

*Наталія Мініч*



**РИЗОМА ЯК ПРИНЦИП КОМПОЗИЦІЙНОЇ  
ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНУ В. ДОМОНТОВИЧА  
"ДОКТОР СЕРАФІКУС"**

У статті зроблена спроба вивчення композиції інтелектуального роману В. Домонтовича з орієнтацією на теорію ризиому Жилія Дельоза та Фелікса Гваттарі.

**Ключові слова:** ризома, композиція, текст, гетерогенність, плато.

The article studies the composition of an intellectual novel by V. Domontovich using the theory of rhizome by Zh.Delyoz and F.Gvattary.

**Keywords:** rhizome, composition, text, heterogeneity, plateau.

Один із присутніх чинників досконалості твору — гармонійність його побудови, без якої навіть добре виписані окремі сцени, епізоди, діалоги і полілоги виявляються добре змайстрованими деталями, що випадають, проте, з цілісної конструкції, не будучи творчими енергоносіями якісної художньої системи. Ось чому, цілком зрозуміло, аналіз композиційних властивостей роману "Доктор Серафікус" В. Домонтовича постає як предмет спеціального дослідження.

Як відомо, композиція — "побудова твору, доцільне поєднання всіх його компонентів у художньо-естетичну цілісність, зумовлену логікою зображеного, представленого читачеві світу, світоглядною позицією, естетичним ідеалом, задумом письменника, каноном, нормами обраного жанру..." [8; 371].

Образно кажучи, композиція — це авторський спосіб перетворення хаосу думок, почуттів, фактів життя на космос (у первинному значенні цього слова як порядку) художнього твору. Але чи можливим є впорядкування будь-чого? Художній і науковий досвід ХХ століття дають на це питання негативну відповідь. Класична наука впродовж багатьох віків свого існування найбільшу увагу приділяла пошукові порядку, утвердженню стійкості, лінійності, гомогенності структур, що ставали об'єктом її вивчення. Тим часом науковці ХХ століття вже не могли спростувати той факт, що далеко не всі явища життя можна пояснити логікою: на зміну уявленню про

лінійність світу та причинно-наслідковість оточуючої дійсності приходить теорія хаосу. Зі світу гуманітаристики ця концепція переходить до природничих наук: "Ідея хаосу, яка була експропрійована наукою і частково втратила ту міфологічну ауру, що донедавна надихала поетів і філософів, оселилася у таких галузях науки, як фізика, хімія, нейрофізіологія, психіатрія, екологія, математика" [10; 102–103]. Головним результатом переосмислення картини світу стало визнання "одночасності виникнення й існування порядку і хаосу" [10; 103] в універсумі.

Переосмислюючи надбання літературознавства на ґрунті філософії хаосу та використовуючи біологічну термінологію для аналізу постмодерністських текстів, французькі вчені Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі у своїй праці 1974 року "Ризома" вводять поняття *ризом* на позначення ієрархічної нелінійної системи "без початку і кінця, яка перебуває в постійному процесі становлення, заперечуючи, таким чином, панівне на той час поняття "структура" — чітко систематизований принцип організації" [7; 53] (зокрема, організації художнього тексту). Поняття ризом вводить як протиставлення до символу дерева, що є надзвичайно давнім у світовій культурі. "Символ дерева — одна з найсильніших "універсальних структур" людського мислення і практики освоєння світу" [10; 119]. Як приклад — існування таких понять, як "дерево життя", "дерево пізнання", "світове дерево", "генеалогічне дерево" тощо. У психіатрії навіть існує так званий "тест дерева", що дозволяє встановити нормальність чи патологічність розвитку психіки. Аналізуючи роботу Умберто Еко "Семіотика та філософія мови" ("Semiotics and the Philosophy of Language"), А. Усманова приходить до висновку, що "усвідомлення тотальної організованості культури за принципом дерева привело сучасну філософію до пошуку нових способів мислення і впорядкування універсуму" [10; 119], а таким способом, власне, і є ризома.

Згідно з "The World Book Encyclopedia", ризома — це "горизонтальний корінець, що росте на поверхні або неглибоко під ґрунтом і розвивається одночасно у кількох напрямках" [11; 295].

За "Енциклопедією постмодернізму", ризома — це специфічна форма кореня, який, не маючи чітко вираженого центрального стовбура, "росте горизонтально, пускаючи в усі боки повзучі пагони, з яких утворюються нові рослини, що потім випускають власні пагони, і так далі, у кінцевому підсумку утворюючи перервну поверхню

без глибини (і таким чином без суб'єкта, що контролює) або центру (а отже, вільну від обмежувальної структури)" [6; 503].

Міркуючи про принципи організації художнього простору в літературі, Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі виділяють три типи книжок. Перший з них — це "*книжка-корінь*", втіленням якої є класична міметична книга. Другий тип книжки "*асоціюється із мичкуватою кореневою системою*", тут не заперечується єдність... проте ця єдність виявляється прихованою" [7; 53]. Як приклад, наводяться твори Ніцше та Джойса (зазначимо, що в Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі пояснення, чим зумовлений вибір саме цих книжок, відсутнє). Третій варіант книжки — це *ризом*, в якій основний корінь руйнується, і від нього відгалужується безліч бічних, які розростаються на повну силу. Книжка-ризом, в концепції французьких учених, визначається такими принципами:

1, 2. Принципи *зв'язку і гетерогенності*: "Будь-яка точка ризому може і має бути пов'язана з будь-якою іншою, на відміну від дерева чи кореня, які фіксують точку, порядок у цілому" [Див. 3];

3. *Множинність*;

4. Принцип *незначущості розриву*: "Ризом може бути розірвана, зламана в будь-якому місці і перелаштована на будь-яку нову лінію" [Див. 3];

5, 6. Принципи *картографії і декалькоманії*: "Ризом не підпорядковується будь-якій структурі чи породжуючій моделі" [Див. 3].

Ризом — це система без початку і кінця, без центру і периферії, а відповідно ризоматичні тексти мають циклічний чи до безкінечності розгалужений зв'язок різних фрагментів і ліній оповіді.

Прийнявши за вихідне положення, що втілення культури ризому — постмодерністське мистецтво, чи можна кваліфікувати романи В. Домонтовича як такі, що належать до даної течії? Коли застосувати хронологічний принцип, — ні, бо за часом написання вони не вписуються в рамки постмодерної культури (так, наприклад, "Доктор Серафікус" був нібито написаний у 1928–1929 роках і перероблений у сорокових (1948)). Але за якістю і характером ідей, покладених в основу оповіді, за художньою концепцією світу і людини в ньому — безперечно. Вельми відчутним у зазначеному творі є пафос вичерпаності науки, історії, естетики, мистецтва. Ще помітніше постмодерність виступає на рівні конструкції, в системі якої проглядає не тільки фрагментарність, але й постійна взаємодія улаmkів текстів різних культур — від найдавніших часів до новітньої.

Наступне запитання: чи не стає еkleктизм тексту іноді самоціллю, чи не є "Доктор Серафікус" викликом читачеві, запрошенням до інтелектуальної гри? А якщо так, то чи не перераховано тут ознаки постмодерністського тексту? Так, Віра Агеєва, наприклад, говорить "про елементи постмодерного письма у прозі В. Домонтовича" [1; 17]. Не маємо за мету доводити, що В. Домонтович — постмодерніст. Це було б безглуздо і недоречно. Зазначимо лише, що талант завжди більший за відведену йому у будь-якій класифікації клітинку, а у романах згаданого письменника, безумовно, відчувається сила таланту, що завжди випереджає свій час. Не будемо, отже, вагатись, чи застосовувати стратегії постмодерного літературного аналізу до твору модерного, тим більше, що порушення принципу лінійності організації тексту, а отже ризоматичність, притаманні вже таким раннім формам словесності, як, наприклад, коментарі, енциклопедії, візуальна поезія тощо.

За концепцією Жюльєн Дельоза і Фелікса Гваттарі, компонентами ризоматичної композиції є *плато*, які можуть бути прочитаними із будь-якого місця і поставленими відповідно на будь-яке інше місце. Плато з'єднуються між собою "за допомогою мікро-тріщинок, подібно до звинин у мозку" [Див. 2]. На нашу думку, визначення плато як "будь-якої множинності, яка з'єднується з іншими множинностями" [Див. 2], є неоднозначним і передбачає велику кількість можливих трактувань. За безумовну категоріальну ознаку плато приймається їх здатність вільно поєднуватися з іншими плато. Що ж до їх розміру і здатності членуватися на дрібніші плато, то однозначної відповіді на це питання у праці французьких лінгвістів не подано. Більше того, Дельоз і Гваттарі, заграючи з читачами, зводять розуміння даного феномену навіть до обсягу слова (!): вчені зазначають, що текст їх праці складений з плато, якими для них були слова.

Визначимо для себе, що визначення плато як множинності *a-priori* передбачає його членованість, і саме з такого розуміння виходитимемо у подальшому аналізі поетики композиції роману "Доктор Серафікус".

Невеликий за обсягом роман В. Домонтовича складається з 17 розділів, але кількість плато в романі безмежно більша. Розділи мозаїчні за своєю структурою і, крім сюжетних елементів, містять інтелектуальні пасажи, описи історичних подій, філософські міркування тощо, кожен з яких становить окремих субтекст. Відповідно, в одному розділі нараховується до десятка плато, що пов'язані між

собою нелінійним зв'язком, прикметним для ризоматичної побудови. Для ілюстрації розглянемо розділ 7, який складається щонайменше з 6-ти плато:

I. Розповідь про стосунки Вер і Корвина, їх розмови під час зустрічей на пляжі.

II. Змалювання "зворушливої закоханості, ніжності, відданості" у колишніх стосунках Корвина і Серафікуса.

III. Розповідь про стосунки у трикутнику: Серафікус — Корвин — Таня.

IV. Нарис мистецького життя часів дружби Корвина, Серафікуса і Тані: "Всеволод Михайлович Зуммер... читав доповіді про дружбу Гоголя з О. Івановим, про есхатологічні мотиви в О. Іванова, про кирилівські фрески Врубеля... Іполіт Моргилевський вивчав Київську Софію..." [4; 87].

V. Коротка замальовка про долю людини (Корвина) в період революції.

VI. Роздуми Корвина про Серафікуса як особливий тип людини-вченого: "Мене цікавить унеможливлена умовність його вчинків і стриманість його невиявлених почуттів. Коли я конструюю спіралі й вежі або ж маюю свої безпредметні картини, мені потрібний Серафікус з його абстрактним геометричним ставленням до життя... Серафікус не людина, а так, амфібія, моллюск, якась фікція" [4; 90–91].

Помітно і те, що поділ на плато може бути концептуально іншим, принаймні, детальнішим: кожне з відокремлених плато легко членується на дрібніші. Так, наприклад, як окремий субтекст можна розглядати перелік тем розмов між Вер і Корвиним у першому плато: "Про останні новини в мистецьких колах, про замовлення на обкладинки й плякати від видавництва, про склочні сварки між окремими мистецькими організаціями, чергові плятформні непорозуміння, про боротьбу за посади, про скарги, про висиджування, про фейлетони, листи до редакції, спростовання, протоколи засідань, про все те, що надавало ілюзіям досягнень у мистецтві прикмет реальності" [4; 79]. З цього невеликого за обсягом і кількістю слів плато постає яскрава картина мистецького життя 20-х років ХХ століття. І хоч прізвища не названі, вони легко вгадуються, і, відповідно, даний компонент тексту постає своєрідним конспектом уявного викривального фейлетону на адресу сучасних авторів мистецьких організацій і може бути розгорнутий в окремий самодостатній текст.

З іншого ж боку, наведене плато — це влучна характеристика життя українських митців і на сучасному нам етапі. Семантично цей невеликий компонент тексту пов'язаний, наприклад, з одним із плато з розділу 9, яке також зображає "ілюзію досягнень", але вже не у мистецтві, а в науці: "Він [Серафікус] ішов за плином часу. Він протестував, коли Жебелев надрукував свої некрологи в празькому Codex Condacovianum і коли Пільняк видав своє "Червоне дерево" в Берлінському "Петрополісі", дарма, що він ніколи не читав перших і не уявляв собі, про що йде мова в другому" [4; 104]. Як бачимо, у ризомі роману наявний зв'язок між компонентами, але відсутня їх чітка фіксація у композиційному просторі, можлива зміна їх взаєморозташування, що дозволяє вільну комбінаторику компонентів для створення кожним із читачів свого власного тексту.

Окремі невеликі плато ризоми роману програмують читацьку увагу на сприйняття того чи іншого наступного сегменту тексту. Так, у вже згаданому розділі 7 Корвин говорить, що Серафікус "міг вирушити в одне місце, тим часом поїхати в інше і в дорозі забути, куди він їде, а, приїхавши, не знати, куди приїхав" і що він "все своє життя забував про найголовніше в житті — кохати жінок" [4; 91]. Наступний же розділ роману цілком присвячений розповіді про химерну подорож Комахи у невизначеному напрямі: професор вирушає до Кам'янця, а потрапляє до Могилева. Більше того, мотив невизначеності існування сучасної людини у часі і просторі пронизує весь роман, починаючи від неспроможності Серафікуса (як це показано у розділі 3) здолати відстань в один крок між його і Ташиною кімнатами, щоб просто поговорити з симпатичною дівчиною, і закінчуючи його нездатністю зробити крок, аби вийти з чарівного кола жіночого магнетизму Вер, як це постає у розділі 16. Як бачимо, на противагу суворо ієрархічній композиційній побудові за принципом дерева, ризома передбачає нелінійність побудови й уможливорює рух читацької уваги як від початку роману до кінця, так і у зворотному напрямку чи з окремо взятого фрагмента тексту.

Ризома, за концепцією Дельоза і Гваттарі, на відміну від структури, характеризується принципом незначущості розриву, що означає, що вона може бути зламана у будь-якому місці і відновлена в іншому. Не наважуємося інтерпретувати дану думку, адже вона вельми багатозначна, зазначимо, проте, що роман В. Домонтовича

характеризується стрімким переходом від однієї сюжетної лінії до іншої, швидкою зміною декорацій, стрибками у часі, що призводить до *мозаїчності як визначальної риси поетики композиції*. Апогеєм дискретності й подрібненості тексту стає останній розділ роману, в якому сюжет стає пунктирним, а потім зовсім обривається на мріях Серафікуса про Вер за допомогою стилістичного прийому апосіопези.

Така характерна риса ризоми, як *гетерогенність, проявляється в романі на рівні полілогу різних дискурсів*: історичного, філософського, літературознавчого, еротичного тощо. В романі неможливо встановити, який голос є центральним, яка проблема — стрижневою: не виділяючи однієї надтеми і надпроблеми, письменник наголошує на важливості кожної та на їх невідривності одна від одної. Так, поряд із ваговитістю і значущістю *інтелектуального, психологічного, філософського* плато, в романі вичленовується *музичне* плато, вивчення якого стає концептуальним, зважаючи на зацікавлення В. Домонтовича виражальними можливостями музики, її функціями в літературі в його кількох креативних іпостасях (письменника В. Домонтовича і літературознавця Віктора Петрова).

Досліджуючи "Лісову пісню" Лесі Українки, він визначає тему даної драми-феєрії як "мелійної", "пісенної", адже "пісня не тільки супроводить п'єсу, не тільки акомпанує дії, але є разом з тим суттю драми" [9; 153]. За В. Петровим, музика виступає потужною креативною силою, що породжує кохання Мавки і Лукаша, адже чарівна музика Лукашевої сопілки не просто "відкриває" скарби душі Мавки, вона їх "творить". Саме пісня пробудила Мавку з зимового сну, навчила її кохати, привела до людей, стала її згубою і порятунком. В. Петров підкреслює, що саме "в коханні і музиці людина наближається до природного, поринає в стихійний процес, починає жити з природою одним життям" [9; 151]. Цікавиться мелійністю В. Домонтович і у своїй письменницькій іпостасі: у романі "Без ґрунту" мотив музики Шимановського стає символом кохання героїв, а в новелі "Спрага музики" музика, хоч є і позакадровою, але повноцінною героїнею і виступає силою, що може врятувати людину від світового хаосу, впорядкувати її думки та почуття, надати їм космічного ладу, марно ж головний герой новели Райнер Марія Рільке саме у мелодії бачить шлях звільнення від світу земного, а музика постає перед ним як "майбутня весна" [5; 363]. Героїні новели "Спрага музики", коли вона грає на піаніно, здається, що "вона

прийшла сюди, щоб здійснити священну жертву, літургісати, задля містеріального чину" [5; 368]. Серафікус так само (у розділі 12 роману) поринає у фортепіанну гру як у якусь язичницьку молитву і не помічає нічого навколо: "Це був рід сомнамбулізму, щаслива здатність одірватись від усього, щоб поринути в одне..." [4; 128].

На перший погляд видається дивним, що людина-схема, яка лінується заварити собі чай і п'є воду з цукром, в якій не вистачає часу і терпіння на спілкування з людьми, може витратити кілька годин на фортепіанну гру! Але ж музика, в інтерпретації В.Петрова (В. Домонтовича), — це не просто розвага, а гра на інструменті — не один із способів марнування вільного часу. Мелодія наділена магічною силою, що гармонізує дійсність навколо людини, єднає її зі Всесвітом, що для Комахи вкрай необхідно, оскільки душевний спокій героя було зруйновано грубим втручанням Вер у його життя. Серафікус грає, аби перетворити хаос своїх почуттів на звичніший для нього космос думок: "Він грав довго. Від хоралів Баха він перейшов до Ліста, після громових гуркотінь Лістових він повернувся до Баха, а тоді почав імпровізувати" [4; 129]. Проте навіть музика не допомагає Серафікусу позбутися влади Вер, адже ця містична жінка під час магічних фортепіанних дій проти неї була присутня в кімнаті. У розділі 13 у момент зустрічі Вер і Серафікуса у міському скверіку мелодія, видобута з музичних інструментів, поєднується з музикою природи у незабутню за своєю потужністю симфонію (від грецького *symphonia* — співзвуччя), що виступає засобом окреслення часопростору й образотворення героїв: "На ясному тихому прозорому повітрі скрипки звучали підкреслено чітко, як коштовні й рідкі страдіваріюси: немов земля, небо, дерева з золотим листям були декою скрипки, і загублену тайну медошовтого прозорого лаку, що звучанню страдіваріюсівських скрипок надає таємничої вишуканості, несподівано розгаданої й розлитої в густій прозорості насиченого лакованим розчином осіннього повітря" [4; 131].

Як бачимо, через поєднання часових площин ХХ (час перебігу подій) і ХVІІ століть (час створення страдіваріюсів) до читача приходить усвідомлення, що час дії розділу — це не тільки один з осінніх ранків ХХ століття, а момент вічності; місце дії, звичайнісінький київський парк, стає символом вічної безсмертної природи, а музика симфонічного оркестру — втіленням ритмічності і мелодійності світу, яким скоряються зміни сезонів року, припливи

і відшливи, спів птахів і шум дерев. Серафікус і Вер з сучасних героїв перетворюються на прадавніх Чоловіка і Жінку, що ведуть одвічні розмови про сутність кохання. Отже, як бачимо, мелійний дискурс є одним із компонентів, що конституують таку властивість роману-ризому, як гетерогенність.

Міркуючи про такий принцип ризоматичної побудови, як множинність, Дельоз і Гваттарі мріють про книгу, в якій можна було б "розкласти всі речі... на єдину сторінку, на ту ж саме площинність: прожиті події, історичні визначення, мисленнєві концепти, індивіди, групи і соціальні формації" [7; 54]. Під таким кутом зору роман "Доктор Серафікус" постає як ідеальна книга, в якій усе зв'язано з усім. Так, *історичне плато* в тексті органічно співіснує з *психологічним, соціальним, містичним* тощо, і всі ці ризоматичні множинності сприймаються як одне велике ціле.

На ризоматичну множинність як ознаку тексту В. Домонтовича вказує така його властивість, як *синестезійність*. Варто звернути увагу на те, як у розділі 12 Вер і Серафікус по-різному сприймають оточуючу їх дійсність — вулицю Києва та крамницю. Крізь призму бачення Серафікуса вулиця, люди, крамниці втрачають будь-яку конкретність, виглядають розмитими: він рухається "в увяленій країні необов'язкових вражень... Він закинув голову й дивився вгору, на небо, на хмари. Він ішов назустріч хмарам і вітрові" [4; 124]. І справа тут не тільки в тому, що для Серафікуса оточуюча дійсність не має жодного значення (про це говорить і його кімната): він живе у світі книжок і думок, що ними спричинені; але і в тому, що письменник акцентує увагу читача аж ніяк не на тимчасових цінностях, а на атемпоральних якостях буття людини, що має право й обов'язок лишити слід по собі, сприймати земне життя з погляду вічності. Отже, для нього домінантою є не відчуття, а розум, інтелект. У його сприйнятті оточуючої дійсності не бере участі жоден з органів чуття, в той час як Вер живе відчуттями, а тому сприймає світ у синестезійних образах. Так вона на тій самій вулиці відчуває у повітрі холод (тактильне температурне відчуття), бачить, що асфальт од недавнього дощу блищить "як лакований: чорне люстро, в якому відбивалися будинки й дерева" [4; 124] (зорове сприйняття), рухове відчуття проявляється в тому, що Вер усвідомлює насування хмари. Але найрозвиненішими виявляються у Вер запахові відчуття. У крамниці, біля якої Серафікус просто безцільно роздивлявся старий мотлох, Вер поринає у вир запахів: "У крамниці...

пахло огірками, милом, гасом, курявою борошна, оселедцями, старим лежалим салом. З одчинених дверей у сусідню кімнату доносився запах від картопляного супу й суботньої "фіш" [4; 126–127]. З тексту роману зрозуміло, що Вер не просто відчуває запахи, вона бачить річ, а потім виокремлює її запах з-поміж інших, таким чином виникає багатошарове, а отже синестезійне відчуття. В такий спосіб постає промовиста картина, зіставлявальний аналіз якої доводить, наскільки по-різному сприймаються одні й ті самі об'єкти дійсності людиною артистичною (Вер) і вченим-сухарем (Серафікус), і водночас проявляється принцип текстової ризоматичної множинності, як площини, на якій представлена повна палітра можливих людських відчуттів.

Підсумовуючи, не можна не підкреслити, що структура роману В. Домонтовича характеризується такими ознаками, як нелінійність, множинність, гетерогенність, незначущість розриву, що у сукупності з такими властивостями, як інтертекстуальність та цитатність, дозволяє говорити про ризоматичну композицію тексту, побудованого, за влучним висловом Віри Агеєвої, "на маргінесах інших текстів" [1; 4].

## Література

1. Агеєва Віра. Мовні ігри В. Домонтовича // В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. — К.: Критика, 2000. — С. 3–20.
2. Делёз Жиль, Гваттари Феликс. Капитализм и шизофрения. — М., 1990/ <http://www.filosoft.tsu/ru/rizoma.htm>.
3. Делёз Жиль, Гваттари Феликс. "Ризома"// Философия эпохи постмодерна. — Минск: Классико принтер, 1996/ <http://www.viscult.by.com/article.php?id=298>.
4. Домонтович В. Доктор Серафікус // В. Домонтович. Доктор Серафікус. Без ґрунту: Романи. — К.: Критика, 1999. — С. 17–161.
5. Домонтович В. Спрага музики // В. Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Роман. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси. — К.: Критика, 2000. — С. 358–369.
6. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. — К.: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. — 503 с.
7. Кульчинська Леся. Ризоматичні площини постмодерністських текстів: лабіринтами "Щоденного жезла" Є.Пашковського // Слово і Час. — 2004. — № 11. — С. 53–58.
8. Літературознавчий словник-довідник: Nota bene. — К.: ВЦ "Академія", 1997. — 752 с.

9. *Петров Віктор*. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде. "Лісова пісня" Лесі Українки та її інтерпретації. — К.: Факт, 2002. — С. 149–169.
10. *Усманова А. Р.* Умберто Еко: парадокси інтерпретації. — Минск.: Пропилеї, 2000. — 200 с.
11. *The World Book Encyclopedia*. — USA: World Book, Inc. — 1996. — Vol. 16. — 574 p.