

XX століття

Мар'яна Гірняк

ІСНУВАННЯ НА МЕЖІ, АБО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКІ УМОНАСТРОЇ У ПРОЗІ В.ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА

Глобальні катаклізми “розірваного на уламки” світу, що викликали в людини постійне відчуття страху й розгубленості, тотальної зневіри й відчаю, самотності та абсурдності власного існування, безперечно, не могли не позначитися на світовідчуттанні митців та мислителів “доби розкладеного атома”¹. Екзистенціалістські умонастрої, які завдяки С.К’єркегорові вже в ХІХ столітті привернули до себе увагу європейської інтелектуальної спільноти, у ХХ столітті стали визначальними для філософсько-літературного дискурсу. М.Гайдеггер, А.Камю, Ж.-П.Сартр, Г.Марсель, К.Ясперс та інші філософи-екзистенціалісти дуже добре усвідомили, що “завдання інтелектуалістів, зокрема, причетних до мистецтва, – відбити трагізм людини наших днів, що перебуває під тиском двох крайностей: з одного боку, – жахіття воєн, революцій, післявоєнного погару, а з другого – грандіозний зліт Евфоріона сучасності, цього прекрасного юнака, що за древньою мітологією символізує дух, пристрасно спрямований вгору”². Сьогодні можемо з упевненістю стверджувати, що виконувати це завдання взялися не лише західноєвропейські мислителі, а й українські інтелектуали, які в художніх творах чи наукових працях продемонстрували очевидне зацікавлення екзистенціалістською проблематикою, – В.Підмогильний, А.Кримський, Ю.Косач, І.Костецький і, звичайно, “філософ кризи й несталості”³ В.Петров-Бер-Домонтович. Непевність епохи, тоталітарне суспільство, раціоналізація та технізація людського існування, плинність часу та відносність істини, історична пам’ять і відірваність від ґрунту, катастрофічна несталість людського життя, двозначність слів і почуттів, утрачена автентичність – це проблеми, які переосмислюються та модифікуються практично в усіх художніх та культурософських творах В.Петрова.

Слід зауважити, що в Україні екзистенціалізм потрапив на сприятливий ґрунт: для українських митців “криза й катастрофа перестали бути літературними образами й філософськими категоріями... вони ставали реальностями советського життя”⁴. Людина втрачала власне обличчя, перетворювалася на “штучний Голем” і “не важила нічого, як і її вчинки”⁵. Сам Віктор Петров, який “паралельно прожив декілька цілком відмінних життів”⁶ – науковця, письменника й таємного агента, став яскравим прикладом людини з мінливою ідентичністю. С.Павличко не випадково назвала Петрова “загадкою, ребусом, своєрідним сфінксом чи навіть Мефістофелем”⁷, адже його автентичне, глибинне “я” досі залишається таємницею, в яку ми не маємо змоги (а

¹ Бер В. Засади поетики. Від “Ars poetica” Є.Маланюка до “Ars poetica” доби розкладеного атома // *Мистецький український рух: Зб. літ.-мист. проблематики.* – Мюнхен; Карльсфельд, 1946. – Зб. 1. – С. 7-23.

² Косач Ю. Театр екзистенціалізму // *Арка.* – 1947. – Ч.1. – С. 7.

³ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999. – С. 323.

⁴ Петров В. Українські культурні діячі Української РСР 1920-1940. – Нью-Йорк, 1959. – С. 13.

⁵ Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К., 2000. – С. 204; 235.

⁶ Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація // *Теорія літератури.* – К., 2002. – С. 642.

⁷ Там само. – С. 647.

може, права) увійти. Екзистенціалістський характер Домонтовичевої прози виявляється навіть не так у віддаванні належного мистецьким тенденціям епохи, як у потребі непересічної особистості себе “ословити”, свідомо чи несвідомо спроектувати власний внутрішній світ і свою “біографічну ситуацію” на художній текст, залишаючись водночас для свого читача нерозкодованим шифром.

Невизначеність розхитаного світу, який ледве тримається на “правдоподібних” істинах, стає причиною постійних розчарувань, сумнівів і внутрішньої дисгармонії. Людина відчуває неспроможність розв’язати фундаментальні проблеми свого існування (очевидно, саме тому у творах Домонтовича, як правило, відсутнє однозначне тлумачення тих чи тих ідей), а це призводить до трагічної невлаштованості власного життя й неприйняття навколишньої дійсності. Яскравим прикладом може бути спустошеність людських душ у повісті “Без ґрунту” чи тема “вкинутаї” у світ і “покинутаї” “технічної” людини в “Докторі Серафікусі”. Показовим у цьому аспекті стає прізвище персонажа – Комаха, яке відразу ж спонукає пригадати образ людини-комахи у творах Сартра або перекинути місток до піднятої в “Перевтіленні” Ф.Кафки теми духовно безмежної людини, ув’язненої у фізичному тілі. Комаха-Серафікус, який часто нагадує “відлюдькуватого похмурого гнома”, “лабораторного гомункулюса”, існує у власному віртуальному світі, намагається сховатися від оточення. Однак ніщо не здатне звільнити людину від себе, тому, перебуваючи “тут і тепер” у світі, вона змушена раз у раз підтверджувати сутність власного існування.

Екзистенціалісти неодноразово наголосували на тому, що людське “існування передує сутності”. Людина стає такою, якою вона сама себе зробить, адже їй дана свобода вибору свого буття і свого світу, за які вона несе повну відповідальність⁸. Сутність людини відкривається насамперед у межових ситуаціях, що вимагають від особи прийняти рішення, а отже, пізнати саму себе. Таку межову ситуацію можемо знайти в оповіданні-притчі В.Домонтовича “Без назви”. Епідемія чуми поставила Лізу та професора перед обличчям смерті, змусила їх продемонструвати силу волі і зробити вибір, який узгоджується з ключовою тезою твору: “у житті кожної людини бувають моменти, коли вона не сміє вагатися”. Перед проблемою “вільного” вибору опиняються й апостоли з однойменного оповідання, і “дівчина з ведмедиком” Зина, “падіння” якої можна розглядати як наслідок невдалого користування своєю свободою. Подарована людині абсолютна свобода передбачає абсолютну відповідальність за свої вчинки, а тому перехід межі, за якою свобода переростає у сваволлю, нерідко призводить до фатальних результатів. З подібним тягарем онтологічної свободи стикається також Сава Чалий з “Приборканого гайдамаки”, для якого перетворення на полковника коронної служби принесло лише сумніви у правильності обраного шляху й докори сумління. У цьому контексті варто згадати й самого Віктора Петрова, біографічна ситуація якого може бути чудовим прикладом “психології людини, що стояла на межі можливого”⁹. Отож не дивно, що екзистенційний спосіб життя й мислення властивий для персонажів більшості творів Петрова-Домонтовича – Ростислава Михайловича, який постійно відчуває втому від свого оточення (“Без ґрунту”), абстрактної “людини без властивостей” Серафікуса (“Доктор Серафікус”), “божевільного” філософа, який страждає на “цілковитий і остаточний розлад свідомості” (“Емальована миска”) чи “самотнього мандрівника” Вінсента ван Гога.

Про екзистенційну сутність персонажів Домонтовича красномовно свідчить їхнє відчуження від суспільства. Людина почувається самотньою серед абсолютно непередбачуваного, а інколи навіть вороже налаштованого світу. Показова в цьому

⁸ Див.: Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманизм // *Сумерки богов*. – М., 1989. – С. 321, 323; Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології. – К., 2001. – С. 606-754; *Куркегор С.* Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // *Наслаждение и долг*. – К., 1994. – С. 227-228, 305; *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. – М., 1994. – С. 392.

⁹ *Брайчевський М.* В.П. Петров (В.Домонтович) // *Домонтович В.* Без ґрунту. Повісті. – К., 2000. – С. 510.

плані біографічна повість “Самотній мандрівник простує по самотній дорозі”, де вже сам заголовок указує на ізольоване, замкнене в собі “я” персонажа. Вінсент ван Гог (як, зрештою, і Серафікус, Линник чи Костомаров) зовнішнім світом сприймається насамперед як дивак, як “сторонній”. Ці особи живуть у конкретному часопросторі, але не відчувають себе в ньому повністю “своїми”: ван Гога “викидають, як нікому не потрібне шмаття”; у конфлікті з середовищем безперервно перебуває Франсуа Війон; уникають людей Куліш і Костомаров; ніби в пастці почуває себе на нараді Ростислав Михайлович. Невідповідність свідомостей індивідуума й суспільства можна розглядати у двох аспектах. З одного боку, втеча від дійсності постає як спосіб протидіяти середовищу, що нав’язує людині свою волю і закони, як можливість відшукати інше, своє бачення світу. Наприклад, відстороненість від світу для Франціска Ассізького означає заглибленість у “тиху молитву й мовчазну самоту”, які “найближче приводять людину до Бога”, а для “зоряного мандрівника” Тіхо Браге чи божевільно-геніального ван Гога – можливість бути собою, “урятувати себе як людину”, незважаючи на нерозуміння близьких. З другого боку, відчуження особи від суспільства неминуче приносить розчарування і страждання, відчуття самотності й нікому-не-потрібності. К.Ясперс влучно зауважив, що “дійсність світу неможливо ігнорувати”: “бути дійсним у світі... залишається умовою власного існування”¹⁰. Це виразно можна продемонструвати на прикладі доктора Серафікуса. Дивакуватий професор відсторонюється від людей, бо після спілкування з ними він “повертається додому менше людиною”. Брак контактів з людьми Серафікус намагається компенсувати грою на піаніно чи віртуальним спілкуванням через невідіслані листи, однак це не вберігає його від замкнено-примітивного існування: Комаха-Серафікус “проходить повз життя навшипінках... ніби ховаючись”, і, замість задоволення, відчуває від такого існування лише дискомфорт, пригнічення і втому. Серафікус не може повністю “включитися” в життя. Яскраво підтверджують це ситуації, в які потрапляє Комаха: він може приїхати до Могилева замість до Кам’янця, вийти з кав’ярні на кухню замість вулиці (внаслідок чого в людей резонно виникають запитання, чи знає він, в який бік йому треба йти) або ходити зигзагами по вулицях міста, ніби “в уявленій країні необов’язкових вражень”. Таке існування у віртуальному вимірі добре узгоджується зі свідомістю “людини абсурду”, яка перебуває на межі втрати внутрішньої рівноваги, людини, яка “заблукала в самій собі”, яка потрапила у “круговерть, що з неї немає виходу” і яка, зрештою, “у відчай перестала розуміти саму себе”¹¹. У подібній круговерті опиняється більшість персонажів Домонтовича, які часто переживають нудьгу, страх, тривогу, цілковиту непевність у завтрашньому дні. Саме ці екзистенційні стани зумовлюють появу в його творах низки образів, що відтворюють настрої приреченості, відчуження та страждання, тобто відіграють роль маркерів психічного стану суб’єкта. Домінантні поняття утворюють певне семантичне поле, в якому “працює” думка автора, вони стають чуттєвим вираженням чогось складного й невловного, “дискретними знаками недискретної сутності”¹², розлитої по всьому текстуальному простору, а отже, дають змогу читачеві вловити відповідний ритм, який пронизує глибинні пласти значень Домонтовичевої прози.

Чи не найважливіший образ-домінанта, що дає підстави говорити про екзистенційний характер поетики В. Петрова-Домонтовича, – це нудьга, що проймає весь простір існування персонажів. Їх постійно мучить відчуття беззмістовності життя, внутрішньої тривоги й невдоволення власним існуванням. Як зазначає Петров-історіософ, людина “не здатна пригасити в собі нудьгу і одчай”¹³, вона схиляється перед їх тиском і потрапляє в полон тотальної байдужості. Знаменно, що навіть “персонаж” наукової праці В.Петрова Григорій Скворода веде

¹⁰ Ясперс К. Смысл и назначение истории. – С. 400.

¹¹ Киркегор С. Дневник обольстителя // Наслаждение и долг. – С. 53.

¹² Лотман Ю. Три функции текста // Семиосфера. – СПб, 2000. – С. 162.

¹³ Петров В. Исторіософічні етюди // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 4 кн. – К., 2001. – Кн. 2. – С. 143.

безперервну боротьбу з “демонами нудьги”, які не лише знесилюють його, а й пригноблюють, убивають, “женуть його, як якусь тріску”, не даючи змоги знайти собі прихистку й залишаючи “відбиток надлюдинської втоми” на обличчі філософа¹⁴.

Невгамовна нудьга, що переслідує персонажів Домонтовича, дуже часто пов’язана з їхнім відстороненим існуванням. Така нудьга самотності постає перед Кулішем, особисте життя якого було сповнене “хандрливої втоми”, “дражливої й знервованої байдужості” і “самотньої невлаштованості”. Всюди він стикається з “порожнечою життя”, “замкненою самотністю”, “настроєм скаженого пса” чи “маркотним маренням мари”. Подібні настрої огортають і Вінсента ван Гога, який, “не здатний витримати свій одчай і свою нудьгу”, “міг вищати, як заблуканий пес, в глухій самоті своєї комірки”; і Костомарова, якому “від життя лишилася тільки втома, нудьга й байдужість”. Образи “смертельної втоми”, “смертельної нудьги” часто з’являються на сторінках Домонтовичевої прози, що свідчить про його бажання акцентувати відповідні стани своїх персонажів, тим паче, що такими систематичними вкрапленнями домінантних понять автор не обмежується. Раз у раз він доручає своїм нараторам нанизувати синонімічні, а то й тотожні, слова на означення відчуття втоми, нудьги та байдужості: “Костомарову нудно. Він нудьгує і нудиться”¹⁵. До того ж, час від часу пориви нудьги охоплюють практично всіх персонажів письменника: нудьгують у Бендерах Орлик і Сава, нудьгує після відвідин Костомарова пані Крагельська, “нудьгують” навіть “білі П’єро і загадковожурні Кольомбіни в чорних масках” на розмальованих стінах кав’ярні (“Доктор Серафікус”) чи бюст Бетховена на піаніно в помешканні Лариси Сольської (“Без ґрунту”).

Досить часто зумовлюють нудьгу суб’єктів прози Домонтовича моменти дозвілля, “канікулярна порожня нудьга”, яка викликає відчуття незаповненості часу, відчаю і хворобливої апатії, коли стає байдуже, чи їхати до Могилева, чи до Кам’янця (Серафікус), чи не їхати нікуди взагалі. Кожен день приходиться порожній і непотрібній, і персонажі мимоволі вдаються до власних рефлексій на тему нудьги, намагаються пояснити принаймні для себе “химерні напади химерного настрою”, індивідуалізувати їх, надати рис невідомої істоти. Варто в цьому контексті пригадати К’єркегорову “дефініцію” нудьги: “Нудьга... страшенно нудна. Кращого і сильнішого визначення я не знаю”¹⁶: “Нудьга – то потвора з головою Горгони. Нудьга приносить з собою біль, викликає в людині химерні ілюзії, що досі спали, не покидаючись, в невідомих і темних проваллях душі”¹⁷. Таку нудьгу Іполіт Миколайович хоче притлумити переглядом кінофільмів, безпорадним блуканням вулицями міста, розпізнаванням Зини в незнайомих дівчатах, але ніщо не може врятувати його від цього химерного стану, який сам Варецький не знає, як назвати: коханням до Зини чи “просто нудьгою канікулярного дозвілля”. Такий стан персонажа добре ілюструє спостереження Ж.-П.Сартра: “інколи ми шукаємо втіх або фізичного болю, аби позбутися її (глухої і нездоланної нудоти. – М.Г.)”, але, хоч як це парадоксально, вони “розкриваються саме на тлі нудоти”¹⁸, а отже, несуть на собі її печать.

Цікаво, що кохання для персонажів Домонтовича дуже часто асоціюється з нудьгою, при цьому нудними стають як звичайні, так і нестандартні взаємини між чоловіком і жінкою. “Нудна байдужість щоденних повторених розмов” у шлюбі Куліша й Білозерської майже нічим не поступається нудним листам Куліша до своїх “далеких коханих”. У Вер з’являється відчуття нудьги від спілкування з Комахою, але і Корвин, урешті-решт, стає для неї нудним. Отож наратори “Дівчини з ведмедиком” та “Доктора Серафікуса” безпідставно доходять висновку,

¹⁴ Див.: Петров В. Особа Сквороди // *Філософська і соціологічна думка*. – 1995. – №5/6. – С. 215; Петров В. Г.С. Скворода. Спроба характеристики // *Київська старовина*. – 2001. – №4. – С. 116.

¹⁵ Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров // *Зайцев П.* Перше кохання Шевченка. *Петров В.* Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К., 1994. – С. 316.

¹⁶ Див.: *Кіркєгор С.* Афоризми. Естетика // *Наслаждение и долг*. – С. 23.

¹⁷ *Домонтович В.* Без ґрунту. Повісті. – С. 71.

¹⁸ *Сартр Ж.-П.* Буття і ніщо. – С. 477.

що “кохання – символ нашої нудьги”, і слід докласти значних зусиль, щоб, “ховаючись від нудьги в коханні, не обернути самого кохання на нудьгу”. Фізична близькість зумовлює відчуття втоми, нудьги й порожнечі, і втілення в життя формули “прийти, лягти на спину, віддатись” у кінцевому підсумку зводиться до того, що людина йде, “жаліючись на нудьгу”, а від кохання залишається “тільки холодний попіл”. Показовий приклад – внутрішній стан Зини, яка не дістає задоволення навіть від “неправдоподібного” кохання. У цьому контексті не виглядає таким уже диваком Комаха-Серафікус, якому не подобається узвичаєна “поза чотиринової тварини” в чоловіка під час статевого акту і в якого після спілкування з жінками виникає відчуття втоми, виснаженості й даремно втраченого часу. Серафікус воліє присвятити весь свій час науковій роботі, але вона теж не рятує професора від нудьги.

Втома від монотонної діяльності стає ще одним різновидом нудьги персонажів В. Домонтовича. Цікаво, що в такому стані опиняються люди різних професій: у робітника в сучасному світі, як зазначає наратор “Доктора Серафікуса”, діяльність зводиться до “повтореного”, “одноманітного руху”; перспектива суддівської кар’єри не викликає в Тіхо Браге нічого, крім огиди й нудьги (“Зоряні мандрівники”); нудьгуючи, тиняється на заводі з одного кінця кімнати в інший Іполіт Миколайович (“Дівчина з ведмедиком”); нудьга від копірвання в паперах і санітарських буднів пригнічує Ростислава Михайловича (“Без ґрунту”); на самоті серед книжок “нудьгують і нидіють” учителька Мар’я Іванівна (“Дівчина з ведмедиком”) та “кабінетний учений” Костомаров (“Аліна й Костомаров”). Страждаючи від виснажливої нудьги і втоми, персонажі Домонтовича намагаються знайти порятунок у самих собі (як це робить Комаха, відсторонюючись від світу), у “несерйозних заняттях” (Зина малює в зошиті карликів і гномів замість того, щоб розв’язувати задачі), у грі з власним підсвідомим (процес ідентифікації Лариси Сольської) або в несподіваній утечі з нудної наради на відкритий простір, де можна “на повні груди” вдихнути свіже повітря (Ростислав Михайлович).

У цьому контексті слід зауважити, що настрої нудьги і втоми від монотонної, раз у раз повторюваної діяльності переважно поєднуються зі спекотною погодою, під час якої неможливо ані всидіти в кімнаті, ані знайти полегшення на вулиці серед “розпечених на сонці кам’яниць і бруку”. Сонце постає джерелом не стільки “життєдайного світла”, скільки “потворних примар” літньої спеки, яка “вимотує” людину щент і викликає відчуття кволості та знемоги. Такий стан властивий для Іполіта Миколайовича і, зокрема, для Ростислава Михайловича, адже наратор повісті “Без ґрунту” ніби ненав’язливо, але водночас систематично акцентує, що в кімнаті засідання було “гаряче й душно”, “напалено”, “тісно” тощо. Водночас спека з’являється в текстах Домонтовича також як сигнал страху, тривоги, загрози, яка “нависає” над тим чи тим персонажем. Наприклад, в оповіданні “Князі”, де представник партійної влади перевіряє проведення уроку з історії, “усе задушливіше ставало в класі”, “усе дужче пекло сонце”, а в “Трипільській трагедії” Пилипа, який боїться звинувачень у спекуляції, переслідує “курява”, “давка” і “спека”, і в його серці “гадюкою щемить нудьга”.

Накладання семантичних сфер нудьги і страху – ще одна особливість Домонтовичевої прози. Нудьга з’являється у Франсуа Війона, коли він згадує про погрозу Сермуаза; нудьга, від якої “хотілося вити, як дикому звіру”, охоплює в період тривожного роздвоєння Саву Чалого; у “смертельній нудьзі” стискається серце Онисима (“Приборканий гайдамака”) та Лізи (“Без назви”), коли вони відчують наближення свого кінця. Цікаво, що жах і відчай, стан душевного розпаду й розгубленості часто сприймаються як вияви химерної, безглуздої хвороби (зокрема для Куліша чи Варецького). Людина відчуває, як її охоплює слабкість, не рухаються ноги й серце болить у “нужденній, невимовній нудьзі”. Отож цей “химерний стан”, який переслідує персонажів Домонтовича, починає набувати особливого статусу: із суто психічної нудьга перетворюється на фізіологічну. До такого тлумачення нудьги спонукає навіть наратор повісті “Без ґрунту”, який зазначає, що у Витвицького при змінах влади був не страх, а

“фізіологічне сприйняття порожнечі, відчуття нудоти, як це буває на морі, коли корабель, знесений вгору, раптом зривається в провалля”¹⁹.

Процитований фрагмент відразу перекидає місток до образу порожнечі, який у різних модифікаціях постійно зустрічається і у прозі Домонтовича, і в історіософських, публіцистичних та наукових працях Петрова-Бера. Образ порожнечі (або прірви, провалля чи безодні) експліцитно або імпліцитно пронизує дискурси як нараторів, так і персонажів письменника, стає способом вираження їх внутрішньої тривоги. Порожнечу існування відчуває Сковорода, життя і творчість якого досліджував В.Петров; представники української інтелігенції за радянського режиму закінчували “раповим зривом, падінням в безодню”²⁰, а автор “Історіософічних етюдів” формулює проблему людства риторичним запитанням: “Чи ж нас ніхто не виведе з провалля?..”²¹

Людина в Петрова-Домонтовича безперервно стоїть “над прірвою”, а це означає постійне відчуття безвиході, катастрофи, страху перед завтрашнім днем і перед тотальною порожнечою світобудови, яка проникає практично на всі рівні людського існування: конкретної речі, пейзажу, почуттів, свідомості й навіть мови. Наприклад, із проблемою “порожніх” слів, які звучать у мовчанні, як у “порожньому просторі”, стикається Іполіт Варецький; “прикру порожнечу” під час розмови з Ларисою відчуває Ростислав Михайлович та ін. Образ безодні може поєднуватися з почуттям безпорадності (Комаха, коли приїхав до Могилева, відчуває, ніби “поринає в безодню”) або бути сигналом “неживих” стосунків між чоловіком та жінкою: взаємни Вер із Комахою супроводжувалися “відчуттям краю безодні”, “хвилинної миті падіння шкереберть у непритомність, у провалля”. Специфіка порожнечі, її амбівалентний характер полягають у тому, що порожнеча постає як своєрідне “не-буття”, як “ніщо”, пуста і водночас як щось, що існує — бездонне й неосяжне (як сказав би Ж.-П. Сартр, це “ніщо несе буття у своєму осерді”²²). Отож порожнеча, яка виникає всередині самої людини, виявляється справжньою внутрішньою драмою, що спонукає до боротьби з власною пусткою, зумовленою відчуженням від суспільства, невизначеністю й несталістю зовнішнього світу, його байдужістю до бажань конкретної особи. Подібні стани раз у раз переслідують наратора повісті “Без ґрунту”: “Я говорю і ногою намагаю межю, де кінчається твердий ґрунт і починається провалля... Безодня кличе... Страх, немов у людини, що стоїть на краю безодні, охоплює мене”²³. Цей страх, безперечно, зумовлений мимовільним відчуттям смертельної небезпеки, на якому наголошував Сартр: “Я наближаюся до прірви, і саме мене мої очі шукають на її дні... Мої очі, оглядаючи прірву зверху донизу, зображають моє можливе падіння і здійснюють його символічно”²⁴.

Порожнеча завжди існує на місці чогось, а це означає, що “порожня”, спустошена людина — це людина, яка була або могла бути іншою, і саме в цьому полягає її трагедія. “Порожнеча життєвої пустелі”, “внутрішня глибока надірваність” так часто з’являються в житті персонажів, що вони самі починають усвідомлювати: бувають “прірви, що постають і що їх не переступити”, і кожен крок стає “кроком понад краєм безодні”²⁵. Особливо гострим відчуття внутрішньої порожнечі стає при усвідомленні масштабів диспропорції між тим, ким відчуває себе людина, і тим, ким би вона могла чи хотіла бути в цьому світі. З таким типом внутрішньої безодні стикаються Сава Чалий, “темне відчуття невисловленої порожнечі” в якого виникає внаслідок зради власних принципів та цінностей, а також Зина, яку “неправдоподібні” теорії привели абсолютно не до того ідеалу, який вона собі вимріяла. Виникає поняття моральної прірви,

¹⁹ Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. — С. 404.

²⁰ Петров В. Українські культурні діячі Української РСР 1920–1940. — С. 13.

²¹ Петров В. Історіософічні етюди. — С. 143.

²² Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. — С.59.

²³ Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. — С. 304, 316.

²⁴ Див.: Сартр Ж.-П. Буття і ніщо. — С. 77.

²⁵ Домонтович В. Проза: У 3 т. — Нью-Йорк, 1988. — Т. 3. — С. 472, 375.

тісно пов'язаної з докорами сумління та переосмисленням власних вчинків. І хоча Зина розглядає “падіння” дівчини як забобон, а не як морально-психологічну проблему, воно все ж таки вибиває з-під Зини духовну основу і штовхає у прірву на суспільне дно. Як зауважує наратор “Романів Куліша”, “ходить на краю безодні завжди привабливо”, і, піддаючись спокусі такої принадності, Зина втрачає елементарне відчуття небезпеки.

Цікаво, що наратори прози Домонтовича подекуди безпосередньо дають реципієнтові зрозуміти, що вони усвідомлюють смислове навантаження образу прірви. Згадка про те, що “треба було ходити по линві, натягненій над безоднею, й балянсувати”²⁶, безперечно, сигналізує про відповідний внутрішній стан людини, яка опинилась у критичній ситуації. В окремих випадках такий образ прірви обростає додатковими деталями, що, безумовно, впливають на сприймання цього образу. Наприклад, у “Трипільській трагедії” страх і непевність викликає відчуття “великоднього” гойдання, а в “Курортній пригоді” безодня, яка розкривається під ногами “в гуркоті й дзеленчанні порожнього простору між вагонами”, доповнює відчуття непевності й небезпеки “враженням лету, дивовижної безвантажности, остаточної звільнености від усього”. Безодня стає поняттям, яке зосереджує в собі суть легковажної поведінки героїні твору. Інколи акцентування наратора на тотальному характері порожнечі в житті персонажа підсилюється завдяки багатократному повторюванню ключового слова: “Порожнє крісло стоїть в порожній хаті на тлі порожньої стіни”²⁷. Конкретна деталь зосереджує увагу читача на самотності, яка пригнічує ван Гога й викликає відчуття внутрішньої спустошеності.

Інколи образ безодні стає супутником ще й глибокої задуми, забуття чи втрати свідомості. Коли Каленик (“Помста”) знепритомнів від болю і втоми, все поглинула “чорна німа нерухомість провалля”; Вінсент ван Гог у розчаруванні “зривається в провалля й відразу поринає в чорну глухоту безодні”, звідки опісля до нього приходять “демони”, а під час роздумів Витвицького про перспективи катастроф Ростислав Михайлович “плив з безодень в незнане проваль”. Знаменно, що впродовж усієї повісті “Без ґрунту” “безодня” просто переслідує цього персонажа, зтягує його – як під час наради, коли він відчуває, що всі високоінтелектуальні розмови починають втрачати сенс, так і за межами кімнати засідань, у затишному місці над кручею, де образ прірви доповнюється ще й відповідним пейзажем: “Підо мною провалля, пустеля простору, блакитна безмежність”. Зрештою, порожнеча (прірва чи безодня) дуже часто стає елементом зовнішнього простору в Домонтовичевій прозі. Так, картини природи, міських вулиць чи навіть окремого помешкання стають наочним утіленням порожнечі, яка існує всередині людини. “Порожня пустельна країна” з’являється в “Самотньому мандрівникові...”; Зині імponує почуття “повної самотности в морській пустелі”, а коли вона віддається Варецькому, “порожніми вулицями порожній розгулює вітер”; у своїх нічних блуканнях Вер і Корвин “падають, підіймаються, плутаються в п’ятмі на переплутаних стежках провалля”; у “порожнечу скам’янілого простору закута самота” Куліша тощо.

Одна з особливостей художніх творів В.Домонтовича полягає у глибинній семантичній спорідненості доміантних понять, які ніби плавно перетікають одне в одне. Образи з відповідним емоційним ореолом, “наче мости, сполучають усі розгалуження внутрішньої світоглядної теми”²⁸ письменника. Навіть щойно наведені фрагменти текстів дають змогу дійти висновку, що образ порожнечі набуває різних конотацій, поєднуючи у своїй структурі семантичні сфери “чорноти”, “глухоти” або, навпаки, світлої “блакитної безмежности”. Наскрізна опозиція чорноти, сутінків, туману і світла, прозорості, наповнюючи текстуальний простір Домонтовичевої прози, стає не лише філософським лейтмотивом (світло і темрява як одвічні первні світобудови), а й служить добрим індикатором

²⁶ Там само. – С. 153.

²⁷ Там само. – С. 463.

²⁸ Черненко О. Аналіза світоглядних принципів у прозі В.Домонтовича // Сучасність. – 1994. – №5. – С. 111.

внутрішнього стану персонажів: коли Серафікус виконує на піаніно фугу Баха, “сірі коробки кам’яниць” змінюються “голубою блакиттю”, що вливається через вікно кімнати, а на картинах Вінсента ван Гога барви поступово змінюються з похмурих на яскраво-жовті, цитринкові кольори сонячного світла.

На особливу увагу у прозі Домонтовича заслуговує амбівалентність темряви (ночі, п’ятьми). Вечірні присмерки іноді стають ясними й тихими, спокійними і прозорими, викликаючи в людини потаємні думки. У таких випадках нічна п’ятьма здається персонажам теплою “безоднею-матір’ю”, що викликає “хімерну фантазмагорію почуттів”: “Ми переходили з п’ятьми в світло і з світла поринали в п’ятьму... Ми собою починали весь світ з початку... Ніч оберталась мітом”²⁹. Але здебільшого п’ятьма у творах Петрова-Домонтовича охоплює абсолютно протилежні семантичні сфери. Темрява асоціюється з картинами занепаду світу, з тотальним мороком, в який поринуло людство. Невипадково склалися уявлення, ніби душа людини з нечистим сумлінням занурена в п’ятьму. Наратор “Франсуа Війона” згадує про те, що Колен вів Франсуа “темними закутками зворотного боку життя”, “розкривав перед ним таємниці бруду, провалля падінь, загадки темряви”. Відповідно у творі раз у раз з’являються “сутінкові” пейзажі з конотаціями гнилизни (“гнила темрява ночі”), каламуті (“каламутна пляма ліхтаря”), “чорної загуслості” та вогкого туману, який наратор називає “нехитрою витівкою диявола”. Таке трактування темряви, очевидно, небезпідставне, адже саме в “чорноті туману” Франсуа Війон нападає на Сермуаза, згодом вбиває його й ховається від переслідування. Темрява стає супутницею смерті, способом приховати негідні вчинки, потаємні думки чи внутрішній стан людини. У сутінках опиняється Петро, коли, відчуваючи страх за своє життя, тримається осторонь інших апостолів і зрікається Ісуса (“Апостоли”); “замкненість п’ятьми” роз’єднує Комаху й Тасю (“Доктор Серафікус”) чи отамана та визволених невільників, які не хочуть повертатися додому (“Помста”); а в кімнаті огидного маркіза вечірні присмерки взагалі доповнюються емоційно-негативним образом павутиння (“Напередодні”). Цікаве в цьому контексті почуття ніяковості, яке виникло в Іполіта Миколайовича (“Дівчина з ведмедиком”) не так від світла, що “било просто в вічі”, як від того, що він не здогадувався, з якого приводу з ним почав розмову Тихменев: світло, що падає в очі, не дає змоги людині приховати від співрозмовника автентичні думки та переживання, непомітно прикрити їх нашивкуруч змайстрованою маскою ввічливості.

Варто звернути увагу також на те, що “сутінковість” неодноразово виявляється невід’ємним елементом характеристики персонажа. Образ тіні як другого “я” людини досить поширений у світовій літературі, однак у творах Домонтовича тінь стає способом існування не двійника особи, а самої особи: Іполітові Миколайовичу Гриб здавався “власною тінню, що коливається в постійній несталій мінливості”; для Серафікуса Тася була “хисткою туманністю”, “коливанням тіні”; “безважні тіні душ” заступають образ людини в “Емальованій мисці” і “Помсті”; “чорні нерухомі тіні бабусь” просять милостиню біля Варязької церкви; у виставковій залі до Линника й Ростислава Михайловича наближається “сіра тінь жінки”, а сам Линник на тлі туманного пейзажу Петербурга виринає як “туманність, що набула форм, умовно й штучно прибрана в людське вбрання”. Напрошується висновок, що “тінь” стає наслідком несталого існування людини, яка втратила чіткі орієнтири в житті, а отже, і свою автентичну подобу. Замість людини з глибоким внутрішнім світом можемо побачити лише розмиті силуети, на основі яких важко говорити про людську ідентичність.

Сутінки, що покривають простір помешкання чи міських вулиць, стають передумовою виникнення двозначності в людських стосунках. П’ятьма починає “ткати мережу нечітких розпливчастостей”, у яких зникають контури речей і внутрішня прозорість людини. Свого двійника Сава Чалий (“Приборканий гайдамака”) бачить у “невизначеному просторі” присмерків, а Зиніні слова про

²⁹ Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 374-375.

Хоминського, які були часткою неправдоподібних теорій “дівчини з ведмедиком”, розпадаються, губляться, “розпливаються в вечірніх присмерках кімнати”. Ефект туманності виникає навіть при сонячному світлі дня: усе, що говорив Комаха про кохання, здається Вер “туманними схемами, розпливчастими абстракціями”; Куліш полюбляє “туманні, розпливчасті натяки”, а Ростислав Михайлович знаходить спосіб на нараді не сказати ні “так”, ні “ні” й за загальними словами свого виступу залишити враження туманності й неоднозначності.

Двозначний характер сутінків тісно пов’язаний із самою їхньою природою, адже вони знаменують собою поєднання денного й нічного, взаємоперехід світла в пільму й пільми у світло. У творах Домонтовича грань, що розмежовує світло й темряву, інколи зникає взагалі: “Це не була ніч, але це й не був день. Ні вечір, ані ранок. Ні темрява, ні світло”. Подібні символічні пейзажі можна простежити і в оповіданні “Без назви” (“Була ніч, що не була нею; був день, що не був ним”) чи в “Самотньому мандрівникові...” (ван Гог має намір ствердити “пільму як світло”), де взаємопроникнення світла й темряви стає принципом людського існування. Заслуговує на увагу в цьому контексті також манера творчості Линника, який малює на своїх полотнах “невиразні коливання пільми”, “примари сивих туманів”. Викреслюючи зі своїх картин світло, митець висуває проблему пільми, в якій предмети поступово втрачають колір, і шукає істинної сутності речей, яку найлегше можна розпізнати в тінях.

Інколи пільма не лише постає тлом для розгортання подій сутінкового характеру, а й відіграє роль провісника цих подій, виконує функцію сигналу для антиципації читача, який уже тут і тепер має змогу вловити настрій приреченості чи невизначеності. На заручинах Аліни й Костомарова “темна порожнеча”, поєднана з виттям собаки, зрозуміло, віщувала нещастя; а Вінсента ван Гога так заповонила “порожнеча темряви” (до речі, маємо справу з поєднанням в одному образі двох домінуючих для прози Домонтовича структур), що він уже не має змоги її відвернути. Персонаж існує з внутрішнім відчуттям неминучої катастрофи, з непереборним страхом перед власним існуванням, і, зрештою, “самотній мандрівник” стає “темною не-людиною”, яка йде, поглинена пільмою, по самотній дорозі, божеволіючи від такої екзистенційної дійсності.

Інколи простір порожнечі набуває у прозі Домонтовича ще одного семантичного відтінку — руїни, яка відображає процеси занепаду в суспільстві. У повісті “Без ґрунту” гнітючі краєвиди просто заповонюють текстуальний простір. “Порожні береги оголеної ріки”, “мертвотний плин нерухомої рідини”, “step, перетворений на чорне гробовище”, “чорні провалля віконних щілин” — така домінуюча тональність пейзажів, які відкриваються перед Ростиславом Михайловичем. Знаменно, що тотальна руїна, яка заступила речі “трусами речей” і перетворила природу в “не-природу”³⁰, не обмежується лише картинами зовнішнього простору. “Трупність” проникає практично на всі рівні людського існування. Наприклад, персонажі “Помсти” перетинають “трупний простір спеченого сонцем степу”; помешкання Серафікуса було наповнене “трупним смородом”; “гострий сморід трупа” відчувався в кімнаті хворого Костомарова, кохання якого до Аліни перетворилося на “трупне ніщо”; вантажені трупами вози з’являються на сторінках оповідання “Без назви”. Однак показові навіть не згадані фрагменти, виписані в натуралістичній манері, а ті образи, де “трупність” стає панівною ознакою сутності людини — “труп” як “безважні тіні душ” (“Помста”, “Емальована миска”, “Самотній мандрівник...”). Це свідчить про умовність “присутності” особи в сучасному світі, невизначеність і несталість якого позбавляє людину впевненості у своєму завтрашньому дні.

Несталість буття, утрата внутрішньої рівноваги призводять до того, що людина постійно стикається із браком життєво важливих цінностей, які дають відчуття ґрунту під ногами. Від людини вимагають зрєктися релігійних переживань (“Мої Великодні”), намагаються позбавити її культурних цінностей (“Без ґрунту”),

³⁰ Бєр В. Засади поезиї. — С. 16.

забрати в неї право знати свою історію (“Князі”), одне слово, зробити якомога глибшим розрив між людиною та її минулим і майбутнім. З подібною проблемою зіткнувся й сам Петров-емігрант. Відповідно поява в Домонтовичевих творах персонажів, позбавлених опори рідної землі, набуває особливого звучання. Згадати хоч би Ревуху, який не міг визначитися зі своєю національною ідентичністю, чи визволених невільників (“Помста”), що опинилися в типовій екзистенційній ситуації: між минулим, якого вже немає, і майбутнім, якого ще немає³¹. Люди пустили коріння на чужій землі, і в них уже “немає іншої вітчизни”, окрім тієї, яку вони “виплекали на чужині”. Це проблема людей, що зазнали ідентифікаційного зсуву й тепер приречені “будувати батьківщину у власних душах”³². Однак дуже важливо, що “безгрунття” у прозі Домонтовича не обмежується національно-еміграційним контекстом. Без ґрунту як без внутрішнього “опертя” опиняється насамперед людина зламу епох, яка, усвідомлюючи кризу колись непохитних істин і цінностей, відчуває страх перед власним існуванням. Відповідно “ґрунт” можна тлумачити не лише як зв’язок людини із власною батьківщиною, який, зникаючи, породжує відчуття замкнутості і спустошеності. Ґрунт постає і як індивідуально-психологічна категорія. Персонажі раз у раз намагаються знайти порозуміння зі своїми співрозмовниками, пробудити в собі впевненість у власних словах і діях, тому вони то “підготовляють ґрунт, щоб попросити Зининої руки” (Варецький), то “намацують ґрунт”, щоб поговорити на дразливу тему з Вер (Корвин), то “втрачають під собою” цей ґрунт під час несподіваної розмови з Тасею (Серафікус). Інколи відчуття втрати ґрунту важко пояснити якоюсь одною причиною. Витвицького, Ростислава Михайловича, Орлика, Марковича та інших персонажів певної миті огортає “дивне почуття несталості”, абсолютної непевності, ніби одночасно рвуться всі зв’язки, що дозволяють людині втриматися на ногах і не втратити саму себе: “Як жити в змінюваному світі? Як встояти, коли з-під ніг вислизає ґрунт?”³³ Наведене риторичне запитання, очевидно, стосується різних “ґрунтів” людського існування, тим паче, що, як зазначає В.Петров у “Історіософічних етюдах”, “під нашими ногами немає жодного ґрунту”³⁴. Таке зіставлення фрагментів літературного й наукового дискурсів Петрова-Домонтовича переконливо свідчить про невідповідність появи “ґрунту” як ключового образу в художньому тексті, а обізнаність із відповідними деталями біографії письменника дає дозвіл читачеві на спробу декодування цієї домінанти з огляду на життєву ситуацію самого автора.

З образом ґрунту як опорою людини тісно пов’язана ще одна домінанта прози Домонтовича – камінь, який теж з’являється в тексті в різних модифікаціях. Одна з “іпостасей” цього образу – це “первозданий камінь”, що несе в собі відгомін століть і дає відчути дух давнини. Саме в таку атмосферу потрапляють Ростислав Михайлович і Лариса Сольська, коли під час бурі опиняються на порогах Дніпра: “Ми були перенесені на тисячоліття назад. Ми дихали подихом наших палеолітичних предків”³⁵. Для людини, в якій постійно ґрунт вислизає з-під ніг, такий “подих” давнини стає справжнім блаженством, адже він дозволяє відчути свою закоріненість у просторі й часі, свою непроминальність і незнищенність. Мабуть, невідповідно Лінник малює на своїх полотнах саме камінь і скелю, які дають змогу доторкнутися до чогось первісного, що перебуває ще тільки на стадії виникнення.

Різні контексти, в яких з’являється той чи той провідний образ, щоразу вносять свій відтінок у загальний смисловий “портрет” відповідної домінанти. Інколи ці відтінки можуть мати навіть прямо протилежний характер, але, як зауважив Ю.Лотман, така “несумісність виявів” надає образіві “глибини незавершеності”³⁶.

³¹ Порівняймо, напр.: *Сафр Ж.-П.* Буття і ніщо. – С. 174.

³² *Шефех Ю.* МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури // Пороги й запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х., 1998. – Т. 2. – С. 299.

³³ *Домонтович В.* Проза: У 3 т. – Т. 3. – С. 488.

³⁴ *Петров В.* Історіософічні етюди. – С. 143.

³⁵ *Домонтович В.* Без ґрунту. Повісті. – С. 433.

³⁶ *Лотман Ю.* Символ – “ген сюжета” // Семиосфера. – С. 224.

Поряд із значеннями давнини, вічності в “камені” також можна простежити емоційно-негативні конотації важкості, неприступності, могильного холоду або, навпаки, “пекельного вогню”. На сторінках художніх творів письменника камінь неодноразово з’являється у вигляді “холодного мармурового підвіконника”, “наллятого сонячною спекою каміння будинкової стіни”, “кам’яного тиску повітря” тощо. Особливого звучання негативні конотації каменю набувають тоді, коли вони переносяться на зовнішню чи внутрішню характеристику людини. Приміром, “кам’яніє” обличчя метра Гільйома (“Франсуа Війон”); на “камінному, застиглому виразі обличчя” Юди акцентує наратор “Апостолів”, а у “Святому Франціску з Ассізі” епізод, в якому стіна розступається перед “святим злодієм”, супроводжує ремарка, що серце людини буває “твердішим, ніж камінь”.

Семіотичний аналіз каменю-домінанти у прозі Домонтовича не може бути повним, якщо оминати увагою біблійну інтертекстуальність цього образу. Наратор повісті “Без ґрунту” порівнює Гулю то з “маленьким Самсоном”, що ладний здвигнути стовпами й засипати камінням “голови нечестивців, які насмілюються зневажати високий твір великого мистецтва”, то з пророками, що їх на вулицях закидали камінням. Як бачимо, текст спонукає читача до архетипного тлумачення образу. Варто в цьому контексті згадати оповідання-притчу “Апостоли”, де Петро, який вважає себе “твердим, як камінь”, насправді не позбавлений почуття страху, що перетворює людину з “каменю” на “пісок”, на якому не варто “будувати дім” (Єв. від Матв., 7). Цікаво, що опозицію “камінь – пісок” наратор “Трипільської трагедії” взагалі виводить на поверхню тексту, спонукаючи реципієнта до філософських роздумів на відповідну тему: “Бо неправда – грудка крихкої глини, а правда – тверда й непохитна, як камінь”³⁷.

Пісок досить часто з’являється у творах Домонтовича як символ слабкого фундаменту, на якому людина будує своє життя, як сигнал невизначеності людського існування. Невипадково Ростислав Михайлович зізнається: “Я стою на піску і вода струмного потоку вирує, стремить, рине повз мене, рве, виринає, виринає з-під ніг у мене пісок. Дивне почуття несталої!”³⁸ Як бачимо, “крихкі”, “нестійкі” властивості піску доповнюються в цьому фрагменті плинністю річки, яка розмиває ґрунт під ногами людини. Ж.-П.Рішар слушно зауважив, що “пливуча вода” часто сприймається як відповідник “втраченої сталості” чи “смертельної нестачі тяглості”³⁹, а тому таке трактування образу річки у творах Домонтовича, де практично всіх персонажів турбує відчуття непостійності власного існування, цілком себе виправдовує, тим паче, що “ріка” розмиває навіть “береги” власного “я” персонажів: “крізь моє “я” тече ріка нерухомої темряви... Я знов втрачаю себе, гублю всі кінці й початки”⁴⁰. Особливої уваги заслуговує епізод із повісті “Без ґрунту”, де Ростислав Михайлович сидить над Дніпровою кручею. Тут семантика плинності поєднується з конотацією глибини-прірви, що добре узгоджується з темою падіння цінностей та орієнтирів.

Плин річки завжди асоціюється з проминальністю людського існування, яка часто стає предметом роздумів Домонтовичевих персонажів. Мар’я Іванівна (“Дівчина з ведмедиком”), відпочиваючи на пляжі, пересипає через розкриті пальці пісок: “Повільне падіння піску нагадує їй, що саме так пересипається струмок в шклянках пісочного годинника... Так минає час”⁴¹. Конкретні елементи зовнішнього пейзажу стають тлом для розгортання глибоких філософських тем безупинного зникання теперішнього, плинності власного життя чи своєрідного часовідчуття, яке залежить від змістової наповненості того чи того періоду життя людини. “Уповільнений час тече безмірно мляво, – зазначає наратор “Відьми”. – Він тече з безвісти й лине

³⁷ Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – С. 225.

³⁸ Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 304.

³⁹ Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Л., 2002. – С. 217.

⁴⁰ Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – С. 424.

⁴¹ Там само. – С. 88.

в ніщо”⁴². Тому не випадково в Іполіта Миколайовича й Мар’ї Іванівни на дозвіллі час здається безмірно розтягненим, навіть призупиненим, у Ростислава Михайловича прокидається “почуття умовності часу”, а Линник узагалі розглядає годинник як “зайву умовність”, що не відповідає індивідуальному переживанню часу людською свідомістю. Коли часовий потік перетворює теперішнє на минуле, починає працювати механізм пам’яті, який дає змогу тут і тепер оприсутнити відсутнє. “Ми є тим, ким ми є, лише разом зі своїм минулим”⁴³, – говорить К.Ясперс. Пам’ять прагне “зберегти” навіть образи часу, в якому людина ніколи не жила, адже саме в глибинах століть вона шукає відповідь на питання про своє походження. Так виникає “пам’ять історії”, прикладом якої можуть бути згадки про події тисячолітньої давнини в повісті “Без ґрунту”. Образ Варязької церкви розворушує пам’ять Ростислава Михайловича, викликає в нього відповідні асоціації й допомагає ввійти в контакт із ніколи не баченим, але знаним минулим. Течія річки, над якою персонаж віддається роздумам, стає символом перебігу історії, знаком безперервності часу, своєрідною “рікою віків”, що пробуджує в людини почуття приналежності до певної традиції. Водночас пам’ять – це здатність людини зберігати й відтворювати у свідомості власні минулі враження, особливо тоді, коли реальність стає недостатньою для особи. Тому в “Болотяній Лукрозі” чи “Моїх Великоднях” Петров-мемуарист намагається, апелюючи до своєї пам’яті, відшукати своє істинне “я” в собі колишньому і, пересотворюючи заново минуле, за допомогою художнього тексту звернутися до прийдешнього.

Знаменно, що таке “пересотворення” світу, зрештою, відбувається в усіх художніх творах В.Домонтовича. Відштовхуючись від власного життєвого досвіду й індивідуального світосприймання, автор витворює віртуальну реальність, глибинні структури якої водночас не позбавлені слідів присутності авторського “я”. Присутність у текстах В.Петрова-Домонтовича екзистенційно значущих образів дає змогу говорити про відповідний ритм творчості письменника, про певну – навіть якщо не визначену раз і назавжди – світоглядну концепцію автора, а отже, дає всі підстави дійти висновку про екзистенціалістський характер прози В.Домонтовича.

м. Львів

⁴² Домонтович В. Проза: У 3 т. – Т. 3. – С. 152.

⁴³ Ясперс К. Всемирная история философии. Введение. – СПб, 2000. – С. 84.

Галина Грегуль

СОЦІАЛЬНЕ ПОХОДЖЕННЯ ВІКТОРА ПЕТРОВА: НЕВІДОМІ СТОРІНКИ

Ще зі шкільної лави звично починати знайомство з життям певного письменника з розповіді про його батьків. Однак і допитливий учень, і зацікавлений студент навряд чи зможе дізнатися про родовід Віктора Петрова, хіба натрапить на поширене у джерелах повідомлення, що народився він у родині православного священника або учителя. Водночас деякі дослідження цієї теми все-таки є¹.

Спочатку відсутність, а згодом стислість біографічних даних щодо батьків В.Петрова не могла не зацікавити й мене. Були здійснені запити до Державного

¹ Див., напр.: Корогодський Р. На межі... Ще один полонений доби “Українського відродження” // Домонтович В. Без ґрунту. Повісті. – К., 2000. – С. 456.