

9. Самчук У. Доповіді про завдання літератури // ВРФТЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 74. – 38 арк.
10. Самчук У. З приводу «Собору» Олеся Гончара // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.68–77.
11. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості // ВРФТЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 144. – 42 арк.
12. Самчук У. Письменники і нація // ВРФТЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 124. – 2 арк.
13. Самчук У. Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979. – 355с.
14. Самчук У. Про взаємозв'язки політики і літератури // ВРФТЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 161. – 30 арк.
15. Самчук У. Про прозу взагалі і прозу зокрема // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.28–41.
16. Самчук У. Проблеми прози // ВРФТЛ. – Ф. 195. – Од. зб. 133. – 8 арк.
17. Самчук У. Творчість і стилі // Улас Самчук. Роздуми про літературу. – С.28–41.
18. Штонь Г. До проблеми жанрово-стильової своєрідності трилогії У.Самчука «Ост». Передні зауваги // Наукові записки. Серія: Літературознавство. Вип. VI. – Тернопіль, 2000. – С.108–113.

*Гомерівське письмо – мімітичне (грецький термін *mimesis* постгомерівський, у давньогрецького поета його немає), позначене довершеною закінченістю, де все пов'язане між собою і де немає ніяких прогалин. Вільний потік мислення, дія, що повністю проходить на передньому плані, однозначна якість, обмежена історичним плином подій та антропологічними проблемами. Тож формулу «Гомер ХХ століття» слід сприймати не як намагання С. Пінчука дорівняти У. Самчука у «величчі» до давньогрецького поета, а як оформлений перифразом натяк на умовну схожість стилів двох митців, способів їхнього світобачення і наявність у них мистецької здатності й суто психофізіологічної спромоги втілити задум у великому епічному творі.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Руснак Ірина Євгенівна – докторант кафедри української літератури та журналістики КДПУ ім.В.Винниченка.

Наукові інтереси: проблеми розвитку еміграційної літератури, творчість Уласа Самчука.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ І МУЗИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ТЕКСТ – ДОМІНАНТИ ПОЕТИКИ В. ДОМОНТОВИЧА

Валентина САЄНКО (Одеса)

У статті розглядається явище синестезії в романі В. Домонтовича «Без ґрунту», що виникає через поєднання мови та музики, гри світла та тіні, взаємодії зорових та слухових образів.

The phenomenon of synaesthesia in the novel by V. Domontovych «Without the Background», which appears via combining the language and music, the play of the light and the shadow, the interaction of the visual and acoustic images, is considered in the article.

Роман Віктора Петрова «Без ґрунту» за своєю природою синестезійний, адже в ньому функціонують у взаємодії різні види мистецтва, внаслідок чого постає, по-перше, поліаспектне зображення дійсності 20–30-х рр. ХХ ст. і, по-друге, виникає феномен унікального

позачасового читачького сприйняття, що ґрунтується на різноманітних асоціативних зв'язках – невичерпному джерелі уявлень, вражень, натхнення, фантазії. Це й не дивно, адже головний герой твору – Ростислав Михайлович – консультант комітету охорони пам'яток старовини й мистецтва, спеціалізується на архітектурі, як професіонал розбирається в живопису, музиці, сам грає на роялі, знає репертуар провідних співаків свого часу, обізнаний з творчістю багатьох поетів-модерністів початку ХХ століття тощо. У тексті постійно дискутують з приводу перспектив розвитку мистецтва, причому ціла галерея мистецтвознавців, що фігурують у романі, – Витвицький (прототипом якого був поет Філянський), Гуля (прототип – Сергій Єфремов), Криницький (прототип – академік Яворницький), – покликані показати захист різних позицій. До того ж сам автор ніколи не втримується й особисто прилучається до дискусії, як-от у десятому розділі, де вміщено ремарку автора про гоголівську тему в сучасності. Але постать Ростислава Михайловича покликані показати, що можна бути «вченим-універсалом», яким був сам автор. Обравши центральним героєм твору саме таку всебічно обдаровану особистість, письменник тим самим створив «об'єднувальну субстанцію», яка має продемонструвати модель взаємодії мистецтв. Тож, очевидно, це мала на увазі Соломія Павличко, яка зазначила, що «його (Домонтовича) романи є добрим коментарем до літературно-академічно-мистецьких сцен і мод Києва від першої світової війни до середини тридцятих. Петров був у них органічно зінтегрованим, Домонтович же зафіксував на сторінках своїх творів» [1, 15].

Крім того, у романі чимало й інших мікро- і макро- змістовно багатопланових образів, котрі поєднують, наприклад, колористичні й музичні асоціації, звукові й зорові враження. Отже, зупинимось на них детальніше.

В. Домонтович щедро використовує синестезійні образи, наділені широкою позатекстовою інформацією, емоційно-сисловою енергією. Автор віддає перевагу *фотизмам* (грі світла і темряви) та *хроматизмам* (палітрі барв), які підсвічуються звуковою асоціативністю (*фонізмами*) й *тактильними образами* – власне тактильними та *температурними* [Див.: 2, 228–229]. Уже на першій сторінці роману, де йдеться про розмову Ростислава Михайловича й Петра Івановича Стрижуса, який пропонує головному героєві поїхати у відрядження до Катеринослава й розібратися з долею шедевр архітектури – Варязькою церквою, кількома штрихами накреслено образ Стрижуса: його голос «м'явий, неквапливий», «писклявий та верескливий»; «дотик до його вологої та холодної руки викликає асоціацію з трупом». На противагу цьому відчуттю, вітаючись з господарем пивниці, Ростислав Михайлович сприйняв тепло, яке йшло від руки, що здалася йому гарячою, «насиченою теплом і кров'ю», викликаючи асоціації з фавном. До поєднання зорового й тактильного

образів додається ще й запаховий, коли Ростислав Михайлович тисне руку Ларисі Сольській, яку спочатку прийняв за свою давню знайому Валентину Михайлівну: «Я простягаю їй руку, щоб відчутти знайомий м'який потиск вузької руки, після якого ще довго тепліє і тане в мене на долоні запах фіалок, улюблених її парфумів, але в цей момент густа фарба заливає мого обличчя» [3, 261].

На велике значення тактильних образів ще свого часу слушно звернув увагу Іван Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості»: «З психологічного погляду, крім зору і слуху, найважливіший власне дотик, бо він дозволяє нам пізнавати такі важні прикмети зверхнього світу, як об'єм, консистенцію (твердість, гладкість і т.д.) і віддалення тіл...» [4, 78]. Поєднання звукового, тактильного та зорового образів спостерігаємо в сцені обговорення долі церкви. Ростиславу Михайловичу не хочеться сидіти на цих зборах, він докладає чимало внутрішніх зусиль для того, щоб утримати себе в кімнаті музею. Ось як передано цей стан: «Я підводжусь і йду до вікна, спираюсь ліктями на мармурову дошку підвіконня, відчуваю спітнілими долонями рук холод мармуру і дивлюся на вулицю. Зеленаві присмерки поглинають темне листя вечірніх дерев. На дроті палахують сині й бузкові вогні електричного саява. По бульвару на проспекті з глухим гуркотом біжить відкритий вагон трамваю. Який безтурботний спокій там назовні!» [3, 196]. Простір кімнати й простір зовнішнього світу постає через низку естетично довершених синестезій: так, холод внутрішнього простору передано через тактильну температурну синестезію, відкритість зовнішнього хронотопу постає у цілій низці фотизмів, хроматизмів і фонізмів. Таке ж вагоме поєднання дотикових образів та фотизмів, «відчуттєвих образів, що характеризуються зоровою модальністю під дією візуального подразника іншої якості» [2, 229]. Дивлячись у дзеркало трюмо, герой відчуває його «холодний блиск, сумнівний і двозначний», «ілюзорна умовність дзеркальних відблисків» для героя відкриває «далечинь, якої немає».

Загалом автор часто використовує різноманітні синестезійні образи, коли відтворює пейзажну картину, накреслює урбаністичну замальовку, описує інтер'єр чи екстер'єр. Продемонструємо це на прикладі опису ранкового міста, яке постає одним-єдиним чуттєво різновекторним образом: «Усе місто довкола мене в зелені. Квітнуть акації. Білі грона обтяжують дерева, що простяглися вздовж пішоходів, що густими купами тиснуться на бульварі по середині проспекту, що суцільне зелено-біле тло утворюють в довколишніх садах. Ранкове повітря насичене солодким тьмяним ароматом білого квіту» [3, 211]. А ось приклад застосування фотизму наприкінці II розділу: «І мідний кухлик, поставлений зверху на покрийку, блідо сяєв каламутним золотом в холодній півтемряві ганкових сіней» [3, 218]. Така велика кількість дотикових, фонічних та фотичних образів зумовлена, по-перше, прагненням автора ще раз підкреслити

специфіку раціоналістичного сприйняття довколишнього світу Ростиславом Михайловичем (на думку вчених, зором та дотиком сприймається 90% зовнішньої інформації) і, по-друге, тим, що саме ці синестезії дають поштовх іншим – запаховим, больовим, температурним, стаючи їхньою основою.

Особливу роль у романі «Без ґрунту» відведена звуковим (слуховим) образами. Фонізми, питомі за якісним звучанням, увиразнюють внутрішні катаклізми головного героя, передають його розчарування та радість, відтворюють стани пориву, пристрасті, захоплення, ненависті, щастя, спокою, роздратування тощо. Хіба не показовий з цього погляду такий приклад: «Дотик пальців до клавіш став імпульсом. Я пробіг по клавіатурі, згуки гами розсипалися по кімнаті. Певно, я зробив це лише для того, щоб пізнати звучання інструмента. Згук був повноцінний, гулкий: зерна добірної важкої пшениці лягли на долоні рук!» [3, 279].

Прикметою таланту В. Домонтовича-прозаїка є широка апеляція в тексті до музичних образів. Музична стихія в романі В. Домонтовича подана різними виявами: музична символіка (наприклад, бюст Бетховена в кімнаті Лариси, котрий наче спостерігає за музичним дійством, що породило кохання), «ословеснена симфонія» 26 розділу, яка дала поштовх новим відчуттям; нарешті, велика кількість імен представників музичної культури – Чайковський, Шимановський, Бетховен, Гоцці тощо. Художні образи, виражені за допомогою слів, які семантично адекватні музичним поняттям або споріднені з ними, поглиблюють і доповнюють певне враження, створюють особливе емоційно-оцінне силове поле, додаткову смислову поліфонію. Вони детерміновані змістом, художньою ідеєю твору, суголосні психології моменту. Водночас вони виступають формою психологічного переживання, стають методом психологічного аналізу, особливою концепцією світу. Зрозуміло, що при цьому збагачується музичним мисленням естетика слова, сама проза набирає виразного мелійного звучання. Адже «мові і музиці, як явищам інтонаційно-акустичним, притаманні такі специфічні якості, як ритм, темп, тембр, діапазон. Залежно від смислу, який передають, і настрою вони звучать у відповідних тональностях і темпі» [5, 44].

Роман В. Домонтовича «Без ґрунту» щедро аранжований музичними асоціаціями та музичними барвами. Якнайкраще це відчутно в сцені знайомства Ростислава Михайловича з Ларисою Сольською. Зустрівши її випадково на безлюдній вулиці, він ніяк не міг пригадати, звідки знає цю жінку. Болісно й довго перебираючи всі можливі варіанти їхнього знайомства, герой так і не знаходить жодного з них у лабіринтах своєї пам'яті. Керуючись логікою аналізу, герой подумки знаходить відповідь на болісне питання: «Я хотів бачити, можливо, треба було чути Чути, але що?.. Можливо, я досі йшов хибною стежкою. Треба було шукати не зорового, а слухового образу, не малярського, а музичного. Межі, де

перший перетворюється в другий» (Підкреслення авторське. – В.С.) [3, 266]. Тут автор підкреслює психологічний феномен, яким наділені талановиті люди: не тільки справляти зорове враження, але й мелодійне (чи то своєю ходою, особливим ритмом рухів, яка нагадує музичний твір, видимою мовою душі, що перебуває в стані піднесення або зламу). Образ жінки в інтерпретації В. Домонтовича постає через призму музики серця, якою наділена Лариса і котра опрозорена в її зовнішньому вигляді й манері триматися та поводитися на людях і на самоті, наодинці із собою.

Письменник наче оголює художній прийом синестезії, яким щедро користуватиметься згодом, у наступному розділі. Ця ситуація видає автора-універсала, письменницький хист якого є щедрим доповненням до хисту науковця-мистецтвознавця. І справді, 25 розділ відтворює музику, котру раптом почув Ростислав Михайлович, але яка була чутною лише йому: «Я повторюю одну за одною варіації лейтмотиву, основною темою якого є ота дуже проста й прозора фраза, що постала в мені. Коли я, дивлячись на цю жінку, намагався з'ясувати собі, чому, при першому враженні од неї, мені здалося, що я її знаю... Музичне почуття прокидається разом з зоровим, сполучується з ним, переплітається, перекриває його, опановує ним. Це мелодія, яку я бачу. Це зоровий образ, який я чую. Це кохання, що розкривається одночасно в слуховому й зоровому сприйнятті» [3, 268]. Виразно окреслений фонізм – це приклад прирощення силового поля метафор, які, підключаючи логіко-емоційну інформацію – враження, значно розширюють сферу своєї дії. На перший погляд, тут, власне, простежується підміна одних органів сприймання іншими. Бо, зрозуміло, слух у цьому разі значно кращий суддя, ніж очі. Це наче сприймання звуків у їхньому кольоровому самовираженні. Головний герой твору, сприймаючи всіма фібрами своєї душі музику, що виникла несподівано в його свідомості від споглядання вродливої жінки, разом з тим виводить астенічні емоції як такі, що пригнічують життєдіяльність організму (перед цим Ростислав Михайлович буквально втік з наради про долю Варязької церкви, яка була йому глибоко байдужа, залишивши мистецтвознавців та істориків, котрі палко відстоювали цінність шедевр архітектури Степана Линника). Це ситуація, яку Олександр Рисак у праці «Мелодії і барви слова» визначає наступним чином: «У процесі сприймання побаченого і почутого відбувається оцінювання-порівняння «естетичної інформації» на рівні неусвідомленого настроювання на відповідну фізіологічну реакцію, яка відповідала б результатам емоційного процесу» [5, 54].

Щось схоже відчуває герой, коли сам сідає за фортепіано в Ларисиній кімнаті. Але цього разу музика звучить насправді, її чує й Лариса, в якій виконання викликає зовсім несподівані асоціації. Несподіваними вони стають і для самого Ростислава Михайловича, що відтворено в каскаді синестезійних образів: «Дотик пальців до клавіш став імпульсом. Я пробіг по клавіатурі, згуки гами розсипались по кімнаті. Згук був повноцінний,

гулкий: зерна добірної важкої пшениці лягли на долоні рук. Срібні згуки початку симфонії, що говорили про перше кохання, про перші зародки почуття, розлились по кімнаті. Музика була надмірна. Почуття було надмірне. Напруженість налягання оберталась в абстракцію... Світ обернувся на музику. Була музика, була музична, слухова абстракція світу. Світ і вона, ця жінка, сприйняті й втілені в музиці» [3, 280]. Наведений фрагмент показує, як музичний образ переростає в інший – візуальний, температурний, дотиковий тощо – комплексно емоційний, щедро наділений почуттями, що нагадує вибух. Наділені інформаційно-промовистим значенням слухові образи, котрі переростають в інші відчуття, апелюють не тільки до емоцій, які передаються читачеві, а й до його інтелекту, набуваючи естетичного значення.

Найулюбленишими моделями переходу одного образу до синтезу з іншими образами, тобто переростання мономодальності в біомодальність чи переходу до біомодальності, є наступна схема: звук (у Домонтовича «згук») → зоровий образ; звук → тактильне відчуття, звук → температурний образ. Нечасто слухові образи продукують запахові, ще рідше кольорові чи органічні, проте такі синестетичні перетворення й варіації мають місце в романі: «Я грав. Я грав найбільш напружену, найбільш естетичну частину симфонії... Розкрились пелюстки квітки. Полум'я стало білим» [3, 281] (звук – аромат – колір); «Вона (Лариса) співала романси, співала гнучким і глибоким голосом, співала про любов. І я був сповнений дивного почуття, немов я перенесений був у зовсім інший світ, неподібний і найменше звичний... Її голос був лютром, що відображав цей відмінений світ» (звук – візуальний образ) [3, 378]; «Голос Лариси говорив про любов, і слова її пісень були звернені до всіх і до кожного. Я відчував заздрість, біль, утому й ненаситну жагу» [3, 379] (звук – органічне відчуття, больовий образ).

Таким чином, Віктор Петров будує художній світ роману на численних комбінаціях насамперед звукових компонентів, сприятливих для функціонування процесів «естетичного відкриття», «естетичного задоволення» (О. Рисак), логіко-емоційного пізнання процесів і явищ через їхні асоціативні вияви.

Окремо слід сказати про образ тиші, яка своєрідно озвучена в романі. Прикметно, що вона постає у всій широті свого діапазону, у розмаїтті (залежно від контексту та функціонального призначення) й наповненості звуками, передає загальну атмосферу й стан душі персонажів. У В. Домонтовича тиша завжди опредмечена: чи то співами соловейків або далекими згуками трамваю, чи передається через запахові відчуття, наприклад, через пахощі весняного квітування, чи то постає синкретичним образом, зітканим з низки синестезійних образів, чи образів, що відтворюють психологічний стан спокою і внутрішньої гармонії головного героя, як це має місце, наприклад, у 13 розділі.

Музика в тексті бере активну участь не тільки як елемент монтажу, зчеплення функціональних рядів тексту. Вона бере на себе й складніші функції: від ілюстрації візуальних деталей здійснюється перехід до складнішого розкриття внутрішнього світу героїв твору, від синхронності – до асинхронності, до контрапункту. Як елемент художнього синтезу, музика здатна як втрачати автономію, так і набувати сенс у контексті з іншими видами мистецтва, наприклад, архітектури, котра не менш виразно озвучена в романі. І це особливо важливо в тому сенсі, що романні дії обертаються навколо не так Ростислава Михайловича, як Варязької церкви, а саме проекту перетворення її на архітектурний заповідник. Річ у тім, що розмови про цей шедевр архітектури початку XX століття і створюють особливе відчуття присутності архітектури в романі [Див.: 6, 18–20]. Формула «чути архітектуру» генетично пов'язана з відомою гоголівською сентенцією, парадоксальною за своєю суттю: «... тільки в Італії можна чути присутність архітектури». Поставлена в такий контекст, архітектура починає діяти як слово, адже саме слово є «видимою чутністю і чутною видимістю» [Цит. за 7, 18]. Отже, архітектуру, окрім як споглядати, можна ще й почути. Вона з об'єктів, що їх можна тільки побачити, переходить в об'єкти, які можна почути, стає, за відомим філософським висловом, «застиглою музикою». Тоді сам архітектурний об'єкт переміщується в словесну площину, втрачає свою візуальність і начебто відокремлюється од свого гіпотетично передіснувального в тривимірному просторі праобразу – двійника. У такий спосіб «не лише створюється дискурс, так би мовити, довкола архітектури, а й наголошується на його самостійності й самодостатності» [7, 60].

У цьому плані показовими є образи архітектури, відтворені автором роману «Без ґрунту». Насамперед вони вимальовуються за допомогою зорових образів. Особлива увага при цьому надається грі кольорів, які на очах змінюють одне одного а потім автор «озвучує» їх, дозволяючи «почути» архітектурний образ. Ось якою побачив герой церкву: «Я спиняюсь. Я стою й дивлюсь, не переходячи через майданчик, на церкву. Я хочу зберегти в своїй пам'яті всю повноту і суцільність раптового враження: синя безодня неба, сіре палання граніту, біле сьйво церкви й на відстані зелено-біле докільля квітучих дерев» [3, 218]. А ось якою вона постає буквально через кілька годин у свідомості Ростислава Михайловича: «Я затримуюсь, щоб ще раз поглянути на грозову хмару, яка суне з заходу... на чорні трикутники хустин, чітко вирізьблені на білому камені церковних сходів. Свистить десь птах, цвірінькають горобці, гуде під горою трамвай» [3, 260]. Розлога картина побудована за принципом причинно-наслідкової асоціативності з поступовим наростанням естетичних координат. Зорові картини викликали в уяві героя відповідні настрої елегантного характеру. Можна сказати, що зорові імпульси,

поступово розростаючись, породили нову цікаву якість образу – зорово-просторову.

Третім видом мистецтва, яке поєднується з іншими в романі «Без ґрунту», постає живопис. Це виявляється: по-перше, на рівні дискусій персонажів роману про майбутнє мистецтво, особливо в розмовах Степана Линника та Ростислава Михайловича; по-друге, у вмінні бачити навколишній світ головним героєм, помічаючи живописне начало навіть там, де його немає за природою, по-третє, у наявності великої кількості візуально-зорових образів твору, які часто-густо переростають у синестезійні. Саме тому проаналізуємо їх детальніше.

Досліджуючи функціональні вияви кольору в художньому творі, слід сказати, що він, по-перше, передовсім слугує відповідним тлом, на якому розгортаються події як у реальному світі, так і всередині свідомості персонажів. Так, у романі «Без ґрунту», основна ідея якого закорінена в концепції безґрунтності – національного, суспільного, духовного, – вміщено опис картини Линника, котрий не прийняв ідеології «нового мистецтва» – зображення фабрик, димарів і домі, чавуну, цегли й залізобетону, натомість віддавши перевагу образам «великих зрушень і вирішальних змін, страшних примарів катастроф, які принесуть загибель старому світові». На цьому полотні, що його словесно відтворює письменник, віддається перевага похмурим фарбам, які передають смуток та розчарування митця: «Суворий закон синьої кольорової гами... У синяві присмерк, де не пізнати, чи вже розвиднілося, чи все ще панує ніч, на горбку узлісся мовчазні люди в льняному одязі й луб'яних постелах рубають сокирами стовбури дубів...» [3, 261]. Картина не просто передає настрої Линника, творчість якого «не визволяла, а пригнічувала», а відтворює і стан душі Ростислава Михайловича, котрий втратив ґрунт у суцільній темряві наявних пореволюційних реалій, і автора, розчарованого в дійсності, що накреслив, по суті, картину буття розчавленої української інтелігенції 20–40-х рр. XX ст.

Не менш важлива, по-друге, роль кольору, за допомогою якого створюється певний емоційний настрій, що дає змогу проникнути в глибини людського почуття, окреслюючи стан світу й душі, насамперед головного героя. Прикметно, що він, втративши ґрунт, часто бачить навколишню дійсність у темних, похмурих кольорах, серед яких особливе місце відведене чорному: «Чорний профіль човна, подібного на труну» бачить Ростислав Михайлович, розповідаючи про смерть Линника. Увагу консультанта з питань архітектури і мистецтв привертає чорна сукня Лариси, котра, здається спершу, лишень передає «загальну стриманість камерного стилю». Око героя також помічає чорну кришку рояля, колір якого суголосний настроєм власного сприймання автора. Символіка чорної барви в романі «Без ґрунту» відповідає традиціям християнської символіки, в якій чорний символізував плин часу, що неможливо зупинити.

Герой роману втрачає не тільки час, а й простір, ґрунт під ногами, про що сам каже в ряді монологів. Внутрішні настрої головного персонажа, перебіг його думок і почуттів певним чином відбилися в кольоровій пластичності образів. І в цьому разі – чорна барва не індивідуальний складник твору, а його емоційний камертон, що настроює цілий злагоджений оркестр різних мелодій душі, що через своє «я» передає світовідчуття цілого покоління людей трагічного й зламного періоду.

Є цілковита логіка і в тому, що чорна барва часто інтонується контрастною – білою чи червоною – барвами. Так, характерна деталь інтер'єра кімнати, в якій Лариса Сольська співала романси Чайковського: «На чорній кришці роялю стояла біла видовжена ампірна ваза. Стиль був витриманий достоту» [3, 291]. Ця кольорова контрастність помічена героєм і в зовнішності самої жінки: «Чорна довга сукня різкіше підкреслювала контурну суворість цієї простоти. Нічого окрім протиставлення білого й чорного. Білява авреоля важкого волосся контрастувала з чорним тлом сукні. Чітко окреслилась стрункість її прямої статі» [3, 290–291]. Таке ж протиставлення має місце і в сцені від'їзду Ростислава Михайловича з Дніпропетровська: «Я спустився на м'яку канапу й стомлено закрив очі. В кружлянні *вогневих* плям передо мною пролинула біла, залята соняшними променями «Варязька церква», чорні трикутники старих бабусь на східцях церковної паперти, сіра бруківка вулиці під схилом гори, рейки трамваю, вузька парусинова спідниця. Високі закаблуки черевик, Лариса» [3, 380]. Човен, який поніс Линника в небуття, інтонується червоною барвою: «Чорна постать людини, що випросталась над човном, несподівано зникла в червоному полум'ї моря. На поверхні гойдався чорний важкий човен» [3, 241]. Словесна опозиція чорний/білий, чорний/червоний необхідна автору, щоб показати контрастність чорного на тлі інших відтінків, що сприяє ще більшому його увиразненню. У цій ситуації чорна барва переривається, поступаючись своїй протилежності. Це наводить на ряд міркувань, які є значущими щодо пояснення внутрішнього світу героя й автора: герой ще не втратив ґрунт остаточно, він ще тримається, намагаючись не помічати всього того негативу, який постав з радянською реальністю. Проте чим далі, тим усе менше йому вдається втримувати його. На той факт, що стан безґрунтності є поки що тимчасовим, указує колористична гама: герой не все сприймає в чорно-білому світлі. Часто він бачить світ, яскраво розмальованим, веселковим, аж настільки, наскільки це може зробити справжній фахівець чи людина, наділена почуттям прекрасного.

Вельми показовим з цього погляду є опис інтер'єра кавказької пивниці, який двічі фігурує у тексті, щоразу набуваючи все нових відтінків барвної палітри. Ось деякі кольорові епітети з опису: *блакитнобілі* верховини, *грона зеленого й синього* винограда, *сірі* ослики, *рожева* курява сонячного дня, *оранжевий* базар, *цитроновожовтий* хром великого

платана, *духан з фіолетового* каменя, *суриковий* вогонь вогнища, *ультрамариновий* кухар, *столи кольору золотої охри*, *червоне* вино, *брунатночорна* кавка *рожево-пухлі* щокі нареченого, *чорні* родзинки очей тощо. Таке розмаїття може побачити справжній митець, і саме як світ краси поставав би в уяві Ростислава Михайловича і далі, якби навколишня дійсність не дала приводу думати по-іншому, якби не розчарування в 30-х рр. Зрештою, герой втрачить ґрунт остаточно. Це посилено й загальним песимістичним настроєм твору. Саме це мала на увазі Соломія Павличко, вказавши у передмові до видання 1999 року, що герої Домонтовича «можуть бути щасливими із суто концептуальних причин. Щастя є неможливістю. Як і кохання, шлюб, батьківство, насолода від праці» [1, 14].

Візуальні образи, по-третє, у системі синестетичності виступають символом важливих ідей, поглиблюють процес характеротворення. У цій функції колір лише сприяє створенню мікрообразу. Ось один із прикладів: у розмові Ростислава Михайловича з Арсеном Петровичем, коли говорили про долю Варязької церкви, накреслювалося три варіанти розв'язання її долі, хоча в майбутньому вона беззаперечно була приречена. І в цей момент автор переводить увагу на цікавий образ інтер'єра в сприйнятті героя. Два кольори – *бронзовий* і *зелений* – відтінки однієї кольорової гами. До того ж, *бронзовий* поєднує *срібний* і *золотий* відтінки, має якраз зеленкуватий відтінок. В. Домонтович таким чином пояснює безпідставність дискусії Витвицького й Ростислава Михайловича: про що б вони не домовилися, доля церкви була розв'язана заздалегідь, і всі три варіанти розв'язання майбутнього кам'яниці зіллються в один.

Надзвичайно велика і роль кольору, по-четверте, у тому, що він розкриває особистість митця, оскільки спосіб бачення має неабияке значення у структурі її становлення та функціонування. Оскільки в головному героєві багато від самого автора, то є резон припустити, що такою є свідомість і самого Віктора Петрова як біографічного автора, і самого В. Домонтовича – як літературного його відповідника.

Колористика, по-п'яте, слугує будівельним матеріалом у конструюванні художнього образу, розширюючи тим самим асоціативні можливості художнього світу. Це по-особливого наочно простежується в ситуаціях, коли колір, набуваючи інших значень, вступає у синестетичні зв'язки зі звуком, дотиком, смаком та іншими відчуттями. Надаються для аналізу такі варіанти перетворення мономодальності в полімодальність синестезійних образів: колір → інший колір → температурний образ: «*І мідний* кухлик, поставлений зверху на покривку, *блідо сяє каламутним золотом в холодній* півтемряві ганкових сіней». Колір → смак → аромат. Саме таким описуються «вино для солов'я», яке запропонував господар пивниці Ростиславу Михайловичу та Ларисі: «*Густе, солодке, тьмяне й темне*, як південна ніч. *Тепле, як тепла й запашна* буває лише весняна

солов'їна ніч» [3, 296–297]. Аналогічні образи, яких доволі багато в тексті роману, концентрують пластичність малярства й неповторність запахів, а також багатство духовного життя людини, котрі ними виражаються. Психологічна здатність до синтезу, яку демонструє автор роману «Без ґрунту», здійснюється через фантазію, яка продукує процес асоціювання, через який відкривається шлях до переходу до нових смислів, апеляції до інтелекту.

Таким чином, масштабність художнього мислення В. Домонтовича виявляється передусім у здатності створювати мікро- і мегаобрази надзвичайної насиченості, у вмінні розкрити через містку деталь усю глибину переживань та відчуттів героїв без обмежень простору та часу, піднести її до рівня символу. У романі автор створив образи, які характеризуються пластичністю малярства й музичною мелодикою, стилістикою архітектури та багатогранністю мистецтва слова, тим самим своєрідно поєднавши ці мистецтва, подавши їх цілісно, що, з одного боку, має організаційне, композиційне значення в романі, а з другого – слугує згущеності, сконцентрованості образної й усієї художньої системи, яка виявляється в синестезійній природі твору.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Павличко Соломія. Роман як інтелектуальна провокація // Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: – Критика, 1999. – С. 3–16.
2. Сасенко Валентина. Українська модерна поезія 20-х років ХХ століття: ренесансні параметри. – Одеса: Астропринт, 2004. – 256 с.
3. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Романи. – К.: Критика, 1999. – 384 с.
4. Франко Іван. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 38. – С. 51–129.
5. Рисак Олександр. Мелодії і барви слова. Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: Надтир'я, 1996. – 98 с.
6. Гусейнова Олена. Елементи архітектурного дискурсу в українському урбаністичному романі («Без ґрунту» В. Домонтовича) // Слово і час. – 2004. – № 11. – С. 18–23.
7. Шліпченко Світлана. Архітектурні принципи постмодернізму. – К.: Всесвіт, 2000. – 240 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сасенко Валентина Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

Наукові інтереси: компаративістика; українська література в контексті європейської культури, питання поезики в українській класичній і сучасній літературі.