



## КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ ТЕКСТУ: *Люди під масками: таємниці роздвоєного «я»*

Роман «Буз ґрунту» було опубліковано 1942 року в окупованому гітлерівцями Харкові. Його автор, київський професор Віктор Петров, носив тоді форму офіцера вермахту й кобуру з пістолетом. А десь у високих кабінетах лежали документи, які підтверджували ще і його радянське військове звання. Ні та, ні та окупаційна влада аж ніяк не сприяла розвиткові української літератури, і зоставатися її творцем — означало йти проти течії, долати спротив, зостаючись при тому самим собою і обстоюючи власний вибір. На переломі епох зберігати свою тожсамість було непросто, особа ніби проживала кілька непов'язаних життєвих сюжетів. «Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв'язувала її з материнським лоном місця. Відмовилась од почуття спільноти з землею. Зреклася свідомости своєї тотожності з країною. Загубила згадку про свою спорідненість з вітчизною. Місце народження обернулось посвідкою, виданою з загсу, черговим пунктом заповнюваної анкети». Оце і є домонтовичівська інтерпретація безґрунтяства, а отже, і назви роману.

Як і чимало інших інтелектуалів та митців його покоління, Віктор Петров формувався в російській культурі, був сином православного єпископа. У Київському



університеті Святого Володимира спеціалізувався з російської філології, а 1917 року обрав українську й послідовно працював задля її розвитку. Належав до грона київських неокласиків, єдиний прозаїк у тому колі, витворював нові новелістичні й романні форми, зокрема жанри інтелектуального роману та белетризованої біографії. Він вижив у жорнах великого терору, але змушений був грати в ризиковані ігри зі спецслужбами. Один з небагатьох у ті десятиліття, зостався жодним рядком не належним соціалістичному реалізму. У тридцяті «втік» в археологію, волів мовчати, аніж фальшивити.

«Без ґрунту», «Ой поїхав Ревуха...», «Помсту» і «Приборканого гайдамаку» об'єднує мотив двійництва, розколотого «я», драматичного співіснування суперечливих ідентичностей.

Усі згадані тексти написані в сорокові, коли для автора ця проблема постала дуже болісно: радянський розвідник на окупованій території, а згодом у Німеччині, ймовірно, подвійний агент, він повсякчас носив маску, вів ризиковану гру, прикидався не тим, ким почувався насправді. Чи в такій виснажливій зміні личин лишалося якесь ідентифікаційне осердя, що забезпечувало збереження особистості? Відповідь на це питання дають домонтовичівські тексти: він попри все завжди зоставався українським митцем, належним до своєї культури, а письмо якраз і було єдиним засобом зберегти себе самого, перетривати всі катастрофічні дезінтеграційні загрози. Як каже один з його персонажів, пишучи про інших, ми завжди пишемо насамперед про себе. Тож письменник шукав історичних дзеркал, звертався до

біографій людей на межі, котрі самохіть чи з примусу мусили експериментувати з ідентичністю, співіснувати із численними двійниками. Утім за певних історичних обставин така незакоріненість, можливість гратися із самообразами, стилізаціями, міняти маски, личини й костюми могла бути й бажаною для художника, розширюючи простір фантазії й пробуджуючи уяву.

Усі чотири сюжети так чи так трагічні: перехід з однієї культури в іншу, звикання до нової вітчизни й нових правил гри не відбувається без тяжких втрат і невиліковних травм.

Постать оповідача в романі «Без ґрунту» великою мірою автобіографічна.

Домонтович «позичає» Ростиславу Михайловичу власну професію, уявлення про мистецтво, українську культуру, вочевидь, і про катастрофічний досвід початку тридцятих років. Столичний харківський культуролог приїздить до міста, де минуло дитинство (це рідний для Віктора Петрова Катеринослав), аби допомогти захистити геніальний витвір свого вчителя — Варязьку церкву. Вставна новела про художника й архітектора Степана Линника — це історіософський роздум і про незавершеність проекту українського модернізму, і про незакорінену, таки ж безґрунтовну людину рубежу епох, і про нежиттєздатність такої принадної віри в чисту, самодостатню «штуку для штуки», врешті про загроженість світу, більше не об'єданого присутністю Бога. Линник, геній, котрому вдалося зреалізувати високе обдарування, «оддав ціле життя своє мистецтву, але мистецтво не могло його наситити».



Линника Ростислав Михайлович згадує поруч із Георгієм Нарбутом, протиставляючи при тому їхні стильові орієнтації. Як і здебільш у Домонтовича, у романі «Без ґрунту» легко вгадуються прототипи. Біографічно, поколіннево Линник справді близький до Нарбута; ба більше, йдеться про драматизм переходу в імперську культуру і про ціну, сказати б, повернення додому, відмову від принад чужої столиці. Як і Нарбут, герой Домонтовича народився в українському селі, освіту здобув у Петербурзі, експонувався на виставках модерністів. Постаць видатного маляра гротескна, десь навіть шаржована. Модний циліндр міг поєднуватися з брудними чобітьми й потертим, заляпанним фарбою костюмом, а замість вишуканої патериці він носив кілок, виламаний десь в Україні з тину. Утім байдужість до повсякдення, фанатична зосередженість на живописі поєднувалася з навмисною театралізацією, епатажем, «десь починалось — я ніколи не сумнівався в тому — навмисне й свідомо організоване бажання робити все наперекір, прагнення гри заради гри». Георгій Нарбут також любив гру з масками й костюмами і дивував розіграшами, театралізацією щоденного побуту. У північній столиці він одягався за модою початку XIX століття, згодом у Києві вражав ексклюзивним козацьким убранням. Намалювавши ще 1912 року свій герб, художник утвердив національну тожсамість: «Мазепинець полку Чернігівського, Глухівської сотні, старшинський син, гербів і емблем живописець». Однак коли Нарбут стилізує барокову спадщину, то Линника цікавить варязька доба. «Стиль, тематику, форму для Ю. Нарбута визначив XVII вік, Хмельниччина, доба розквіту українського бароко. Творчу увагу С. Линника притягала зовсім інша епоха, IX–X вік, імперія Святослава й Володимира, великий

водний шлях «з варягів у греки», від Скандинавії до Візантії». За творчою манерою він вочевидь пост-імпресіоніст. Поступово художник дедалі більше відмовляється від світла, віддаючи перевагу темному колориту, створюючи сутінкові пейзажі, «так ніби одвіку день не відокремився від ночі і світ од самих початків буття ще не знав зміни вечора й ранку». Такі експерименти з відмовою від кольору десь знайдемо у Ван Гога, і психологічні характеристики Линника почасти нагадують життєпис нідерландського генія. А Віктор Домонтович згодом напише його белетризовану біографію із симптоматичною назвою «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» — несогірша характеристика і творчого шляху самого українського автора.

Урешті Степан Линник, ніколи не пориваючи зв'язків з батьківщиною, повертається в Україну, аби зманіфестувати свою нову віру: апологет чистого мистецтва буде храм, шукає шляхів до Бога. Варязька церква на берегах Дніпра, на відміну од живопису ранішого петербурзького періоду, вся перейнята світлом.

Зіставляючи життєписи Нарбута і Линника, Домонтович торкається проблеми зміни національно-культурної ідентичности, такої важливої і для нього самого, і для всього його мистецького покоління.

Національний ренесанс, відновлення державности потужно сприяли поверненню до витоків, розриву з імперією.

Події роману розгортаються на межі двадцятих-тридцятих, якраз у момент «великого перелому»,



який означав, що виборений у революції культурний суверенітет знову під загрозою. Радикальні речники ідеології нового світу (у романі це партійний функціонер Станіслав Бирський) проklamують тотальний розрив з будь-якою традицією: почати історію із чистого аркуша, виплекати людину, не обтяжену ніяким спадком. В авторитарній державі вождь має замінити самого Бога, стати єдиним об'єктом поклоніння. Тож пріснопам'ятне «войовниче безбожництво», боротьба з релігією стали знаком тої доби, коли церкви оберталися брилами каміння, а золоті бані більше не підтримували небо. Архітектурний шедевр, Варязька церква, була приречена, і фахівці могли в кращому разі зберегти її як музей (скажімо, — жорстока іронія радянської доби! — музей атеїзму).

Учень Линника, Ростислав Михайлович уже не здатен служити жодному Абсолюту, однак тугу за таким служінням переживає болісно. Про сакральне нагадують літні жінки, що просять милостиню на паперті, але вони належать іншому часові.

Степана Линника в романі названо Розп'ятим — пряма алюзія на самоідентифікацію Фрідріха Ніцше, а відтак і на ситуацію смерті Бога, на недобру вість антиевангелія модерністської доби.

Домонтовичівський оповідач не має ілюзій, він хоче по змозі зостатися на маргінесі, бути непричетним до розпаношеного зла темних часів, у які випало жити. Так, ескапізм, але ні для якої героїчної постави простору в роки великого терору вже не залишалося. Ми маємо дуже мало художніх свідчень (окрім «Без ґрунту», це «Повість

без назви» Валер'яна Підмогильного, і їхні оцінки ситуації, типологія персонажів багато в чому схожі, хоча ні про які впливи йтися, зрозуміло, не може) про те, як травмована психіка реагувала на загрози, які ролі обирали для себе жертви. Ростислав Михайлович постає таким собі гедоністом, колекціонером вражень, вибагливим поціновувачем тих радощів, якими ще може обдарувати життя. Кохання, мистецтво, наука, врешті, вишукане вино й смачна їжа... Усе це принаймні рятує від спустошення в ситуації, коли немає жодних засобів протистояти злу і можна хіба спробувати від нього осторонитися, почуватися непричетним. На відміну від екзальтованих ентузіастів кшталту Івана Гулі та січеславських дідів Криницького (його прототипом, звичайно ж, був Дмитро Яворницький) і Півня, оповідач тверезо оцінює обставини і позбавлений прекраснодушних ілюзій. Ідеться про знищення українства як нації, про геноцид, і ні в музей, ні в бібліотеку втекти вже не вдасться. Він часто скрушно й покірливо каже: «Що я можу?» — і в цій репліці визнання принизливого безсилля. Його переживали, мабуть, усі друзі, літературні ровесники Віктора Петрова-Домонтовича: схожі мотиви варіюються в тодішніх текстах Максима Рильського, Миколи Зерова, Валер'яна Підмогильного...

Домонтович передає атмосферу тотального «державного» страху, і його годі позбутися чи уникнути. На безневинній нараді мистецтвознавців з приводу долі архітектурної пам'ятки враз зазвучали смертельні звинувачення, а відчуття катастрофи змушує забути про всі умовності й приписи толерантності: «Кожен кричить. Кожен хоче сказати своє "за" або "проти", захищатись або нападати, вчепитись за груди, кинути його на землю. Придавити коліном, душити. Знищити