

Наталія Мініч



**ГЕРОЙ КРЕАТИВНОГО ТИПУ В УКРАЇНСЬКІЙ
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІЙ ПРОЗІ ХХ СТ.
(“Аліна і Костомаров” Віктора Петрова
й “Освітлена сонцем кімната” Валерія Шевчука)**

На прикладі текстів Віктора Петрова та Валерія Шевчука у статті досліджуються такі специфічні риси української інтелектуальної прози, як широке використання в художній тканині твору синтезу мистецтв та звернення до героя креативного типу.

Ключові слова: *герой креативного типу, синтез мистецтв, синестезія, інтелектуальний роман.*

The article provides the investigation of such peculiarities of Ukrainian intellectual prose as repeated usage of arts synthesis and appealing to the character of the creative type. The research is based on works by Victor Petrov and Valery Shevchuck.

Key-words: *the character of the creative type, arts synthesis, synaesthesia, intellectual novel.*

Однією з провідних ознак інтелектуальної прози, поряд з такими її властивостями, як філософічність, універсальність та певна декларативність висловлених думок і понять, зміщення уваги письменника з героя на людину “поза історією й суспільним буттям” [8; 215], широке використання інтертексту та повсякчасна апеляція до інтелектуально розвиненого читача, є, безумовно, особливий тип героя. Часто об’єктом вивчення письменника-творця інтелектуальної прози стає герой-інтелектуал, наділений до того ж креативними потенціями. Так, до об’єктиву двох українських авторів інтелектуальної прози початку і кінця ХХ століття — Валерія Шевчука та Віктора Петрова (Домонтовича) — потрапляють науковці, архітектори, музики, письменники, філософи тощо. Серед героїв Валерія Шевчука — і дяк Григорій Комарницький, який створив пісню про комара, що оже-

нивсь на мусі (“Срібне молоко”); і творець Пересопницького Євангелія Михайло Василевич (“Око Прірви”); і геніальний всесвітньо відомий піаніст Станіслав (“Сім тітоньок великого музиканта”, VOX третій роману-квінтету “Привид мертвого дому”), прототипом якого, цілком можливо, послужив знаний у світі композитор і виконавець Святослав Ріхтер; і Григорій Сковорода (повість “Початок жаху” зі збірки “У череві апокаліптичного звіра”) тощо.

Опосередкованим результатом літературознавчих, антропологічних та історіософських зацікавлень Віктора Петрова став вибір специфічних героїв його літературних творів, серед яких домінують креативні особистості. Так, наприклад, героями роману “Доктор Серафікус” є автор чималої кількості наукових праць професор Комаха (наукові зацікавлення якого так невинно збігаються з інтересами самого письменника), художник Корвин та акторка, танцівниця і просто красуня Вер. У романах “Без ґрунту” та “Дівчина з ведмедиком” постає ціла низка науковців, архітекторів, письменників. Чимало серед героїв В. Домонтовича і реальних особистостей: Микола Костомаров (“Аліна і Костомаров”), Пантелеймон Куліш (“Романи Куліша”), Франциск Ассізький (“Святий Франциск із Ассізі”), Карл Гоцці (“Розмови Екегартові з Карлом Гоцці”), Райнер Марія Рільке (“Спрага музики”), поети-неокласики (“Болотяна Лукроза”) тощо.

Об’єктом даної розвідки став один спільний сюжет — історія кохання видатного історика та письменника, ідейного лідера Кирило-Мефодіївського братства Миколи Костомарова та його учениці Аліни Крагельської, — що представлений у творчому доробку обох письменників. Романізована біографія Віктора Петрова “Аліна і Костомаров” уперше була надрукована 1929 року, саме тоді, коли поява романів Андре Моруа, Стефана Цвейга та Юрія Тинянова спровокувала дуже великий інтерес до цього жанру в російському та українському літературному дискурсі [Див. 1; 275]. Крім згаданої романізованої біографії, з-під пера Віктора Петрова у цей період виходять “Романи Куліша” та численні історико-біографічні оповідання. Повернення цих белетризованих життєписів до українського читача припадає на 1989-1990 роки і пов’язане з передруком у журналі “Вітчизна”. Ре інтерпретувати тексти В. Домонтовича взявся Валерій Шевчук, опублікувавши у тому ж часописі статтю “Пантелеймон Куліш і книга про його любовні пригоди”, у якій, по-перше, йдеться про недостатній рівень

вивченості творчості та біографії Віктора Петрова та, по-друге, представлено цікаве й оригінальне пояснення того, чим спричинений вибір постатей Миколи Костомарова та Пантелеймона Куліша як героїв романізованих біографій: **“Віктор Петров був великим знавцем культури так званої Миколаївської епохи на Україні. Він писав про Тараса Шевченка, Миколу Костомарова, а про Пантелеймона Куліша найбільше... Очевидно, не даремно ним так пильно цікавився, бо й сам був “Кулішевого духу”, мав у собі немало і від авантюриста”** [14; 148]. Проведену паралель між письменниками Валерій Шевчук поглибив ще й такими спостереженнями: **“Зрештою, цікава гра долі: і сам біограф Пантелеймона Куліша — людина так само складної і важкої біографії, в якій варто ще розібратися”** [14; 148]. Таким чином, маємо перше пояснення зацікавленості, з якою письменники-інтелектуали підходили до вибору і принципів осмислення героїв креативного типу: скільки б не писали дослідники про примітивність ототожнення автора з ліричним “Я”, заперечити тісний зв’язок продукту письменницької сублімації з особистістю автора як реальної людини неможливо. Так, за думкою вже самого В. Петрова: **“Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе”** [9; 74]. Повертаючись до розтягнутого у часі на ціле століття своєрідного діалогу двох письменників-інтелектуалів, зазначимо, що через кілька років після публікації романізованих біографій В. Петрова у журнальному варіанті з’являється збірка історичних повістей та оповідань Валерія Шевчука **“У череві апокаліптичного звіра”**, в якій останнє оповідання — **“Освітлена сонцем кімната”** — стилістично та колористично дисонує з попередніми творами цієї збірки та розповідає про зустріч Миколи Костомарова з Аліною Кисіль (Крагельською) після багаторічної розлуки. Не будемо притягувати за вуха факти та робити передчасні висновки про впливи і запозичення, але очевидно, що написанню оповідання Валерія Шевчука передувало його знайомство з романізованою біографією пера Віктора Петрова, яке, цілком імовірно, послужило імпульсом до створення ще однієї художньої версії про те, як любить людина, особливо ж — такої питомої творчої енергії, яка, здається, не залишає в просторі душі місця для різномірних емоцій.

Що ж об’єднує та різнить твори обох письменників? Для чого звернувся Валерій Шевчук до сюжету, вже використаного попередником?

Оповідання сучасного автора, яке за фактурою оповіді є сконденсованою повістю, змальовує лише зустріч колишніх закоханих після багаторічної розлуки та світлий сум за молодістю, що минула, яку відчуває відомий учений напередодні цієї зустрічі. Фактично саме побачення, як і його передісторія, залишається за кадром. Читачеві вдається підгледіти лише вихід Аліни до колишнього нареченого та оцінити зовнішній вигляд вже літньої жінки. Така стислість пояснюється жанровою формою (оповідання) та особливостями інтелектуального письма, яке переважно апелює до енциклопедично розвиненого читача, який вже *a-priori* знайомий з історією кохання відомого вчителя та учениці і не потребує загальновідомої інформації. Письменник лише передає відтінки настроїв, розставляє нові акценти. Що ж до романізованої біографії Віктора Петрова, вона постає то як роман (тобто історія кохання), то майже як нотатки лікаря, який характеризує психічний стан хворого, то як реферативні відомості про літературні вподобання, історичні та політичні погляди і громадську діяльність Миколи Костомарова. Хоч зовні історія цілком вписується в класичні романні рамки: є початок кохання, розвиток стосунків, їх поступове згасання та весілля у фіналі, — твір характеризується ризоматичністю побудови (за концепцією французьких учених Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, сучасний текст — це книга-ризомат, “в якій основний корінь руйнується, і від нього відгалужується безліч бічних, які розростаються на повну силу” [2]), тобто переважно відсутня лінійність, причино-наслідковість оповіді, наприклад, часто письменник несподівано “забуває” про сюжетну канву і вдається до аналізу літературних творів М. Костомарова чи його гастрономічних смаків тощо.

По-різному інтерпретується письменниками образ Миколи Костомарова. Якщо у Валерія Шевчука це виважена, розсудлива людина, поважний учений, що оживає душею, лише поринаючи у спогади, то в інтерпретації Віктора Петрова — це неврастенік та істерик, історія хвороби якого повністю подана у тексті: “В нападах скаженості він доходить до криків, до несамовитості, до бешкетів. Його треба обливи холодною водою, щоб він схаменувся” [9; 56], а також: “Він нудиться, нудьгує і нидіє; жаліється бідною, нарікає на різноманітні хвороби...” [9; 55] тощо. У творчій концепції Віктора Петрова неврози, психічна неврівноваженість письменника є, з одного боку, виявленням вроджених хвороб, з другого — своєрідною даниною моді (так само, як

і певна манера одягу, поведінки), а з третього — органічною сутністю творця, який може писати лише в стані душевного неспокою. Тихий кабінетний учений скаженіє, перевтілюючись у Степана Разіна, — героя, над створенням портрета й образу якого він працює. За версією Віктора Петрова, Микола Костомаров, працюючи над зображенням згаданого персонажа, шаленів та бив посуд: “... Стенька, самі знаєте, який був... Ну, я й шукаю натхнення: посуд б’ю або щось інше нищу. Це я московських воєвод бив!.. Найкращі сторінки в творі виходять ті, коли я скаженію... Коли я писав “Саву Чалого”, “Переяславську ніч”, мені так і хотілося, або поляка зарізати, або ж хату підпалити” [9; 62]. Агресія, жорстокість, войовничість, витравлені приписами етикету зі свідомості та щоденних дій людини, глибоко в’їлися у підсвідоме. Творчість, поряд зі сновидіннями, за Зигмундом Фройдом, — це саме та царина, в якій підсвідоме, інстинкти можуть виливатися неконтрольованим потоком. Майже дослівно цитуючи працю відомого психоаналітика, Віктор Петров інтерпретує істерію, психоз історика як спосіб сублимації, самовираження: “Він невротик, Костомаров. Свої бажання зарізати й підпалити, свої інстинкти жорстокості він сублимує, одягає в художні образи, перетворює в літературні факти... Він вражливий до божевілля, чи, власне, його вражливість може доходити до такого ступеня, на якому вона межує зі справжньою ненормальністю, з невротичною фобією, з божевіллям” [9; 63]. Як завжди, слова Віктора Петрова жорсткі та парадоксальні. “Доктор Парадокс”, як називають цього письменника численні критики, у своєму художньому творі перетворює талант на психічну хворобу, а душевну неврівноваженість вважає ознакою справжнього обдарування.

Микола Костомаров, до речі, — не єдиний герой, на якому Віктор Петров (іноді в іпостасі В. Домонтовича) відшліфовує свої знання з теорії психоаналізу. Так, “жертвою” літературно- психоаналітичних експериментів письменника ставали Іполит Варецький та Зина з “Дівчини з ведмедиком”, Василь Комаха та Корвин з роману “Доктор Серафікус” тощо. Автоцитатність та інтертекстуальність, такі властиві цьому авторові інтелектуальної прози, якнайкраще проявляються саме в художньому мотиві та творчому методі психоаналізу. Наведемо лише декілька прикладів. Учений-книгоїд (бібліофаг — як сказав би Микола Зеров) Василь Комаха, дикун і одинак, познайомившись з чотирирічною дівчинкою Ірцею, бачить уві сні, як він у своїй кімна-

тці її миє, загортає у рушник, несе до ліжка, а потім розповідає казку. Коментар письменника вельми промовистий: “Бажання, сховані й притлумлені вдень, прокидаються вночі. У нічних снах вони набувають реальності, й людина пізнає нарешті те, що поза цим, може, назавжди лишилося б для неї невідомим і неуявленим... Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань” [3; 35]. У даному випадку простежується видимий інтертекстуальний зв’язок з працями Зигмунда Фрейда, причому маємо справу з явною ремінісценцією, майже неприхованим цитуванням тексту відомого австрійського психолога, котрий так проаналізував один із аспектів закритої сфери підсвідомого: “Вночі у нас оживають і такі бажання, яких ми соромимося, які мусимо приховувати самі від себе, які саме тому витісняються, переходячи у несвідоме” [12; 112]. Фрейдівською ідеєю творчості як сублімації користується В. Домонтович і при змалюванні образу Миколи Костомарова (“... Те, про що він писав, жило в ньому. Невиявлене в житті, воно набувало плоти й крові в його літературних творах” [9; 63]), і в романі “Доктор Серафікус”: красуня Вер пропонує художникові Корвину замість задоволення сексуального потягу написати її портрет і тим самим сублімувати енергію лібідо в художню творчість.

На важливості вивчення невротичного та психопатологічного дискурсу для якнайкращого усвідомлення інтелектуальних романів Віктора Петрова та образу Миколи Костомарова зокрема наголошує Віра Агеева, яка один з підрозділів монографії, присвяченої аналізу креативних надбань згаданого письменника, назвала “Митець як невротик: випадок Миколи Костомарова”. Головного героя романізованої біографії письменник наділяє всіма рисами романтичного поета, тому, за думкою дослідниці, “невротичні аспекти характеру Миколи Костомарова, зв’язок неврозу й творчості він інтерпретує в психологічних параметрах, водночас демонструючи і розмитість межі між хворобою та грою, між стражданням і самозамилуванням, між конкретністю психічних переживань та реакцій і взятою на себе доброхитсь роллю” [1; 292].

У концепції ж Валерія Шевчука відомий історик постає людиною сором’язливою, ніжною, ліричною, схильною до меланхолії. Власне, письменник і не ставить перед собою завдання подати повний психологічний портрет героя. “Освітлена сонцем кімната” — це лише етюд, сповнений теплої суми, сподівання зустрічі та надзвичайної

мелійності (від грецького *melos* — пісня). Саме музичні ремінісценції, мелодія, що лунає в душі головного героя оповідання, і приводять його до колишньої оселі та до будинку, де жила кохана. Звелівши візниці їхати на Андріївський узвіз, “Костомаров мусив приплющитися: у глибині легкого, майже непомітного сутінку грав рояль” [13; 188]. Мелодія викликає до життя спомини про події давно минулі, витіснені зі свідомості до підсвідомого: “Відчув, що **все в ньому зводиться й підноситься**, що це, здається, **те, чого не допускав досі до серця**, — боявся-бо хтозна й чого; зараз він також боявся, що не витримає, — мелодія з’явилася незалежно від його бажань і напрочуд зворушувала” [13; 188].

Події у першому та другому розділах мініповісті розгортаються за принципом асоціативного синестезійного ланцюжка: зорове враження викликає з пам’яті Миколи Костомарова музичний образ, що, своєю чергою, повертає до життя спомин чи пов’язаний з ним зоровий образ. Синестезія (від грецького *synaesthesia* — одночасне відчуття) — “це поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій”, що “випливає із природної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що приводить до синтезу кількох відчуттів” [5; 639]. Так, мелодія з’являється “у глибині легкого, майже непомітного сутінку” [13; 188], історик “навіть побачив білі жіночі руки, що прудко бігали клавішами” [13; 188]. Таким чином, цілком реальне зорове враження (сутінок) провокує появу враження слухового (фортепіанна мелодія), що, поставши з пам’яті героя, приносить черговий зоровий образ (білі жіночі руки, що торкаються роялю), що до того ж одягнений у метафоричну зорово-слухово-моторно-відчуттєву форму: “Спалахували золотими сплесками акорди, котилися, розбивалися — наче грала й мінилася вода” [13; 188]. Внутрішня мелодія в концепції Миколи Костомарова синестетична, тобто поєднує в собі відчуття, здобуті різними органами (тактильні, смакові, зорові, запахів): “Вона може бути й барвою, й рухом крил... Ця моя музика — теж ніби ogrіта споминами книжка!” [13; 188].

Мелодія в душі героя не вщухає і навіть набуває потужнішого звучання, коли він наближується до свого колишнього помешкання: “Костомаров був як налагоджений інструмент: приймав у себе звуки, а може, і віддавав їх — дивна й висока напруга” [13; 189]. Як бачимо, зорове враження — знайомі дерева та будинок — викликає в героя

потужне мелійне відчуття. Побачивши будинок з білими накрохмаленими фіранками, Костомаров ніби відчуває, що мелодія лине саме звідси, саме тут літають по клавішах такі знайомі білі руки. Почувши кроки в глибині своєї колишньої оселі, історик згадує “добродушне обличчя” господині і “той добрий голос, яким господиня любила наспівувати” (поєднання зорового та слухового образів відповідно). У кімнаті мелодія стає настільки потужною, що “Костомарову здалося, що хтось узяв його за жма за груди” [13; 190], і відповідно виникає спогад про неймовірну конденсацію емоцій, що він відчув у цій самій кімнаті у день перед вінчанням з Аліною. Впізнавши у господині будинку дівчинку зі свого далекого минулого, історик переживає синестетичний спогад, неймовірно багатий на відтінки: **“І знову він побачив той день і почув спів синиці, а на лице йому поклався теплий весняний вітер: у дворі вже зеленіла трава, а на тій траві гралася з малим кошеним вдягнена в червоне пальтечко дівчинка”** [13; 191]. Спогад стає яскравим, “живим”, реалістичним в результаті комбінації зорових вражень (“побачив той день”, “червоне пальтечко”), слухових (“почув спів синиці”), тактильних (“поклався теплий весняний вітер”) тощо.

Образ Аліни в пам’яті героя Шевчукового твору постає як комбінація фонізмів та фотизмів (у їх різновидах). І якщо музичною темою, яка лейтмотивно пронизує спогади Костомарова, є мелодія Шуберта у переробці Ліста, то в колористичній гамі домінує білий, сонячний, світлий. Аліна запам’яталася колишньому нареченому як **“осаяйна істота”**, в якій **“білі, легкі руки та ясна, трохи лукава всмішка”** [13; 197-198]. Навіть інтер’єр помешкання, в якому вона з’являється, виконаний у світлих тонах: **“відчинилися вифарбовані в біле двері, і в них постала вся в білому панна... ніжною і вишуканою вроди”**; **“він знову сів у крісло, оббите світлою тканиною у синю квітку, а вона підійшла до рояля”** [13; 198]. Наречена у спогадах Миколи Івановича обов’язково освітлюється сонячним променем: **“Сиділа до нареченого боком і була залита сонячним світлом. Були залиті цим світлом білі й чорні клавіші й тонкі руки з довгими пальцями”** [13; 198]. Герой оповідання сприймає образ Аліни одночасно кількома органами: **“Закоцюб у своєму кріслі, бо мелодія була все та ж: розповідала про ранок, про залиту сонцем кімнату, про його сьогоднішній сон і про руки, що священнодіють, наче вітер серед листя”** [13; 198]. Фотизми й хромати-

зми, посилені активним використанням фонізмів, створюють образ надзвичайної ніжності. Руки дівчини, цієї “осяйної істоти”, підсічені сонцем та “священнодіють” на роялі. Мимоволі виникає асоціація з іконами, на яких обличчя й руки святих за законами жанру ніби освітлені сонячним променем. У концепції Валерія Шевчука гра світла й тіні, осяйність для сприйняття образу Аліни настільки важливі, що навіть у назві оповідання (**“Освітлена сонцем кімната”**) використовується фотизм.

На думку Валентини Саєнко, “словесний образ наділений універсальними можливостями в передачі різноманітного змісту, втілюваного найбільш адекватно в звуці, кольорі, русі, в ритмічній організації, пластиці і т. д. Поширення одного відчуття (найтефективніше — за віддаленою ознакою) на інше складає ту ланцюгову реакцію, завдяки якій твориться повнокровний стереоскопічний образ, що є згустком експресії і провідником авторських знахідок у баченні й осмисленні світу” [11; 228]. Креативна особистість, яку Валерій Шевчук збагнув як іпостась Миколи Костомарова, сприймає світ у барвах, звуках і запахах, а тому й почуття, і спогади митця синестетично насичені. Перед будинком, де раніше мешкала Аліна Крагельська, звуки фортепіанної гри, поєднуючись із зоровим відчуттям “бузкових” сутінків, створюють в уяві героя надзвичайно яскраву синестетичну картину минулого, яка має як колір, так і звук: “Я приходив майже завжди о цій порі. Були *м’які сутінки і музика*. Тільки то була інша музика...” [13; 193]. Музика супроводжувала почуття героїв, а тому саме вона викликає в історика спогади про давнє і притлумлене роками кохання.

У романізованій біографії Віктора Петрова любов Аліни і Миколи Костомарова так само народжується з музики, і саме в ній вона органічно існує, адже “кохати — це і є мислити в звуках”: “Микола Іванович і Аліна сприймали кохання як музику, і музику, як кохання. Вони не відрізняли цих двох почуттів” [9; 23]; “У звуках музики Аліна й Костомаров навчилися розуміти свою любов” [9; 24]; “В звуках музики Костомаров учився пізнавати своє серце” [9; 25]. Зустрічі закоханих відбуваються переважно у вітальні будинку Крагельських, де Аліна грає на роялі, а Микола Костомаров, перегортаючи ноти, слухає її музику. Коли лунає мелодія, слова стають непотрібними. Поринаючи в звуки музики, герої відчувають себе відокремленими від світу, мандрівниками в незнайомій фантастичній країні. Мелодія стає

формою і змістом існування їх кохання. Пояснюючи, чим саме стала мелодія для Аліни і Костомарова, Віктор Петров як справжній творець інтелектуального роману вписує героїв у культурно-історичну епоху романтизму з її культом музики і поезії і під кожне з освідчень чи компліментів Миколи Костомарова підводить величезну теоретичну базу, пересипаючи власні роздуми про сутність музики цитатами з Новаліса, Тика-Вакенродера тощо. Не дивно, отже, що почуття закоханих здаються дещо схематичними, адже за кожним з вимовлених ними слів прихована довжелезна бібліографія. Віктор Петров виправдовує сам себе, зазначаючи, що “ми всі говоримо сказаними словами” [9; 24], і знов, як справжній науковець, підтверджує свою думку цитатою з Пушкіна:

Любви нас не природа учит,
А Сталь или Шатобриан!.. [9; 24].

Показово, що ідея обмеженості виражальної здатності слів як результат того, що вони всі вже були сказані попередниками, з’являється ледь не в кожному творі Віктора Петрова (Домонтовича). Василь Комаха з “Доктора Серафікуса” вважає слова зрадливими та підступними, а спосіб звільнитися від них бачить у тому, щоб залишатися наодинці та мовчати, Ростислав та Лариса з “Без ґрунту”, говорячи про кохання, замість мови слів обирають мову мелодії, Іполіт Варецький у “Дівчині з Ведмедиком”, хоч і є бібліофілом, переконаний, що слова є пустими та нікчемними. Чи не всі герої В. Домонтовича, таким чином, випереджаючи Ролана Барта та Юлію Крістеву, усвідомлюють примітивність, неоригінальність та неточність слів. Водночас усі герої письменника є людьми креативного типу, переважно митцями, що у своїй професійній діяльності віртуозно послуговуються словом. Знову-таки, не маючи права перекидати місток між письменником та персонажами, зазначимо, проте, що і В. Домонтович вочевидь відчуває тонку грань між примітивністю та багатством слова, а тому у своїх творах активно послуговується синтезом мистецтв, “щедро використовує синестезійні образи, наділені широкою позатекстовою інформацією, емоційно-сисловою енергією. Автор надає перевагу фотизмам (грі світла і темряви) та хроматизмам (палітрі барв), які підсвічуються звуковою асоціативністю (фонізмами) й тактильними образами — власне тактильними та температурними” [10; 155].

Ледь не всі герої прози В. Домонтовича наділені креативними потенціями, а відповідно сприймають життя синестезійними образами. Але мабуть не буде помилкою сказати, що прикметою творчості письменника є апеляція саме до музичних образів. Герой оповідання “Спрага музики” Райнер Марія Рільке шукає душевного спокою в музиці піаністки Бенвенути: “Він прагнув музики, світу, перетвореного в музику” [4; 363]. В поезії та музиці вони знаходять дружбу і любов, мелодія стає способом звільнення від буденщини, наближення до Бога, здобуття його благословення. Фортепіанна гра Бенвенути перетворюється на “тиху молитву”, священну літургію. “Музика постає силою, що здатна об’єднати всі людські враження і почуття, стає ключем і способом їх відкриття і взаємообміну... Мелійність у художній інтерпретації автора “Спраги музики” одухотворяє і персоніфікує емоції Поета і Піаністки, одержимих синестезійним сприйняттям світу, в якому вчувається трепетна мелодія кохання і злиття душ в єдиному пориві” [6; 76-77].

Надзвичайно сильно впливає музика і на практика та сухаря Василя Комаху з “Доктора Серафікуса”. Граючи на фортепіано, він забуває про все довкола, поринає у світ дитинства і навіть не помічає, як на його територію закрадається Вер, присутності якої в інших обставинах Серафікус понад все намагається позбутися. В романі “Без ґрунту” мелодія допомагає героєві тоді, коли його підводять пам’ять та очі, адже Ростислав Михайлович, що ніколи не бачив Ларису Сольську, пізнає її за тією мелодією, що виникає в його душі при зустрічі з нею! На думку Валентини Саєнко, в цьому тексті В. Домонтовича “художні образи, виражені за допомогою слів, які семантично адекватні музичним поняттям або споріднені з ними, поглиблюють і доповнюють певне враження, *створюють особливе емоційно-оціночне силове поле, додаткову смислову поліфонію...*, вони виступають формою психологічного переживання, стають методом психологічного аналізу, особливою концепцією світу” [11; 157]. Як бачимо, музичний текст у словесній творчості, за розумінням і художнім утіленням Віктора Петрова (Домонтовича), є поліфункціональним. Прикметним є те, що музичними образами кохають, мріють, ненавидять, живуть саме **герої креативного типу, для яких є характерним синестезійне сприйняття світу та синтетична реакція на сприйняту інформацію.**

У романізованій біографії “Аліна і Костомаров” головний герой за допомогою музичних категорій не лише висловлює своє кохання,

а й страждає, відчуває страх тощо. Художньою системою твору Віктор Петров підводить до думки про ймовірність навіювання вагомих екзистенційних висновків: саме слухаючи музику Ліста у виконанні своєї нареченої, Костомаров, такий виважений і спокійний, почав думати про організацію таємного товариства та державний переворот. Чи не могла та сама сила, що пробудила в душі науковця і митця кохання, заразити його розум ідеєю руйнівництва та бунту? Як завжди, завантажуючи текст прізвищами та фактами історії, Віктор Петров наголошує, що в музиці Ліста Гайнріх Гайне відчув катастрофічність, загрозовість своєї доби. Тому, згідно концепції письменника, цілком припустимо, що й сором'язливий учитель Микола Костомаров, який так вірив у силу мелодії, саме під владою Лістової музики перетворився на ідеолога Кирило-Мефодіївського товариства.

Містичним чином музика поєднала героїв, допомогла їм освідчитись у коханні та розлучила їх, адже буквально напередодні весілля Микола Костомаров був заарештований за “революційну”, “підригну” діяльність. Прикметно, що саме звучання Лістового “Лісового царя” супроводжує Аліну на довгому шляху від Києва до Петербурга, де ув’язнений її коханий. У завиваннях вітру, у стукоті кінських копит дівчина вловлює знайому мелодію, яка раптом виявляється такою страшною і пророчою. Туман, темний холодний ліс стають сценою, на якій “Лісовий цар” звучить на повну силу: “Безмежний віковий суворий ліс... Чи це привидилося ві сні, чи це так і є, чи це тільки музичне згучання Лістового “Лісового царя”, що на мить примріялось в баладній вигаданості фантазмагоричних небажаних снів? Чути важке тупотіння коня. **Ritter reit...** Чорний рицар на чорному коні в крицевій зброї везе на руках маненьку хвору дитинку. Бідна мала дитинка тремтить і скрикує на руках у рицаря... Швидкий темп музики все прискорюється, звуки ростуть, напружуються, гремлять, — і раптом обриваються, і раптом тиша!.. **Das Kind war tot.** Дитина вмерла” [9; 97]. Використання німецької мови, концентроване повторення приголосного “р”, уривчастість речень — усе це допомагає передати темпоритм Шубертівської мелодії у фортепіанному перекладі Ліста. Реальні страхи Аліни — надзвичайно талановитої піаністки, що тонко відчуває мелодію, — швидко набувають форми музичного твору. А під пером обдарованого письменника Віктора Петрова музичний текст з легкістю стає текстом літературним. Фотизми та хроматизми

підсилюють сугестивний вплив олітературненого мелосу на читача, створюючи ефект кольорової музики — мелодії, вираженої у барві, русі та образі. Домінування чорного та сивого кольорів (“чорний рицар на чорному коні”, “привиди лісових багнистих трясовин”, “сиві примарки”) доповнюють картину жаху, відчаю, безвиході, що їх переживає юна героїня, очікуючи від долі щастя, а не горя.

Та попри високу художню цінність окремих епізодів твору, автор не забуває, що пише твір саме інтелектуального жанру. У X розділі сцена подорожі Аліни, що в письменника Петрова набуває такого фантазмагоричного звучання, обрамлена документальними свідченнями, які старанно збирав Петров-науковець. У всіх подробицях занотована сцена зустрічі Крагельських з Тарасом Шевченком та Madame Куліш, наведений лист київського губернатора І. І. Фундуклея до Імператорської Канцелярії, детально виписані погодні умови квітня 1847 року та оцінений стан доріг. Попри очевидну симпатію та співчуття до юної пані Крагельської, не відмовляється письменник і від такого властивого йому іронічного тону та повної відстороненості від зображуваних ним подій. Більше того, йдучи у фарватері інтелектуального письма, Віктор Петров інтерпретує кохання героїв та їх відчай від розлуки суто літературними кліше: “Історія геранного канаркового кохання ускладнюється новими непередбачуваними обставинами. Клітку з канаркою, що висить над роялем, і герань, що прикрашає вікно, несподівано закриває широка спина квартального в віц-мундирі з червоним коміром... Герань, канарка, рояль, виписаний для Аліни з Відня, обертаються в примари сну. Ідилія зникає” [9; 93]. Кохання, що почалося з читання віршів, гри на роялі, наслідування романтичної ідеології, фактично розгортається за кодами цієї культурно-стилістичної епохи.

Микола Костомаров настільки глибоко засвоює ідею безтілесного кохання, що напередодні весілля замість того, щоб присвятити молодій прекрасній нареченій фривольні поезії, дарує її книжку Хоми Кемпійського з повчальним написом про принади духовного шлюбу, а на засланні навіть не бажає зустрічатися з Аліною: “У романтиків учився Костомаров, захоплюючись, відмовлятись” [9; 121]. Літературне кліше безтілесного кохання, духовного єднання в романтиків запозичили символісти. Намагався застосувати цю ідею до свого власного шлюбу російський поет Олександр Блок, присвячуючи своїй

дружині геніальні поезії та не наважуючись торкнутися її руки (ця спроба, до речі, закінчилася катастрофічно, бо дружина поета прагла, щоб у ній бачили не Прекрасну Панну, а справжню цілком реальну та тілесну жінку). Герої фактично всіх творів Віктора Петрова (Домонтовича) проходять перевірку безтілесним коханням, але, мабуть, найяскравішим прикладом заідеологізованого кохання-фікції є стосунки з жінками Доктора Серафікуса з однойменного роману письменника. Заглиблений у науку Василь Комаха вважає себе “Дон Жуаном навпаки”, прагнучи кохати всіх жінок і не мати жодної з них. Письменник застосовує згаданий культурний код до Миколи Костомарова і Доктора Серафікуса, і в обох випадках отримує той самий результат — зречення статевих стосунків з жінкою з цілком логічним (як на героїв) поясненням: тілесне кохання може вбити духовну близькість. Василь Комаха, інше ім’я якого — Доктор Серафікус — цілком промовисте (англійський прикметник “seraphic” перекладається як “серафічний, янгольський, неземний” [7; 658]), намагається будь-що втекти від настирливої неймовірно привабливої і спокусливої Вер, йому набагато спокійніше товаришувати з маленькою дівчинкою, ніж з розкішною жінкою. Микола Костомаров відмовляється від шлюбу з Аліною, наводячи мотивацію, що один в один повторює думку, висловлену Серафікусом. Ось як пояснює автор поведінку Миколи Костомарова, тим самим вписуючи героя твору у світовий культурний контекст: *“Кохання можна прагнути навпаки: можна ціле життя своє служити примарі кохання єдиного й завжди нездійсненого і попри все те не тільки ніколи не шукати зустрічей, а з незрозумілою і дивною упертістю зустрічей уникати. Що більше кохати, то більше уникати. Бажати і, поруч того, зректись. Саме так і кохав Микола Іванович. Він кохав і разом з тим з цим почуттям змагався”* [9; 129-130]. Письменник навіть не завдає собі клопоту видозмінити словесне вбрання цієї самої думки у різних творах. Василь Комаха ніби цитує слова з попереднього твору Віктора Петрова (романізована біографія “Аліна і Костомаров” написана раніше, хоча, можливо, письменник працював над цими творами одночасно): *“Як Дон Жуан. Дон Жуан прагнув мати всіх жінок усього світу. Його спалило це бажання. Може, воно спалить і мене — це бажання мати всіх і зректись будь-якої”* [3; 119].

Як бачимо, романтичні стосунки героїв романізованої біографії Віктора Петрова органічно вписані у світовий культурний контекст.

Письменник ретельно вивчив питання “серафічного” кохання, а потім “пришив його білими нитками” (Соломія Павличко) до персонажів та сюжету. Вчений-інтелектуал на прикладі кількох героїв дослідив, у яких формах може розвиватися безтілесна любов у людей креативного типу.

Є якась іронія долі (і, безперечно, не утримується від іронії і письменник) у тому, що Микола Костомаров таки запропонував Аліні одружитися, і через декілька років після певних вагань вона погодилась. Фактично вінчання відбулось майже через 30 років після заручин, коли Микола Іванович уже став “старим, сивим, беззубим дідом, що шамкає і по-дідівськи зігнувся” [9; 160], а Аліна зі стрункої дівчини перетворилася на хвору матрону і у свої 45 років “виглядала старішою за свої літа” [9; 187]. Безтілесному, серафічному кохання, що почалося як перевірка істин, вичитаних героями з книжок та відчувтих у мелодії роялю, судилося таким і залишитися. Одруження з фактично немічним дідусем стало справжнім подвигом (чи й дивацтвом) Аліни. Остання фраза роману не лишає сумнівів щодо авторської концепції: *“Весільний бенкет було справлено перед коханням, оберненим у трунне “ніщо”*” [9; 192]. Безтілесне кохання людини з плоті й крові приречене. Парадоксальність мови, така властива творчій манері В. Домонтовича, у даному випадку, як ніколи, яскраво підкреслює парадоксальність, алогічність людських учинків.

У трактуванні двох різних творців інтелектуального письма образ Миколи Костомарова постає крізь призму кохання неоднозначним: якщо в тексті Валерія Шевчука в героєві підкреслено начало лірика, то в романі Віктора Петрова домінує бурхливість емоцій, що почасти доходить до істерики. Хоча в обох творах очевидна ідеалізація героєм нареченої, в оповіданні Валерія Шевчука дівчина перетворена на священну осяйну істоту, нереальну мрію, а в тексті попередника Аліна постає цілком реальною жінкою, що занадто заідеалізована коханим і страждає від цього. Формально різною в обох письменників, але концептуально подібною є манера передачі почуттів героя креативного типу — у даному випадку Миколи Костомарова — за допомогою мелійних та синестезійних образів. Синестезійність сприйняття є, згідно з текстами обох авторів, особливістю людини творчої, креативної. Художній таланти Валерія Шевчука та Віктора Петрова розкривається на повну силу при залученні музичної тканини до літературного текс-

ту. Герой креативного типу постає в інтерпретації обох авторів особистістю складною та неоднозначною і саме тому цікавою для вивчення в творі інтелектуального жанру.

Список використаних джерел

1. Агеєва Віра. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. — К.: Факт, 2006. — 432 с.
2. Делёз Жиль, Гваттари Феликс. “Ризома”// Философия эпохи постмодерна. — Минск: Классико принтер, 1996/ <http://www.viscult.by.com/article.php?id=298>.
3. Домонтович В. Доктор Серафікус // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи. — К.: Критика, 1999. — С. 17 — 161.
4. Домонтович В. Спрага музики // Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Роман. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси. — К.: Критика, 2000. — С. 358 — 369.
5. Літературознавчий словник-довідник: Nota bene. — К.: ВЦ “Академія”, 1997. — 752 с.
6. Мініч Н. П. Музика як літературний текст у прозі В. Домонтовича (поетика новели “Спрага музики”) // Актуальні проблеми літературознавства. — Т. 12. — Дніпропетровськ: Видавництво “Навчальна книга”, 2002. — С. 72 — 79.
7. Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь. — 7-е изд., стереотип. — М.: Рус. яз., 2000. — 880 с.
8. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. — 2-ге вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
9. Петров Віктор. Аліна і Костомаров. — Харків: РУХ, 1929. — 192 с.
10. Саєнко Валентина. Синтез мистецтв і музика як літературний текст — домінанти поетики В. Домонтовича // Наукові записки. — Випуск 64. Частина 2. Серія: Філологічні науки (літературознавство). — Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. — С. 35 — 46.
11. Саєнко Валентина. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри. — Одеса: Астропринт, 2004. — 256 с.
12. Фройд Зигмунд. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001. — С. 109 — 116.
13. Шевчук В. О. Освітлена сонцем кімната // У череві апокаліптичного звіра: Історичні повісті та оповідання. — К.: Український письменник, 1995. — С. 187 — 202.
14. Шевчук Валерій. Пантелеймон Куліш і книга про його любовні пригоди // Вітчизна. — 1989. — №8. — С. 148-149.