художнього простору перевтілюються і сублімуються фантазії автора, що знаходить реалізацію у психології головних персонажів - Зина Тихменєва намагається заховатися від світу в химерних теоріях і безглузких вчинках («Дівчина з ведмедиком»), професор Комаха культивує у собі «безстатевість» – «витіснені бажання, притлумлені інстинкти» («Доктор Серафікус»), спроби Ростислава Михайловича («Без ґрунту») уникнути відповідальності нагадують втечу від

себе. Це перегукується, до речі, із поглядами Ж.-П. Сартра, який писав: «Відколи людина сприймає себе як вільну й хоче скористатися своєю свободою, що може бути, зрештою, її страхом, її діяльність є грою; людина, фактично, і це стає її першим принципом, утікає від своєї природи й сама собі визначає вартості та правила своїх дій, згоджуючись діяти тільки відповідно до правил, які сама виробила й визначила» [253, с. 787]. Таким чином, В. Домонтович постійно тримає своїх героїв у межах як зовнішньої, так і внутрішньої дисгармонії, у ширшому розумінні це вічна суперечність біологічного та розумового (за З. Фройдом, дискурс бажання – статевого, батьківського – витіснений у підсвідомість), існування двох паралельних джерел сутності світу – духовного та матеріального.

Психологічна площина засвідчує багатогранність людської особистості, роздвоєння психіки, нездатність піти на компроміс із собою: книжковий світ Комахи існує як реальний і накладається на дійсне життя. У результаті зіткнення світу уявного та справжнього, їх неспівмірності страждає людина. Аналіз засвідчує важливість неусвідомлених сфер авторської психіки як одного із конструктивних чинників появи інтелектуально-філософських творів. Такі «душевні процеси» З. Фройд називає витісненими. Вони, на його думку, «зостаються на межі позасвідомого і передсвідомого, тобто досить далеко від свідомості, яка й не уявляє той запал боротьби, якою охоплені певні рівні психіки» [148, с. 65].

Як любовні романи, твори В. Домонтовича є провокативними, але елемент інтимності досягається інтелектуальною напругою почуттів і ситуацій. Через це любов у них завжди незвершена, приречена цілком із філософського погляду: в ній немає нічого надійного, кохання не лише нетривке, а руйнівне. Усяке почуття з екзистенційного погляду приречене на крах. Значно відвертішим є еротичний дискурс у прозі М. Івченка, В. Підмогильного, Є. Плужника. Чого лише вартує зв'язок Степана Радченка з Мусінькою («Місто») і нереалізована пристрасть Івана Семеновича до оперної співачки Завадської («Недуга»), а в романі «Робітні сили» М. Івченко виводить назовні сильний статевий потяг,

наділяючи ним жінку, що виглядало надто сміливо в контексті літератури 20-х рр. ХХ ст. Його Тося не вміє і, зрештою, не хоче притлумлювати в собі сексуальне бажання: «Вона не може затамувати в собі того м'ясного лоскоту, що п'янить голову, й ненавидить своє тіло, напоєне нестримною силою землі» [111, с. 781]. Спеціально для неї письменник конструює відповідного героя, котрий може задовольнити її тваринну хіть. Доглядальник Горошко не може бути достойною парою для товаришки Долинної, але саме він зумів дати їй відчуття «розпачливої радості» і «притишеної ніжності». М.Івченко показує різні типи кохання і рівні інтимного переживання, взірцевою є родина Сахновичів, сімейне життя яких все ще «наповнює їх солодкою свіжою бадьорістю і дозволяє якимсь струнам у горлі зрадливо тремтіти». Дещо дивним видається союз раціоналізованого Савлутинського та ліричної Орісі, можливо, через це автор не інтимізує лінію їхніх взаємин, залишаючи читачам можливість для роздумів.

Модерністсько-еротичний дискурс інтелектуально-психологічної прози доводить, що новий тип героя значно складніший і багатогранніший, адже, «з одного боку, вони раціональні та логічні, з іншого – їхня поведінка межує з ірраціональністю, абсурдом, майже божевіллям. Тому тінь забороненого, але докладно прочитаного З. Фрейда, падає на окремі ситуації цих романів. У них ніколи немає однозначних почуттів або оцінок. Це завжди любов (ненависть), це суперечлива інтрига, це аргумент, побудований за принципом: з одного боку...з другого боку...» [209, с. 13].

Відомо, що у контексті екзистенційної проблематики В. Домонтович постає психоаналітиком людської поведінки. З разючої відмінності підсвідомого уявлення про світ і дійсного стану речей народжується прагнення Комахи до неможливого, ірреального. Про нього, у ключі філософії Ж.-П. Сартра, можна сказати: він постійно проектує себе в те, чим він не є, і заперечує себе істинного. У нього наявна абсолютна свобода – Комаха вступає лише в ті ситуації, які йому найбільш імпонують: «Мені зовсім не легко зібрати всього себе у щось ціле, єдине. З великими труднощами я примудрюсь

улаштувати з себе бодай хоч подібність на щось стале й тверде. Отже, я ретельно намагаюсь уникати всього того, що може мене вибити з колії» [89, с. 112].

Авторське розуміння природи несвідомого почасти розкривається через філософсько-естетичне бачення і трактування підсвідомих бажань, які трансформуються у снах. У психоаналітичній термінології таке явище має назву «витіснення». Психоаналітики розглядають зазначений захисний механізм як процес «вилучення» зі свідомості у підсвідомість думок і почуттів, які спричиняють страждання. У результаті витіснення люди не усвідомлюють своїх конфліктів, які викликають тривогу, а також не пам'ятають травматичних минулих подій. Звільнення від негативних переживань за допомогою цієї захисної стратегії не зникає безслідно. З. Фройд був переконаний, що витіснені думки та імпульси не втрачають своєї активності у несвідомому, тому, щоб запобігти їх проникненню у свідомість, потрібна постійна витрата психічної енергії - наукові пошуки Серафікуса, постійна зміна професійних орієнтирів для Вер («Доктор Серафікус»), повна самовідданість роботі хірурга Каліна («Честь»), професійна реалізація Івана Семеновича («Недуга»). Відповідно до цього «безперервне прагнення витісненого продукту до відкритого виявлення може отримати короточасне задоволення у сновидіннях, жартах, обмовках та інших проявах того, що дослідник називав психопатологією буденного життя» [76, с. 18].

Серйозно говорити про інтерпретацію сну, його значення як об'єкта та як інструменту пізнання почали з другої половини XIX ст. Як відомо, однією з найпопулярніших стала психоаналітична концепція сну та сновидінь З. Фрейда, який поєднав насправді дві різні точки зору на предмет сновидіння: воно – трансформоване підсвідоме бажання і водночас свого роду текст, що підлягає розшифруванню. Сновидіння в другому, певною мірою «гуманітарному» трактуванні віднесено не до реальності поза людиною, а до її психіки та свідомості. Не менш популярною стала теорія сновидінь М. Фуко, який розглядав сновидіння як первинний феномен. Він вважав, що сновидіння

проявляє свободу людини в її найоригінальнішій формі. Суб'єктом сновидіння є саме цілісне сновидіння, яке не потребує зв'язку з реальністю поза людиною. Для З. Фрейда психіка розмовляє мовою сновидінь, для М. Фуко – «у сновидінні реалізуються символічні події нашого творчого Я, яке породжує світ свободи та існування» [Цит. за: 238, с. 28].

У письменника В. Домонтовича трактування сну абсолютно індивідуальне. Незвичайно химерною є мрія головної героїні роману «Доктор Серафікус» Модернізована, раціоналізована Вер Ельснер «ходить у кіно, щоб бачити потім сни» У неї є цікавий задум – «описати не сам роман, перипетії кохання, а лише ті сни, що їх бачать закохані» [89, с. 77]. Цей пасаж та ще деякі інші письменник виконав у дусі «тлумачення снів» чи теорії сновидінь за К. Юнгом: «Сни повторюються. Вони лейтмотивні, й мотиви снів заступають зміни і подробиці любовних пригод» [89, с. 77]. У романі «Дівчина з ведмедиком» автор вживає термін “сублімація”, але в переносному значенні і з іронічним відтінком.

Що стосується Серафікуса-Комахи, то в нього ситуація значно складніша. «Бажання, сховані й притлумлені вдень, прокидаються вночі. У нічних снах вони набувають реальности, й людина пізнає нарешті те, що поза цим, може, назавжди лишилося б для неї невідомим і неуявленим. Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідались би про те, що існує. Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань» [89, с. 35]. З цього приводу зазначимо: З. Фрейд висунув твердження, що сновидіння – передусім психічний феномен, який нагадує тимчасовий психоз (божевілля) з усіма його нісенітницями, маніями та ілюзіями (у сновидінні Я поступово відокремлюється від реальності зовнішнього світу і сповзає у внутрішній). Зокрема, він писав: «Бажання – це збудник сновидь, а задоволення тих бажань становить зміст сновиддя – ось у чому головна прикмета сновидь. Ще одна стала риса сновидь така: вони не просто виражають ту або ту думку, а відображають це бажання вже виконаним у формі галюцинаторного переживання» [282, с. 123]. Вочевидь, саме звідси й бере початок непереборне бажання Серафікуса стати батьком: «Тепер несподівано для нього прокинулось

незнане досі бажання мати дитину. Сон розбурхав те, що досі було притлумлене, сховане в глибинах його істоти. Сон підказав *бажання*, перетворивши його уже на заздалегідь завершене *переживання* [курсив наш – С. У.]» [89, с. 35]. Ми зумисно повністю процитували цей пасаж, щоб продемонструвати, наскільки позиції В. Петрова-Домонтовича перегукуються з положеннями засновника психоаналітичної теорії З.Фрейда.

У цьому контексті сказаного вартісними є розмірковування М. Гірняк, яка вважає, що « «денне» існування персонажів В. Домонтовича продовжується в нічних сновидіннях, у яких ті чи інші суб'єкти довідуються про свої автентичні бажання (Серафікус). Однак сновидіння не просто виражає потаємні думки людини, а втілює їх у конкретно-чуттєві символічні образи (галюцинаційна маячня Варецького)» [58, с. 13]. Слід відзначити, що оніричний компонент широко використовувався у прозі 20-тих років. Неспокійний сон «плутає думки» головного героя роману «Недуга» Є. Плужника, після пристрасної ночі з випадковою знайомою Іван Семенович прокидається з відчуттям ненависті до жінок, до світу і, зрештою, до себе. Глибоке інтимне переживання лежить в основі сновидінь філософа Карлюги («Чорний Ангел» О. Слісаренка), якого переслідує образ «бородатого велетня, котрий обіймає Марту і пригортає до грудей» [257, с. 464], несподіване сексуальне бажання до юної дівчини порушує внутрішню гармонію і психологічний стан немолодого вже чоловіка. «Чудернацькі і безглузді сни з розкритими очима» [186, с. 134] мучать лікаря Каліна напередодні складної операції, автор роману у звичній іронічно-саркастичній манері намагається переконати читачів, що ніякого «фрейдизму» у цьому не має, однак, неспокійна ніч лише підтверджує внутрішнє передчуття героя. Отож онірична домінанта дає можливість письменникам поєднати реальну та ірреальну сфери і створити умови для діалогу між свідомістю та підсвідомістю людини.

Таким чином, психоаналітичний дискурс досить чітко, глибоко, оригінально й багатогранно виявив себе в прозі В. Домонтовича, свідченням цього є використання фрейдівської теорії несвідомого в інтелектуальній

рефлексії, що відображає комплекс філософсько-естетичних ідей автора, реалізованих у творі. Письменника цікавить психологія, що дає можливість конструювати екстравагантні, ексцентричні типи героїв і відображає розуміння несвідомого як сфери повноцінного внутрішнього життя особистості. Однак художнє осмислення психологізму у В. Домонтовича позначено глибшим, іншим, модернішим розумінням людської душі, ніж традиційний психологічний роман XIX чи навіть першого десятиліття XX ст.

Отже, активне використання основних постулатів екзистенціалізму та психоаналізу в інтелектуально-психологічній прозі зумовлене світоглядними парадигмами модерністської культури. В основі авторського хронотопу виявлено тенденцію до психологічного зображення різних шарів людської психіки через усвідомлення образу невротичного переживання; дискурс елементів теорії психоаналізу З. Фрейда; розгортання самостійного культурного нарративу, організованого низкою концептуальних положень Ф. Ніцше; дискурс модернізму як систему естетичних і художніх норм.

ВИСНОВКИ

Література з модерністською системою художнього мислення, досліджуючи духовну атмосферу ХХ ст., ламала, власне, ті віджилі традиції нашого національного письменства, які заважали йому в подальшому розвитку, а отже, перетворилися у своєрідні штампи, схеми, кліше і стали анахронізмом. У часи суспільно-історичних переломів і духовних стресів літературна еліта не могла оминати складних філософських проблем своєї епохи, її хвилювали масштабні проблеми буття – психологія перехідного часу. Вагомим компонентом мистецької системи стає тяжіння до філософської глибини у зображенні психологічно-рельєфних характерів. Формуючись у духовній культурі України 20-30-х років, розвиваючись у площинах теорії, методології та конкретних досліджень, В. Домонтович створює філософсько-естетичну концепцію, яка становить особливу цінність у контексті естетико-світоглядних засад початку ХХ ст. Його художні пошуки були близькими до творчості таких представників національного письменства, як М. Івченко, М. Могілянський, В. Підмогильний, Є. Плужник, Микола Хвильовий та ін., що дозволяє з'ясувати ідейно-естетичну самоцінність і певну спорідненість текстів у межах інтелектуально-психологічної прози перших десятиріч минулого століття.

Рецептивний потенціал творів доводить, що до розуміння іманентних ознак художнього мислення письменника треба йти через філософсько-аналітичне осмислення літературних текстів. Тому ретельний огляд історіософсько-культурологічних поглядів і світоглядних позицій Віктора Петрова-Домонтовича допомагає глибше осмислити новаторську естетику та поетику письменника-експериментатора, адже тексти В. Домонтовича – зашифровані смисли його філософсько-естетичного сприйняття, ілюстрація специфіки авторського художнього світовідтворення. З'ясовано, що В. Домонтович, як прихильник інтелектуального становлення суспільства, репрезентував основні ознаки століття, а самі тексти (як наукові, так і художні) віддзеркалювали глобальні питання того часу – це характеристика

культурно-історичних епох, особливості розвитку сучасного мистецтва, нарешті, наскрізна тема, яка пов'язує всі попередні, тобто загальна криза сучасної цивілізації, філософії та мистецтва. Звідси, тема доби, сформульована в історіософських поглядах ученого, внутрішнім інтертекстом на рівні хронотопу пов'язує і художні твори автора. Проблема кризи в художній моделі життя набуває багатоаспектного характеру та виступає втіленням ідеологічно-культурницької проблематики. У творах «Дівчина з ведмедиком» та «Доктор Серафікус» авторська свідомість поєднує в один хронотоп конкретно-історичну атмосферу в Україні 1920-х рр. і внутрішній світ людини початку ХХ ст., демонструючи духовну нівеляцію особистості. В романі «Без ґрунту» уже спостерігається посилення інтересу до ідеологічного контексту доби, але в досить завуальованому вигляді. З метою глибшого проникнення в художнє мислення письменника у дисертації подано теоретико-літературознавчі узагальнення основних положень філософсько-естетичної концепції Віктора Петрова-Домонтовича, що певною мірою реалізовані та обґрунтовані автором у інтелектуальній романістиці. Як показує аналіз, письменник-ерудит прагне через світовий досвід, через найновіше слово в європейському мистецтві критично оглянути вітчизняні культурні надбання. Тло романів, створене повсякчасними історіософськими відсилками і роздумами автора, обговоренням особливостей мистецьких епох та їх стилів, робить можливим розуміння історико-культурних періодів, які зумовили появу аналізованих творів. Виявлено основні механізми художнього мислення В. Домонтовича, виокремлено інтелектуалізм як основну складову авторського сприйняття і такі його структурні елементи: парадокс, маскування та гру, експериментування з геометричними формами.

В естетиці Нового часу відбулася зміна пріоритетів, перебудова всієї ціннісної ієрархії різноманітних компонентів і атрибутів культури, зумовленої процесами в суспільній свідомості. Новітні пошуки В. Домонтовича, репрезентовані інтелектуальним експериментаторством, доводять, що парадоксальність автора має іронічно-сатиричний характер і перебуває у

повній гармонії з загальною світонастановою письменника. А мотив маски стає інструментом і способом прикриття істинного обличчя і внутрішньої сутності. Слід відзначити, що представники інтелектуально-психологічної прози намагались вийти за рамки обмежень, а філософсько-естетична насиченість комунікативного виміру гри з читачем стала основою модерністського світосприйняття початку ХХ ст. Однак усвідомлення ключових ознак художнього мислення В. Домонтовича дозволяє виокремити його основні риси: філософічність, мистецький синтез концептуальних постулатів європейської культури, інтелектуальність, тяжіння до зображення психічного життя людини. В межах індивідуальної текстової реальності впадають у вічі геометричні проєкції автора, що само собою вирізняє його з-поміж письменників-інтелектуалів, підтверджує логіко-конструктивний тип художнього мислення В. Домонтовича та дає підстави говорити про елементи кубізму в його романістиці.

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. в українській літературі характеризується потребою розширення зображально-виражальних засобів надбаннями суміжних мистецтв. Орієнтуючись на видову специфіку різних мистецтв, творчо використовуючи їх, письменники-синтезисти доповнили, розширили способи досягнення мистецького ефекту. Комплексне вивчення особливостей реалізації синтезу мистецтв у творчому мисленні В. Домонтовича дозволило глибше простежити зв'язок інтелектуально-психологічної прози і поліаспектних витоків авторської художньої свідомості. Тому варто вивчати романістику письменника крізь призму архітектурно-живописного дискурсу та інтерпретацію музичної події як форми естетичного досвіду, які, будучи суттєвим зрушенням суб'єктивної реальності, разом із цим наповнюють твір емоційно-чуттєвим змістом. Свідомий намір В. Домонтовича синтезувати свою прозу із суміжними видами мистецтва пояснюється внутрішньою потребою кожного митця повністю самореалізуватися. Музичні елементи є невід'ємною частиною творів тих авторів (М. Івченка, М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника), які використовують їх як певний художній

прийом, і як засіб поверхневої фактури твору («тло – фон»), і як спосіб поглибленого відображення психології дійових осіб (персонажів). У центрі уваги Віктора Петрова-Домонтовича, на його погляд, найважливіша сфера духовного життя – мистецтво, яке розуміється як певна форма культурного співвідношення і певна репрезентативна модель, в межах якої можливе послуговування здобутками суміжних мистецтв у фіксуванні та інтерпретації найрізноманітніших процесів та станів. У контексті синтезу мистецтв можна значно повніше охарактеризувати постать самого митця, а через нього – найприкметніші ознаки певної епохи.

Доведено визначальну роль ідейно-естетичної еволюції у художніх пошуках В. Домонтовича, окреслено філософствування як характерну рису інтелектуальної прози письменника. Адже на сторінках більшості його творів згадуються А. Данте, Т. Кемпійський, М. Гоголь, О. Уайльд, М. Рильський, мистецькі доробки П. Пікассо, В. Кандінського, П. Гогена та ін. Здійснений аналіз показав, що філософське спрямування романів тісно пов'язане з пильною увагою до внутрішнього світу особистості, роздумами автора над феноменом людського існування. Повноправним чинником естетичної системи 20-х років ХХ ст. стають підсвідомі, асоціативні, інтуїтивні, інтелектуальні теорії та ідеї, реальний та ірреальний світи, їхнє складне переплетення. Тому змінюється модель епічного персонажа – відбувається ускладнення його характеру через поступове освоєння сфери несвідомого. Письменники дотримуються головної настанови нової естетики – показувати життя в усій його багатогранності й складності, а багатовимірний текст, як правило, має, відповідно, і складну структуру. У дисертації простежено специфіку роману концентричного типу (з одним головним героєм, що централізує дію), у сюжеті якого обов'язково виділяється головний композиційний центр, завдяки якому визначається провідна тема. Всі ж інші – лише поглиблюють, художньо уточнюють головну проблему.

У 20-ті роки ХХ ст. посилюється інтерес до питань сюжетно-композиційної структури як визначальної ланки організації романної форми.

Як засвідчив аналіз, для інтелектуально-психологічної прози В. Домонтовича характерними були художні пошуки, ускладнення структури текстуального простору, запровадження нових форм ідейно-естетичної образності, модифікованих засобів поетики, нахил до безсюжетності, який зреалізовується у формі знецінювання або усунення розв'язки. Руйнуючи сюжетну основу, письменник водночас відшукує компенсаційні елементи, які починають виконувати функцію сюжету: напругу подієвості змінює напруга у зіткненні світоглядних позицій; зміщується акцент від події до її авторського сприйняття; використовується принцип монтажу (фрагментарних вкраплень); характерна множинність смислів (просторова рознесеність) та принцип побудови «текст у тексті».

Письменник-ерудит В. Домонтович не лише помітно розширив обрії інтелектуально-психологічної прози (проблемно-тематичні, образно-стильові, сюжетно-композиційні), щораз наповнюючи їх індивідуальним змістом й оригінальною поетикою, але й своєю творчістю певним чином знаменував зміну художницьких поколінь, заміну мистецьких та ідейно-естетичних орієнтирів. Романи В. Домонтовича засвідчили, що модерністська література, така, здавалось, антифактурна, антиміметична, стала в царині психології найбільш переконливою, вірогідною, навіть реалістичною. Своєрідна інтелектуалізація психологізму як структури свідомості особистості видозмінює художню концепцію людини в романі 20-х рр. ХХ ст.

Як безпосередній учасник літературно-мистецьких процесів зазначеного періоду, В. Домонтович витворює власну концепцію світобачення, індивідуальну систему художнього мислення, гармонійно поєднавши в ній стильові особливості різних літературних жанрів, запропонувавши свої філософсько-психологічні принципи бачення та відтворення. Зокрема, психологізм осмислюється в романістиці В. Домонтовича у двох значеннях: 1) як методологічна засада, психологічний підхід до тлумачення текстів, образів, уявлень, переживань, емоційних станів, особливостей мислення автора та його героїв. У Домонтовичевій концепції людини і світу гармонія чи дисгармонія

осягаються через взаємодію протилежних начал. Серед найчастіше вживаних опозицій зустрічаються такі, як: «реальне / ірреальне», «правдоподібне / неправдоподібне» у романі «Дівчина з ведмедиком»; «серафічність / природність» – у творі «Доктор Серафікус»; «свій / чужий» як втілення ідеологічного контексту доби в романі «Без ґрунту»; 2) як художній засіб відображення широкої палітри психологічних станів персонажів, які мисляться в єдності (взаємопереходах), вираження автором емоційно-чуттєвої моделі твору, що разом зі свідомим чинником складає основу його структури.

Підкреслено важливість неусвідомлених сфер авторської психіки як одного із конструктивних чинників появи інтелектуальних творів. У контексті поетики психологізму принципи фрейдівського вчення вважаються універсальним ключем, який може розкривати складні й різноманітні проблеми людської культури. Підсвідомість особистості прямо співвідноситься з навколишнім світом, відіграючи важливу роль у літературі перших десятиліть ХХ ст., завдяки введенню несвідомого значно розширюється внутрішньо-психологічний хронотоп, активізуються ланки зовнішнього подієвого часопростору, пов'язані з уведенням елементів ірраціонального, містичного, таємного. Складність художнього матеріалу зумовлює дослідження оніричних явищ, аналіз ролі кожного окремого сновидіння в композиційній системі, у стильовій манері автора й у світлі його філософсько-естетичних поглядів дають підстави стверджувати, що в інтелектуальній романістиці В. Домонтовича трактування сну абсолютно індивідуальне – це не просто художній прийом, це сон – концепція, в основі якої авторське бачення та розуміння цього психічного явища.

Творчий геній В. Домонтовича синтезував інтелектуальний та інтуїтивний підходи в художньому зображенні людини. Традиційна, але вічна та не розв'язана багатьма епохами проблема сенсу людського буття, гостро порушена у творах письменника, закладена в самій специфіці існування героїв у художньому просторі. Письменник розумів, що тільки так, насамперед через пізнання людини, можна пізнати світ. Саме тому, як ми доводимо, доречним є

розгляд романістики В. Домонтовича в контексті екзистенційного світосприйняття автора та інтелектуально-психологічної прози 20-х рр. ХХ ст., адже екзистенційно-образне відтворення проявляється у творчому мисленні художників слова, в апеляції до кола специфічних сюжетних колізій і дозволяє говорити про насиченість екзистенційними мотивами модерністського дискурсу перших десятиліть ХХ ст. В основі художнього мислення В. Домонтовича та найбільш яскравих представників інтелектуально-психологічної прози (М. Могилянського, В. Підмогильного, Є. Плужника) – конфлікт раціонального й ірраціонального начал у свідомості особистості, тобто проблема існування «буття у світі». Тому в силовому полі окресленої проблематики розкрито особливості виявів несвідомого – ситуативні психічні розлади («Дівчина з ведмедиком»), сновидіння («Доктор Серафікус»), метафізичні осяяння («Без ґрунту»). Дослідження психоаналітичного дискурсу в екзистенційному мисленні В. Домонтовича є не просто важливим для з'ясування особливостей авторської ідейно-естетичної свідомості, а й науково актуальним у виявленні специфіки літературно-художнього новаторства початку минулого століття. У цьому ракурсі особливої уваги заслуговують романи «Дівчина з ведмедиком» та «Доктор Серафікус» і такі проблеми у них: аналіз поведінки героїв крізь призму фрейдівського психоаналізу, а саме концепції позасвідомого, як регулятора поведінки та підсвідомих бажань, трансформованих у снах; вивчення невротичних станів персонажів через використання методів екзистенційного психоаналізу Ж.-П. Сартра та Л. Бінсвангера; вплив ідей Ф. Ніцше на світосприйняття героїв.

У формах психологічного зображення проступають риси нових стильових тенденцій у прозі початку ХХ ст. – схильність до суб'єктивності, зміни ракурсу викладу (крізь сприйняття героя) корелюють із письменницькою концептуальною настановою щодо цінності особистості. Дослідження засвідчило органічність ідейно-естетичних засад В. Петрова-Домонтовича в художній, теоретико-літературознавчій, літературно-критичній, історико-

філософській діяльності, що проростала з авторської світоглядної позиції, її цілісного еволюційного поступу в межах модерністської системи художнього мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Августин Аврелий. Шість книг о музыке / Августин Аврелий // Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: Памятники музыкально-эстетической мысли. – М. : Музыка, 1966. – С. 108 – 149.
2. Агеєва В. Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років / В. Агеєва // Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. – К. : Дніпро, 1991. – С. 124 – 171.
3. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели М. Хвильового / В. Агеєва // Слово і час. – 1993. – № 12. – С. 16 – 21.
4. Агеєва В. Мовні ігри В. Домонтовича / В. Агеєва // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза / В. Домонтович. – К. : Критика, 2000. – С. 3 – 20.
5. Агеєва В. Путівник для інтелектуального бродяжництва / В. Агеєва // Критика. – 2000. – № 3 (29). – С. 14 – 17.
6. Агеєва В. Нова жінка у прозі В. Домонтовича / В. Агеєва // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 25 – 36.
7. Агеєва В. Формалізм versus неокласицизм / В. Агеєва // Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / С. Матвієнко. – Львів : Літопис, 2004. – С. 45 – 48.
8. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / В. Агеєва. – К. : Факт, 2006. – 432 с.
9. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К. : Основи, 2002. – 518 с.
10. Андрусів С. Модернізм / постмодернізм: ланки безконечного ланцюга історично-культурних епох / С. Андрусів // Світовид. – К. – Нью-Йорк, 1997. – Ч. I-II (26-27). – С. 113 – 116.
11. Арнаудов М. Психологія літературного творчеств / М. Арнаудов. – М. : Прогресс, 1970. – 654 с.
12. Аронсон М. Монтаж и література / М. Аронсон, С. Рейсер. // Литературные кружки и салоны. – М. : Аграф, 2001. – С. 13 – 20.

- 13.Басин Е.Я. Дзуликый Янус: О природе творческой личности / Е.Я. Басин. – М. : Магистр, 1996. – 171 с.
- 14.Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 15.Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
- 16.Бахтін М.М. Форми часу і хронотопу в романі / М.М. Бахтін // Вступ до літературознавства : хрестоматія. – К. : Либідь, 1995. – С. 78 – 82.
- 17.Бевзенко Л. Самоорганізаційна феномена гри / Л. Бевзенко // Філософська думка. – 1999. – № 3. – С. 3 – 19.
- 18.Бежнар Г. В.К. Винниченко і В.П. Домонтович: типологія філософських пошуків / Г. Бежнар // Вісник Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія: Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 10 – 12.
- 19.Белімова Т. Дискурс Фрідріха Ніцше як один із дискурсів тексту роману В. Домонтовича «Дівчина з ведмедиком» / Т. Белімова // Вісник Київського національного університету імені Т.Г. Шевченка. Серія : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2003. – Вип. 14. – С. 7 – 11.
- 20.Белімова Т. Інтертекстуальна основа художньої прози В. Домонтовича (на матеріалі романів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус» та «Без ґрунту») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Т. Белімова. – К., 2005. – 19 с.
- 21.Белімова Т. Література українського модернізму: «Дівчина з ведмедиком» Віктора Домонтовича / Т. Белімова // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – №7. – С. 12 – 16.
- 22.Бенюк О.Б. Трансформація тлумачення поняття «експеримент»: межа ХІХ – ХХ століття / О.Б. Бенюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – К., 2003. – Вип. 11. – С. 138 – 143.
- 23.Бер В. Екскурси в мистецтво / В. Бер // Рідне слово. – Ч. 12. – Мюнхен, 1946. – С. 57 – 65.
- 24.Бер В. Проблема епохи / В. Бер // Орлик. – 1947. – № 9. – С. 5.

25. Бергер Л.Т. Эпистемология искусства : Художественное творчество как познание. «Археология» искусствоведения. Познание и стили искусства исторических эпох / Л.Т. Бергер. – М. : Русский мир, 1997. – 420 с.
26. Березина А.Г. Философия музыки в творчестве Г. Гессен / А.Г. Березина // Березина А.Г. Литература и музыка / А.Г. Березина. – Л. : ЛГУ, 1975. – С. 195 – 207.
27. Бернадська Н. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
28. Белова А. Поняття «стиль», «жанр», «дискурс», «текст» у сучасній лінгвістиці / А. Белова // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Іноземна філологія. – 2002. – Вип. 32. – С. 11 – 14.
29. Биховський Г. Від катарсису до твору мистецтва / Г. Биховський // Psychoanalysis and culture. – N.-Y., 1955. - P. 236 – 240.
30. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / А. Біла. – Донецьк : ДоННУ, 2004. – 455 с.
31. Білик Я. Дослідження ігрового феномену в культурі / Я. Білик. – Харків : Константа, 1998. – 144 с.
32. Білітюк Л.А. Жанр і зміст художнього твору як проблема / Л.А. Білітюк. – Луцьк : ВДУ, 1998. – 31 с.
33. Білокінь С. Довкола таємниці / С. Білокінь // Петров В. Діячі української культури (1920 – 1940 рр.). Жертви більшовицького терору / В. Петров. – К. : Воскресіння, 1992. – С. 3 – 20.
34. Білокінь С. Хронотоп повісті В. Домонтовича «Доктор Серафікус» / С. Білокінь // Vivat Academia : матеріали I Всеукраїнської наукової конференції молодих учених-філологів. – Львів : ЛНУ імені І.Я. Франка, 2003. – С. 92 – 94.
35. Бинсвангер Л. Бытие – в – мире : избранные статьи / Л. Бинсвангер / [перев. с англ. Е. Суриной; научн. ред. С.П. Куликов]. – М.-СПб : Ювента, 1999. – 300 с.
36. Блюм Д. Психоаналитические теории личности / Д. Блюм. – М. : Деловая книга, 1999. – 222 с.

37. Бойченко О.В. Традиційні образи в глибинній психології / О.В. Бойченко, О.М. Пендерецька. – Чернівці : Рута, 1999. – 56 с.
38. Боярчук О. Експериментальна проза 20-х років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. : спец. 10.01.01. «Українська література» / О. Боярчук. – К., 2003. – 19 с.
39. Боярчук О. Парадокси романіста В. Домонтовича / О. Боярчук // Вісник Міжнародного інституту лінгвістики і права. Літературознавчі студії. – 2001. – Вип. 3. – С. 193 – 205.
40. Боярчук О.М. «Неокласична» проза В. Домонтовича як різновид модернізму / О.М. Боярчук // Актуальні проблеми сучасної філології. Серія : Літературознавство. – 2001. – Вип. X. – С. 205 – 214.
41. Боярчук О.М. Між реальністю і грою (ігровий аспект в «експериментальній» прозі 20-х рр. ХХ ст.) / О.М. Боярчук // Літературознавчі обрії : Праці молодих учених України. – 2002. – Вип. 3. – С. 83 – 89.
42. Будний В. Хто говорить у літературному творі / В. Будний // Українське літературознавство. – 2003. – Вип. 66. – С. 117 – 127.
43. Бурячківський О. До брами (Поєми-дослідження Романа Корогодського) / О. Бурячківський // Сучасність. – 2001. – № 2. – С. 128 – 139.
44. Буханенко О. Експериментальний роман В. Домонтовича в контексті української прози 20-х років ХХ століття / О. Буханенко // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. – Одеса : Маяк, 2002. – Вип. 10. – С. 173 – 181.
45. Василик Л. В. Петров (Домонтович): художньо-психологічна концепція «безґрунтя» / Л.В. Василик // Вісник Ужгородського національного університету : Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2002. – Вип. 5 : міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті». – С. 56 – 59.
46. Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.-Ірпінь : Перун, 2001. – 1425 с.

- 47.Вервес Г. Український авангардизм у контексті європейських маніфестів і програм / Г. Вервес // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 37 – 43.
- 48.Виноградов В.В. Сюжет и стиль: Сравнительно-исторические исследования / В.В. Виноградов. – М. : АН СССР, 1963. – 192 с.
- 49.Войтюк А. Франкова концепція модернізму / А. Войтюк. // Франкознавчі студії. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Вип. 1. – С. 69 – 72.
- 50.Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
- 51.Гаєвський С. Фройдизм у літературознавстві / С. Гаєвський // История психоанализа в Украине. – Харків, 1996. – С. 260 – 268.
- 52.Газнюк Л. «Філософія наративу» в персональному бутті людини / Л. Газнюк // Філософська думка. – 2004. – № 4. – С. 3 – 16.
- 53.Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2005. – 488 с.
- 54.Ганошенко Ю. Відображення кризи національного міфу в українському інтелектуальному романі 20-х рр. / Ю. Ганошенко // Слово і час. – 2004. – №5. – С. 24 – 29.
- 55.Ганошенко Ю.А. Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю.А. Ганошенко. – Харків, 2006. – 19 с.
- 56.Гегель Г.В.Ф. Вопросы эстетики / Г.В.Ф. Гегель : в 4 т. – М. : Искусство, 1971. – 473 с.
- 57.Гейзінга Й. Homo Ludens / Й. Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
- 58.Гірняк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 «Українська література» / М. Гірняк. – К., 2006. – 19 с.
- 59.Гірняк М. До проблеми «взаємин» формалізму і В. Петрова-Домонтовича / М. Гірняк // Матвієнко С. Дискурс формалізму : український контекст / С. Матвієнко. – Львів : Літопис, 2004. – С. 69 – 71.

- 60.Гірняк М. Поняття автора й авторської свідомості в контексті термінологічних проблем сучасного літературознавства / М.Гірняк // Вісник Житомирського державного університету : Філологічні науки. – 2005. – Вип. 22. – С. 168 – 171.
- 61.Гірняк М. Слово і мовчання: самоусвідомлення через Іншого (в інтелектуальній прозі В. Домонтовича) / М. Гірняк // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 28 – 36.
- 62.Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя : Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / М.Гірняк. – Львів : Літопис, 2008. – 286 с.
- 63.Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ сторіч / М. Гнатюк – Львів : Львівський націон. ун-т ім. І.Я. Франка, 2002. – 208 с.
- 64.Голубева З. Український радянський роман 20-х рр. / З. Голубева – Х. : Вид-во Харківського ун-ту, 1967. – 175 с.
- 65.Горбачов Д. Гра в хаос від бароко до авангарду / Д. Горбачов // Всесвіт – 1992. – № 3/4. – С. 183 – 184.
- 66.Горбик Р. Знімання масок, або лист у вічність (В. Домонтович і світовий контекст) / Р. Горбик // Вітчизна. – 2001. – №11/12. – С. 136 – 143.
- 67.Гороховський Є. Віктор Петров – сторінки творчої спадщини / Є. Гороховський // Хроніка 2000. – 1992. – Вип. 2. – С. 90 – 98.
- 68.Горпенко В.Г. Сюжетнотворчі можливості монтажу / В.Г. Горпенко. – К. : ДІТМ, 1999. – 62 с.
- 69.Горпенко В.Т. Виразальні можливості монтажу / В.Т. Горпенко. – К. : ДІТМ, 1999. – 61 с.
- 70.Горяча Н. Синтез мистецтв у романі Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» : наступність чи новаторство? / Н. Горяча // Слово і час. – 2003. - № 11. – С. 65 – 71.
- 71.Грабович Г. Тексти і маски / Г. Грабович. – К. : Критика, 2005. – 312 с.

72. Григорьев И. Психоанализ как метод исследования художественной литературы / И. Григорьев // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. – М., 1994. – С. 221 – 236.
73. Гринштейн А. Карнавал и маскарад в художественной литературе / А. Гринштейн. – Самара : СГАКИ, 1998. – 120 с.
74. Гром'як Р.Т. Естетика і критика : Філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Р.Т. Гром'як. – К. : Наукова думка, 1975. – 224 с.
75. Гром'як Р.Т. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І.Я. Франка / Р.Т. Гром'як // Поетика : зб. наук. праць. – К. : Наукова думка, 1992. – С. 16 – 21.
76. Гуменюк О. Проблематика «Я» у психоаналітичній теорії Зигмунда Фрейда / О. Гуменюк. – Тернопіль : Економічна думка, 2003. – 34 с.
77. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
78. Гундорова Т.І. Тенденції розвитку художнього мислення: початок ХХ століття / Т.І. Гундорова, Н.В. Шумило // Слово і час. – 1993. – № 4. – С. 55 – 66.
79. Гусейнова О. «Київський текст» у романах В. Домонтовича: поетика інтер'єру / О. Гусейнова // Вісник Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 17 – 18.
80. Гусейнова О. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі (“Без ґрунту” В. Домонтовича) / О. Гусейнова // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18 – 23.
81. Гуцак І. Плеяда заборонена, призабута / І. Гуцак. – Кн. 2: Невідоме у відомих. – Львів : Кобзар, 2000. – 216 с.
82. Дашак А. Божественна природа звуку / А. Дашак. – Львів : Світ, 2003. – 108 с.

83. Дем'янюк М.Б. Психоаналітична інтерпретація літературного тексту / М.Б. Дем'янюк // Вісник Житомирського державного університету : Філологічні науки. – 2005. – Вип. 22. – С. 160 – 163.
84. Денисова Т. Феномен постмодернізму: контури й орієнтири / Т. Денисова // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 18 – 27.
85. Денисюк І. Франкова концепція національної літератури / І. Денисюк // Матеріали Другого Міжнародного конгресу українців (Львів, 22-28 травня 1993 р.). – Львів, 1993. – С. 284 – 285.
86. Діденко Л. Філософ як виразник ідей епохи (на ґрунті персоналістичної спадщини Г. Кониського та В. Петрова) / Л. Діденко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 18 – 20.
87. Домбровський В.О. Українська поетика і ритміка / В.О. Домбровський. – Мюнхен : УВУ, 1993. – 366 с.
88. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза / В. Домонтович. – К. : Критика, 2000. – 416 с.
89. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту / В. Домонтович. – К. : Критика, 1999. – 381 с.
90. Дончик В.Г. Український радянський роман : Рух ідей і форм / В.Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1987. – 429 с.
91. Дубровіна К. Розум і віра – єдність чи протилежність? (Філософські концепції П. Юркевича та В. Петрова) / К. Дубровіна // Вісник Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 20.
92. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : Femina, 1995. – 682 с.
93. Загоруйко Ю. Митець незвичайної долі (В. Петров – Домонтович) / Ю. Загоруйко // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 25 – 33.
94. Загоруйко Ю. Письменник Віктор Петров (В. Домонтович) / Ю. Загоруйко. – К., 1993. – 44 с.

95. Загоруйко Ю. Віктор Петров (В. Домонтович) / Ю. Загоруйко // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – Кн. 1 : Перша половина ХХ століття. – К. : Либідь, 1998. – С. 347 – 351.
96. Задеснянський Р. В. Домонтович. Люди другої України / Р. Задеснянський // Критичні нариси. – т. 6 : Творці “Ренесансу” 20-х років. – Б.м. : Українська крит. думка, Б.р. – С. 27 – 44.
97. Заманская В. Экзистенциальный тип художественного сознания в ХХ в. / В. Заманская // Наука о литературе в ХХ в. : История, методология, литературный процесс : сб. статей / под ред. А.А. Ревякина. – М. : Центр гуманитарных исследований, 2001. – С. 194 – 212.
98. Захарчук І. Герой і час у літературі 20-х років ХХ століття / І. Захарчук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : зб. наук. праць. – Рівне, 2000. – Вип. ІХ. – С. 4 – 11.
99. Зборовська Н. Зародження психоаналітичної літератури в українській ситуації на початку ХХ століття / Н. Зборовська // Психоаналіз і літературознавство. – К. : Академвидав, 2003. – С. 328 – 335.
100. Зборовська Н. Психоаналітичні студії в посттоталітарній Україні / Н. Зборовська // Психоаналіз і літературознавство. – К. : Академвидав, 2003. – С. 335 – 337.
101. Зборовська Н. Код української літератури. Проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с.
102. Зелинский Ф.Г. Ритмика и психология художественной речи / Ф.Г. Зелинский // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград : Наука, 1974. – С. 68 – 86.
103. Зеров М. Європа – Освіта – Просвіта – Лікнеп / М. Зеров // Зеров М. Твори: в 2 т. / упор. Г.П. Качур, Д.В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 601 с.
104. Зубань В. «Аліна й Костомаров», «Романи Куліша» В. Петрова та інтелектуальний дискурс 20-х років ХХ століття / В. Зубань // Творчість Юрія

Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 191 – 198.

105.Зубань В. «Аліна й Костомаров», «Романи Куліша» В. Петрова: поетика інтелектуальної гри / В. Зубань // Літературні обрії. Праці молодих учених України / Ін-тут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 2002. – Вип. 3. – С. 98 – 101.

106.Зубань В. Романи-біографії «Аліна і Костомаров», «Романи Куліша» В. Петрова в контексті формалістичного дискурсу 20-х років ХХ століття / В. Зубань // Вісник Харківського національного університету імені В. Каразіна. Серія : Філологія. – Харків, 2003. – Вип. 37. – № 583. – С. 122 – 125.

107. Зубрицька М. Homo Legens : читання, як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

108. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Иностранная литература, 1962. – 572 с.

109. Ионин Л.Г. Идентификация и инсценировка / Л.Г. Ионин // Психология самосознания : хрестоматия. – Самара : Бахрах-М, 2000. – С. 641 – 655.

110. Іванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця-професіонала / Н. Іванова // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 20 – 27.

111. Івченко М.Є. Робітні сили : новели, оповідання, повісті, роман / М.Є. Івченко. – К. : Дніпро, 1990. – 823 с.

112.Ільницький М. Література українського відродження : Напрями, течії в українській літературі 20 – 30-х рр. ХХ ст. / М. Ільницький. – Львів : Львів. обл. наук.-методол. ін-т освіти, 1994. – 74 с.

113.Ільницький М. У фокусі віддзеркалення : статті, портрети, спогади / М. Ільницький. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. – 552 с.

114.Калениченко Н. Українська проза початку ХХ століття / М. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1964. – 447 с.

- 115.Капленко О.М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О.М. Капленко. – К., 2005. – 20 с.
- 116.Касаткин В.Н. Теория сновидений / В.Н. Касаткин. – Л., 1967. – 275 с.
- 117.Качуровський І. Ще у справі Віктора Петрова / І. Качуровський // Шлях перемоги. – Мюнхен, 1958. – 30 червня. – С. 2.
- 118.Квіт С. Українська естетика «європеїзації» / С. Квіт // Слово і час. – 1995. – №2. – С. 32 – 36.
- 119.Клочек Г. Поетика і психологія / Г. Клочек. – К. : Знання, 1990. – 48 с.
120. Клочек Г. Рецептивна естетика й рецептивна поетика: потреба і можливості діалогу / Г. Клочек // Наукові записки Кіровоградського педагогічного університету : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – Ч. 1. – С. 10 – 15.
- 121.Коваль М. Функціональна характеристика постмодерністської гри та способи її реалізації в романістиці Дж. Барта / М. Коваль // Гра в романі і гра в роман (про творчість Дж. Барта). – Львів : Піраміда, 2000. – С. 35 – 115.
122. Ковальов В. Виразальні засоби українського художнього мислення / В. Ковальов. – Херсон, 1991. – 125 с.
123. Кодак М.П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис / М.П. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.
124. Кодьєва О.П. Художня свідомість як детермінанта зображальної творчості / О.П. Кодьєва // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – у 2 ч. – Ч. 1. – К., 1998. – С. 59 – 69.
- 125.Корабльова Н. Багатомірність рольової реальності : ролі і маски – лик і личина / Н. Корабльова. – Харків : ХНУ, 2000. – 288 с.
- 126.Корибут Ю. Доктор Серафікус. Бедкер до роману / Ю. Корибут // Домонтович В. Доктор Серафікус. – Мюнхен : Українська трибуна, 1947. – С. 159 – 172.
127. Корогодський Р.М. Постаць Віктора Петрова як проблема екзистенційного вибору / Р.М. Корогодський // Вісник Київського національного університету

ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 20 – 22.

128. Корольова А. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті / А. Корольова. – К. : КНЛУ, 2002. – 267 с.

129. Корпусова В. “Третьє” життя В.П. Петрова : “Він був людиною покликання, а не визнання” / В. Корпусова // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 69 – 73.

130. Корпусова В. В. Петров (Домонтович) – мислитель, учений, письменник (до 110-річчя з дня народження) / В. Корпусова // Волинський музей: історія і сучасність. – 2004. – Вип. 3 : матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 75-річчю Волинського краєзнавчого музею та 55-річчю Колодяжненського літературно-меморіального музею Лесі Українки (Луцьк – Колодяжне, 18 – 19 травня 2004 р.). – С. 321 – 324.

131. Корпусова В. В. Петров (Домонтович) : етногенетика як свобода самовиявлення / В. Корпусова // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 17 – 25.

132. Корпусова В. Невідомий документ: Петров Віктор Платонович. Праці з філософії. / В. Корпусова // Вісник Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 22 – 24.

133. Корпусова В.В. Петров (Домонтович) : Трипільська спадщина в історії України / В. Корпусова // Матеріали до української етнології. – К., 2003. – Вип. 3(6). – С. 45 – 52.

134. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Л. Костенко // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 2 – 7.

135. Костюк В. Модерн як поле експерименту (комічне, фрагмент, гіпертекстуальність) / В. Костюк, В. Денисенко. – К., 2002. – 176 с.

136. Кравченко А. Журнальна критика 20-х років : тенденції методології / А. Кравченко // Двадцять роки : літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті / упорядн. В. Г. Дончик. – К. : Дніпро, 1991. – С. 171 – 212.

- 137.Кречет П. Кричуще мовчання / П. Кречет // Нові дні. – Торонто, 1951. – Ч. 17/18. – С. 31 – 36.
138. Кривда Н.Ю. Пошуки збереження колективної ідентичності: повоєнна українська діаспора / Н.Ю. Кривда // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 74. – С. 86 – 90.
- 139.Кривда.Н. Сон як семіотичне вікно / Н. Кривда // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 27 – 29.
- 140.Кривцун О. Искусство нового времени. Опыт культурологического анализа / О. Кривцун. – С.-Пб. : Алетейя. – 2000. – 307 с.
141. Кривцун О.А. Эволюция художественных форм : культурологический анализ / О.А. Кривцун. – М. : Наука, 1992. – 292 с.
142. Курбанов Б. Взаимосвязь музыки и литературы / Б. Курбанов. – Баку : Элм, 1972. – 138 с.
- 143.Л. С. Новые книги : Петров Виктор. “Алина и Костомаров” (рецензія) / Л.С. // Красное слово. – 1930. – №1. – С. 120 – 123.
- 144.Лабиринты одиночества / под ред. Н. Е. Покровского. – М. : Прогресс, 1989. – 624 с.
- 145.Лавриненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія 1917 – 1933 років : Поезія – проза – драма – есей / Ю. Лавриненко. – К. : Просвіта, 2001. – 794 с.
- 146.Лапланш Ж. Словарь по психоанализу / Ж. Лапланш, Ж. Понталис. – М., 1996. – 168 с.
147. Ласло-Куцюк М. Шукання форми : Нариси з української літератури ХХ століття / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1980. – 327 с.
- 148.Левчук Л. Психоаналіз : історія, теорія, мистецтвознавча практика / Л. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
149. Левчук Л. Основи естетики / Л. Левчук, О. Оніщенко. – К. : Вища школа, 2000. – 270 с.

150. Лейбин В. Фрейд, психоанализ и современная западная философия / В. Лейбин. – М. : Политиздат, 1990. – 397 с.
151. Леонід. В. Петров. “Романи Куліша” (рецензія) / Леонід // Критика. – 1931. – №2. – С. 138 – 140.
152. Лесин В.М. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – К. : Рад. школа, 1971. – 485 с.
153. Литература и музыка / отв. ред.. Б.Г. Рензов. – Л. : Изд. Ленинградского ун-та им. А.А. Жданова, 1975. – 226 с.
154. Літературознавчий словник-довідник / уклад. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
155. Лотман Ю. Статті по семиотике и типологии культуры / Ю. Лотман : в 2 т. – т. 1. – Таллин : Александра, 1992. – 479 с.
т. 1. – 1992. – 479 с.
156. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917 – 1934 / Ю. Луцький. – К. : Гелікон, 2000. – 242 с.
157. Любан-Плоцца Б. Музыка и психика / Б. Любан-Плоцца. – К. : Адеф-Украина, 2002. – 200 с.
158. Любасюк Т. Природа сну та сновидінь як об'єкт пізнання в історії філософської думки / Т. Любасюк // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 49 – 51.
159. Майорова А. Литература и музыка / А. Майорова. – Рига : Изд. Совета ЛГУ им. П. Стучки, 1981. – 102 с.
160. Макаренко Г. Ірраціональна естетика ХІХ століття : Музичний аспект / Г. Макаренко. – К., 2001. – 136 с.
161. Макаренко Г. Музыка і філософія : Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г. Макаренко. – К. : Факт, 2004. – 152 с.
162. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво : Нариси з психології творчості / А. Макаров. – К. : Радянський письменник, 1990. – 285 с.

- 163.Мариненко Н. Інтелектуальна проза В. Петрова: жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Н. Мариненко. – Харків, 2005. – 19 с.
- 164.Мариненко Н. Роман В. Домонтовича “Доктор Серафікус”: спроба інтерпретації / Н. Мариненко // Вісник Харківського університету ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологія. – 2002. – Вип. 35. – №557. – С. 254 – 259.
165. Мариненко Н.В. Проблема інтертекстуальності в сучасному літературознавстві: до постановки питання / Н. Мариненко // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія : Філологія. – 2002. – Вип. 34. – № 473. – С. 270 – 275.
- 166.Матасова Ю. Архетип у романістиці Ф.С. Фіцджеральда та В. Домонтовича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Ю. Матасова. – К., 2005. – 20 с.
- 167.Матасова Ю. Демонічна міфологема жінки-відьми : мадонна, діва, дитя, повія (на матеріалі романістики Ф.С. Фіцджеральда та В. Домонтовича) / Ю. Матасова // Мовні і концептуальні картини світу : Літературознавчі студії. – К. : КНУ, 2004. – Вип. 11. – С. 270 – 275.
168. Матасова Ю.Р. “Лабіринтна” загубленість героїв Ф.С. Фіцджеральда та В. Домонтовича: реалізації архетипових значень / Ю. Матасова // Мовні і концептуальні картини світу : Літературознавчі студії. – К. : КНУ, 2004. – Вип. 13. – С. 85 – 90.
- 169.Матвієнко С. Гендерна гра В. Домонтовича / С. Матвієнко // Гендер і культура : зб. статей / упорядн. В. Агеєва, С. Оксамитна. – К. : Факт, 2001. – С. 69 – 80.
170. Матвієнко С. Людина кількох епох / С. Матвієнко // Критика. – 2000. – № 6 (32). – С. 28 – 31.
- 171.Матвієнко С. Опосередковане зізнання: Віктор Петров та його “Особа Сквороди” / С. Матвієнко // Слово і час. – 2002. – №10. – С. 54 – 60.

172. Машенко Н. Слово, музика, образ / Н. Машенко. – К. : Радянська школа, 1982. – 96 с.
173. Мацяк О. Синтез мистецтв у прозі О. Кобилянської: проблема самототожності письменниці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / О. Мацяк. – Львів, 2006. – 19 с.
174. Мейлах Б. На рубеже науки и искусства : Спор о двух сферах познания и творчества / Б. Мейлах. – Л. : Наука, 1971. – 247 с.
175. Мелетинский Э. О литературных архетипах / Э. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 143 с.
176. Мельник В. “Найбільш інтелектуально заглиблений...” / В. Мельник // Літературна панорама. – К. : Дніпро, 1990. – С. 157 – 170.
177. Мельник В. Модернізм української прози : генеза, розвиток, історичне значення / В. Мельник // Сучасність. – 1996. – № 12. – С. 105 – 109.
178. Михайлова А.А. Ерос як естетична та поетологічна проблема української прози 20 – 30-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А.А. Михайлова. – Дніпропетровськ, 2004. – 20 с.
179. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософствування в українській літературі ХІХ – першої пол. ХХ ст. / Н. Михайловська. – Львів : Світ, 1998. – 212 с.
180. Мишель Б. Роман как исследование / Б. Мишель. – М. : МГУ, 2000. – 208 с.
181. Мікуліна О.М. Український роман у критиці 20-х рр. / О.М. Мікуліна // Вісник Харківського національного університету ім. Т.Г. Шевченка. Серія : Філологія. – 2000. – № 473. – С. 378 – 382.
182. Мішеніна Н. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії (на прикладі текстів Віктора Петрова-Домонтовича) / Н. Мішеніна // Наукові записки національного університету “Києво-Могилянська Академія” : Філологічні науки. – К., 2001. – Т. 19. – С. 65 – 70.

183. Мішеніна Н. Історіософський мотив зміни епох як модель внутрішнього інтертексту (проза В. Петрова-Домонтовича) / Н. Мішеніна // Слово і час. – 2002. – №11. – С. 26 – 32.
184. Мішо А. Внутрішній простір / А. Мішо. – К. : Юніверс, 2001. – 336 с.
185. Мовчан М. Проблема самотності : соціально-філософський аспект / М. Мовчан // Науковий вісник Полтавського університету споживчої кооперації України. – 2003. – № 3 (10). – С. 46 – 49.
186. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 92 – 147.
187. Мойсієнко А. Традиції модерну і модерн традицій / А. Мойсієнко. – К., 2001. – 80 с.
188. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. / М. Моклиця. – Ч. 1: Українська література. – Луцьк : Вежа, 1999. – 153 с.
189. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.01.06 “Теорія літератури” / М. Моклиця. – К., 1999. – 32 с.
190. Моклиця М. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця / Волинський державний університет ім. Лесі Українки. – Луцьк, 2002. – 365 с.
191. Моклиця М. Художній образ як психологічний тип / М. Моклиця // Філологічні студії: науковий часопис. – Луцьк, 1999. – № 3. – С. 20 – 24.
192. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Основи, 2001. – 327 с.
193. Морозов Ю. Мистецтво на стрічці Мьобіуса, або від чого відмовився і що провістив модернізм / Ю. Морозов // Модернізм : Визначення. Теорія. Практика. – Вип.7. – К. : Авангард, 1999. – С. 5 – 11.
194. Мусь М. “Місто” / М. Мусь // Робітничий журнал. – 1929. – № 6. – С. 10.
195. Мухіна Г. Проблематика українського модернізму / Г. Мухіна // Вісник міжнародної асоціації Україністів. – 1991. – №2. – С. 36 – 40.

196. Мышкина Н. Внутренняя жизнь текста : Механизмы – формы – характеристики / Н. Мышкина. – Пермь : ПГУ, 1998. – 152 с.
197. Наєнко М. Дискурс сучасної науки про літературу (огляд досліджень з літературознавства 90-х років) / М. Наєнко // Слово і час. – 2001. – № 8. – С. 22 – 33.
198. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 287 с.
199. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” / Д. Наливайко // Слово і час. – 1997. – №11 – 12. – С. 44 – 49.
200. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Посмертные афоризмы / Ф. Ницше. – Мн. : Харвест; М.: АСТ, 2000. – 1040 с.
201. Ніколаєва І. До питання про категорію художнього психологізму / І. Ніколаєва // Проблеми психологізму у західноєвропейських, американських та слов'янських літературах : зб. наукових праць / відп. ред. С.В. Тарасенко – К. : КДПШМ, 1991. – С. 4 – 10.
202. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. – К. : Вища школа, 1991. – 271 с.
203. Новиченко Л. Родом з двадцятих... / Л. Новиченко // Вітчизна. – 1990. – № 1. – С. 144 – 159.
204. Нові видання “Книгоспілки” // Нова громада. – 1928. – № 9. – С. 1.
205. Островська А.С. Форми вираження авторської свідомості в творчості письменників нової генерації кінця ХІХ – початку ХХ ст. (на матеріалі малої прози В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.06 “Українська література” / А.С. Островська. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
206. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

- 207.Павличко С. Київські неокласики і розвиток української культури поетичного слова / С. Павличко // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 84 – 88.
- 208.Павличко С. На зворотному боці автентичності : Культурфілософія Петрова – Домонтовича – Бера (1946 – 1948) / С. Павличко // Сучасність. – 1993. – №5. – С. 111 – 125.
- 209.Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація / С. Павличко // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту / В. Домонтович. – К. : Критика, 1999. – С. 3 – 16.
210. Паньков Н. М.М. Бахтин: рання версія концепції карнавала. В пам'ять о давней научной дискуссии / Н. Паньков // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 87 – 122.
- 211.Пахаренко В. Поетика модернізму, авангардизму, постмодернізму / В. Пахаренко // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2006. - № 2. – С. 50 – 56.
212. Пашковська Н. Жанрове розмаїття українського роману початку ХХ віку / Н. Пашковська // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. праць на пошану проф. Н. Шляхової / гол. ред. Є. Черноіваненко. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 183 – 193.
- 213.Перлін Е. Знов про фрейдизм та мистецтво / Е. Перлін // История психоанализа в Украине. – Харків, 1996. – С. 269 – 279.
214. Пестерев В. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины ХХ в. / В. Пестерев. – Волгоград : ВГУ, 1999. – 374 с.
- 215.Петров В. Автобіографія / В. Петров // Домонтович В. Повісті. Українська модерна проза. – К. : Гелікон, 2000. – 517 с.
216. Петров В. До дискусії про Сковороду / В. Петров // Життя і революція. – 1926. – № 8. – С. 63 – 67.
- 217.Петров В. До характеристики філософського світогляду Сковороди. (Вчення Сковороди про матерію) / В. Петров // Хроніка 2000: Україна : філософський спадок століть. – 2000. – №39 – 40. – С. 587 – 602.

- 218.Петров В. Естетична доктрина Шевченка (До поставлення проблеми) / В. Петров // Хроніка 2000. Україна : філософський спадок століть. – 2000. – №39 – 40. – С. 85 – 91.
- 219.Петров В. Засади естетики / В. Петров // МУР : зб. I. – Мюнхен, 1946. – С. 7 – 23.
- 220.Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // МУР : зб. II – Мюнхен, 1946. – С. 13.
221. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // МУР : зб. III. – Мюнхен, 1947. – С. 7 – 10.
- 222.Петров В. Методологічно-світоглядні напрями в українській етнографії XIX – XX ст. / В. Петров // Енциклопедія українознавства / головн. ред.. В. Кубійович. – в 2 т. – Мюнхен- Нью-Йорк : НТШ, 1949.
т. 1. – 1949. – С.184 – 187.
- 223.Петров В. Український фольклор: заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно-календарного циклу / В. Петров. – Мюнхен : УВУ, 1947. – 142 с.
- 224.Петров В. Українські культурні діячі УРСР 1920-1940-х. Жертви більшовицького терору / В. Петров. – Ч. 1. – Нью-Йорк : Пролог, 1959. – 80 с.
225. Підмогильний В. Місто: роман-оповідання / В. Підмогильний. – К. : Молодь, 1989. – 448 с.
226. Піхманець Р. Методологічні аспекти вивчення творчого процесу / Р. Піхманець // Слово і час. – 1990. – № 11. – С. 67 – 77.
- 227.Піхманець Р. Психологія художньої творчості / Р. Піхманець. – К. : Наукова думка, 1991. – 164 с.
- 228.Плужник Є. Змова у Києві : роман, п'єси / Є. Плужник. – К. : Укр.. письменник, 1992. – 428 с.
- 229.Погрібний А. Літературні явища і з'яви (Статті. Портрети. Силуети. Наближення.) / А. Погрібний . – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – 628 с.
- 230.Поліщук В. Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі / В. Поліщук // Шляхом мистецтва. – 1922. – Ч.2 (4). – С. 35 – 36.

231. Поліщук Я. Світло й тіні українського модернізму як наукової проблеми / В. Поліщук // Вісник Ужгородського національного університету : Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2002. – Вип. 5 : міжнародна наукова конференція “Українська література в загальноєвропейському контексті”. – С. 142 – 146.
232. Полфьоров Я. Звукові й музичні елементи в творах українських прозаїків / Я. Полфьоров. – К. : Держвидав України, 1929. – 80 с.
233. Потебня А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
234. Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства : з приводу книги П. Зайцева “Життя Тараса Шевченка” (Львів, 1939) // Шевченко та його доба : зб. 1 : Праці шевченківської конференції (Авсбург, 1946). – Б.м. : УВАН, 1946. – 37 с.
235. Рибалко Ю. Психоаналітичні паралелі в творчості В. Підмогильного та В. Домонтовича (на прикладі “Повісті без назви” і “Доктора Серафікуса”) / Ю. Рибалко // Слово і час. – 2002. – № 10. – С. 60 – 68.
236. Рильський М. Слово Косинки / М. Рильський // Косинка Г. Серце : новели. – К. : Дніпро, 1967. – С. 5 – 9.
237. Рисак О.О. “Найперше музика у Слові”. Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / О.О. Рисак. – Луцьк : Вежа, 2004. – С. 19 – 73.
238. Розин В. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения / В. Розин // Сон – семиотическое окно : материалы XXVI Випперовских чтений / под. ред. И.Е. Даниловой. – Милан : Фонд Мадзотта, 1994. – С. 26 – 29.
239. Романенко О. Особа в інтелектуальній прозі 20-х років (Валер’ян Підмогильний “Місто”, Михайло Івченко “Робітні сили”) / О. Романенко // Сучасний погляд на літературу : зб. наукових праць. – Вип. 5. – К. : ІВЦ Держкомстату України, 2001. – С. 73 – 80.

- 240.Роменець В. Історія психології епохи Просвітництва / В. Роменець. – К. : Вища школа, 1993. – 568 с.
- 241.Роменець В. Психологія творчості / В. Роменець. – К. : Либідь, 2001. – 286 с.
- 242.Руденко М. Наративна типологія прози М. Хвильового / М. Руденко. – Тернопіль, 2003. – 88 с.
- 243.Руденко С. Філософія історії Віктора Петрова / С. Руденко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2003. – Вип. 57. – С. 63 – 68.
- 244.Руденко С. Філософія культури В. Петрова / С. Руденко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 74. – С. 66 – 71.
- 245.Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
246. Рымарь Н. Поэтика романа / Н. Рымарь. – Куйбишев : СГУ, 1990. – 254 с.
- 247.Рябініна О.В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації / О.В. Рябініна. – Харків : Харківський військ. університет, 2000. – 286 с.
- 248.Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського Майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років XX століття в Україні): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / І. Савчук. – К., 2005. – 19 с.
- 249.Саєнко В. Синтез мистецтв і музика як літературний текст – доміанти поетики В. Домонтовича / В. Саєнко // Наукові записки Кіровоградського педагогічного університету: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – ч. 2. – С. 154 – 164.
- 250.Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе / сост. Р.А. Гальцева, пер. и прим. С.С. Аверинцева. – М. : Политиздат, 1991. – 366 с.

251. Самоотожність письменника. До методології сучасного літературознавства / відп. ред. Г.М. Сивокінь. – К., 1999. – 160 с.
252. Санович А. Рецензія / А. Санович // Нова генерація. – 1929. – №9. – С. 54 – 55.
253. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо : Нарис феноменологічної онтології / Ж.-П. Сартр / пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. – К. : Основи, 2001. – 854 с.
254. Семків Р. Іронічна структура : типи іронії в художній літературі / Р. Семків. – К. : КМ Академія, 2004. – 135 с.
255. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років : проблема національної ідентичності / Л. Сенік. – Львів : Академічний Експрес, 2002. – 239 с.
256. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози / Н. Синицька // Слово і час. – 2003. – № 11. – С. 75 – 80.
257. Слісаренко О.А. Чорний Ангел : Вірші. Новели. Повісті. Роман / О.А. Слісаренко. – К. : Дніпро, 1990. – 557 с.
258. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энциклопедический справочник / А.В. Дранов, И.П. Ильин, А.С. Козлов, Т.Н. Красавченко, В.Л. Махлин. – М. : Интрада-ИНИОН, 1999. – 311 с.
259. Ставицька Л. Естетика слова у художній літературі 20 – 30-х рр. ХХ ст. (системно-функціональний аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філолог. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / Л. Ставицька. – К., 1996. – 51 с.
260. Старинкевич Е. Домонтович Віктор. “Дівчина з ведмедиком” (рецензія) / Е. Старинкевич // Красное слово. – 1929. – №4. – С. 105 – 107.
261. Сильові тенденції української літератури ХХ століття / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка / наук. ред.. В.Г. Дончик, упорядн. Н.М. Шумило. – К. : Фоліант, 2004. – 282 с.
262. Тарнавський М. Майстерність психологічного аналізу чи ілюзія психологізму? / М. Тарнавський // Слово і час. – 1992. – №8. – С.75 – 79.

263. Тарнавський О. Відомий і позавідоме / О. Тарнавський. – К. : Час, 1999. – 584 с.
264. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця / Ю. Тарнавський // Критика. – 2000. – № 7/8. – С. 4 – 10.
265. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / В. Татаркевич. – К. : Юніверс, 2001. – 366 с.
266. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства / А. Ткаченко. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
267. Ткаченко Р. Актуалізація продекаданських тенденцій в українській літературі / Р. Ткаченко // Українська література в загальноосвітній школі. – 2003. – №3. – С. 35 – 39.
268. Ткаченко Р. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Р. Ткаченко. – К., 2004. – 21 с.
269. Ткачук О. Наративна перспектива та дистанція в модерністичному дискурсі кінця XIX – початку XX століття / О. Ткачук // Січ. – 2003. – № 11. – С. 17 – 24.
270. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
271. Токмань Г. Екзистенціальна аналітика й літературознавство (Мартін Гайдеггер як інтерпретатор лірики) / Г. Токмань // Слово і час. – 2001. – № 7. – С. 23 – 34.
272. Ульяновський В. “В пустелі мені з’явився біс”, або про темну мантію Віктора Петрова / В. Ульяновський // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – №1/2. – С. 178 – 190.
273. Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм в літературі / В. Фащенко. – К. : Дніпро, 1981. – 279 с.
274. Феномен української культури : Методологічні засади осмислення / відп. ред. В. Шинкарук, Є. Бистрицький. – К. : Фенікс, 1996. – 447 с.

275. Филипович П. Літературно-критичні статті / П. Филипович. – К. : Дніпро, 1991. – С. 238 – 260.
276. Фізер. І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів / І. Фізер // Наукові записки національного університету “Києво-Могилянська Академія”. Серія : Філологія. – К., 1999. – Т. 17. – С. 42 – 44.
277. Філософська антропологія : екзистенціальні проблеми / В.І. Шинкарук, В.Г. Табачковський, Г.І. Шалашенко, Є.І. Андрос, Г.П. Коваadlo. – К. : Педагогічна думка, 2000. – 287 с.
278. Фіськова С. Стратегія та комунікативність музичного роману / С. Фіськова // Слово і час. – 2005. – № 1. – С. 65 – 68.
279. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І.Я. Зібрання творів : – в 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45 – 120.
т. 31. – 1981. – С. 45 – 120.
280. Франко З. Він не встиг написати мемуарів... / З. Франко // Київ. – 1984. – № 12. – С. 84 – 87.
281. Франко О. Людина покликання та обов’язку / О. Франко // Літературна Україна. – 1984. – № 44. – С. 5.
282. Фройд З. Вступ до психоаналізу / З.Фройд / пер. з нім. П. Таращук. – К. : Основи, 1998. – 709 с.
283. Хаддад К.А. До питання розрізнення термінів “екзистенційний” та “екзистенціальний” / К.А. Хаддад // Вісник Харківського національного університету ім. В. Каразіна. Серія : Філологія. – 2002. – Вип. 35. – № 557. – С. 360 – 365.
284. Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука / Хан Инайят Хазрат. – М. : Сфера, 1997. – 336 с.
285. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высшая школа, 2002. – 437 с.
286. Харнон К. Музыка, як мова звуків / К. Харнон. – Суми : Собор, 2002. – 183 с.

- 287.Хороб М. У світі самотності й самоти: екзистенціальна модель буття в повісті Віктора Домонтовича “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі” / М. Хороб // Вісник Ужгородського національного університету : Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Ужгород, 2002. – Вип. 5 : Міжнародна наукова конференція “Українська література в загальноєвропейському контексті”. – С. 190 – 196.
- 288.Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 403 с.
- 289.Хороб С. На літературних теренах : Дослідження, статті, рецензії / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника / С. Хороб. – Івано-Франківськ, 2006. – 410 с.
- 290.Храпченко М.Б. Творча індивідуальність письменника і розвиток літератури / М.Б. Храпченко. – К. : Дніпро, 1976. – 376 с.
291. Цилевич Л.М. Сюжетность как литературоведческая категория / Л.М. Цилевич // Сюжет и художественная система : межвуз. сб. научн. трудов / Даугавпилсский педагогический институт / отв. ред. Л.М. Цилевич. – 1983. – С. 3 – 10.
292. Чайківська В. Явище мистецького синтезу як вияв модерністського дискурсу / В. Чайківська // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології: зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. Х. – Рівне : РДГУ, 2001. – С. 47 – 51.
- 293.Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича / О. Черненко // Сучасність. – 1994. – № 5. – С. 107 – 112.
- 294.Черненко Т. Ірраціональне світосприйняття у типологічних зв'язках творчості П. І. Ліницького та В. П. Петрова / Т. Черненко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія : Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 74. – С. 74 – 75.

295. Шапар В.Б. Сучасний тлумачний психологічний словник / В.Б. Шапар. – Х. : Прапор, 2005. – 640 с.
296. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української модерної прози / Ю. Шевельов // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. Українська модерна проза / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – С. 8 – 38.
297. Шерех Ю. Автобіографія / Ю. Шерех // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. Українська модерна проза / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – С. 39 – 40.
298. Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив / Ю. Шерех // Україна. Українознавство і французьке культурне життя. – Вип. II, зб. 9. – Париж, 1953. – С. 422 – 430.
299. Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї / Ю. Шерех. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 414 с.
300. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – в 3 т. – т. 1. – Харків : Фоліо, 1998. – 605 с.
301. Шкандрій М. В обіймах імперії (російська і українська література новітньої доби) / М. Шкандрій. – К. : Факт, 2004. – 496 с.
302. Шкандрій М. Український прозовий авангард 20-х / М. Шкандрій // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 51 – 57.
303. Шульган О., Карпова С. Майстерність психологічного аналізу в романі В. Домонтовича “Без ґрунту” / О. Шульган, С. Карпова // Наукові записки Кіровоградського педагогічного університету : Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – ч. 2. – С. 264 – 271.
304. Шумило Н. Під знаком національної самобутності / Н. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.
305. Щітка Л. Генеза образу божевільні в українській літературі першої половини ХХ ст. / Л. Щітка // Наукові записки національного університету “Києво-Могилянська Академія” : Філологічні науки. – 2001. – Т. 19. – С. 71 – 77.

306. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX – XX веков / М.Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
307. Юнг К. Психология и поэтическое творчество / К. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991. – С. 105 – 120.
308. Юнг К. Психологія і поезія / К. Юнг // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 93 – 108.
309. Юнг К. Аналитическая психология : ее теория и практика. Исследование процесса индивидуальности / К. Юнг. – М. : Рефл-бук; К. : Вакпер, 1993. – 295 с.
310. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Э. Норман. – К. : Вакслер, 1996. – 302 с.
311. Якименко М. Віктор Домонтович. “Дівчина з ведмедиком” (рецензія) / М. Якименко // Літературна газета. – 1929. – № 11. – С. 5.
312. Якубовський Ф. Віктор Домонтович. “Дівчина з ведмедиком” (рецензія) / Ф. Якубовський // Життя і революція. – 1929. – №4. – С. 188 – 189.
313. Якубовський Ф. “Філософія землі” в нашій літературі / Ф. Якубовський // Критика. – 1928. – № 4. – С. 103.
314. Якубовський Ф. Художня проза в українських журналах (жовтень-грудень 1929) / Ф. Якубовський // Критика. – 1930. – №2. – С. 103 – 131.
315. Ящук Ж. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософськ. наук : спец. 09.00.08 “Естетика” / Ж. Ящук. – К., 1998. – 17 с.

ЗМІСТ

ПЕТРОВ – ДОМОНТОВИЧ – БЕР: НА МЕЖІ ТВОРЧОГО ПОРИВУ Й НАУКОВОГО ОСЯГНЕННЯ.....	3
ВСТУП.....	6
РОЗДІЛ 1. Філософсько-естетичні концепції Віктора Петрова-Домонтовича й визначальні дискурси його інтелектуальних романів: аспекти взаємозв'язку	11
1.1. Рецепція історіософсько-культурологічних засад художнього мислення В. Петрова-Домонтовича.....	11
1.2. Модерністська парадигма інтелектуально-психологічної прози: текст і контекст	40
РОЗДІЛ 2. Модифікації і новаторство в літературно-художніх пошуках В. Домонтовича.....	76
2.1. Органічність синтезу мистецтв у поетиці досліджуваних романів	76
2.2. Особливості моделювання образної системи у текстуальній площині інтелектуальних творів	100
РОЗДІЛ 3. Специфіка художнього психологізму в інтелектуальній прозі В. Домонтовича	134
3.1. Філософсько-психологічні рефлексії автора у створенні цілісного образу світу	134
3.2. Психоаналітичний дискурс в екзистенційному мисленні письменника	156
ВИСНОВКИ.....	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	185

ДЛЯ ПОДАТОК

ДЛЯ ПОДАТОК

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Соломія Ушневич

**ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА
ПРОЗА ВІКТОРА ДОМОНТОВИЧА:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

ISBN 978-966-2716-

Літературний редактор Любов Пена

Підписано до друку
Формат 60x84 1/16. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. арк. 12,56
Наклад 300 прим.
Зам. № 003/12/18

**ВИДАВНИЦТВО
“НАІР”**

Івано-Франківськ, вул. Височана, 18,
тел. (034) 250-57-82, (050) 433-67-93
email: fedorynrr@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного
реєстру видавців, виробників і розповсюджувачів
видавничої продукції №4191 від 12.11.2011р.