

## Конфлікт пам'ятей у прозі Домонтовича: модерністи проти архаїстів

Підпорядкованим завжди забороняють розповідати про своє минуле. Переможці нав'язують власне бачення подій, на рівні державної ідеології послідовно творяться спонуки до забування. Впродовж усього XIX століття не припинялися українсько-російські позви за пам'ять. Уже при кінці віку ревізія українофільських і козакофільських моделей пам'яті виявилася дуже складною, бо «старші» притомом звинувачували молодих новаторів у національній зраді й відсутності патріотизму. Одна з героїнь Лесі Українки, Тірца у драмі *На руїнах* (1908), зважується на неймовірно сміливий, майже богоборчий жест. Шановані народом святощі, арфу, сьак-так стулену з поржавілих решток тої, на якій грав і пророк Єремія, й сам цар Давид, дівчина кидає у річку, аби замість тихих жалів за незворотнім минулим зазвучали нові пісні у супроводі нових інструментів.

Віктор Домонтович репрезентує досвід зрілого міжвоєнного модернізму, досвід покоління, яке до того ж ще й устигло долучитися до процесів інституалізації пам'яті, започаткованих у 1917–1918 роках українською національною державою. У романі-трактаті *Без ґрунту* (1948) зіштовхуються позиції речників трьох генерацій, цілковито незбіжні уявлення про пам'ять і можливості її репрезентації. Прикметно, що весь сюжет тут пов'язаний із долею музею, а відтак із проблемами ставлення до минулого і, врешті, з тим, як історія визначає сьогодення.

Війна і революція змусили застановитися над зникомістю спогаду, над крихкістю й загроженістю творів мистецтва, експонатів, речей. А в той самий час навіть і після поразки Української Народної Республіки не зникли сподівання на збереження – попри те, що зброя програла – *культурного суверенітету*. Відтак усталення символічного поля українства потребувало величезних зусиль і невпинної праці. Коли, як наголошував, скажімо, Жан Бодріяр у *Системі речей* (1968), старовинна річ являє нашій уяві благородне коріння, то так само й експозиція національного музею представляє витoki національної культури. А вже у 1930-ті роки чужа держава знову утверджує імперську матрицю минулого, тож вивчення української історії опиняється серед найнебезпечніших занять.

Революція, як соціальна, так і мистецька, авангардистська, прокламує рішучий розрив із минулим і традицією. Насправді, в концепції Домонтовича, проблема швидше в тому, яке ж минуле обирається. Для українських 1920-х років важливим був не лише означений формалістами конфлікт бунтівливих «дітей» з їхніми літературними батьками та пріоритетність аксіології дідів. Ця генерація мусила робити вибір ще й між, кажучи згрубша, імперською та українською візіями історії, зокрема й історії культури. Для українофілів кшталту січеславських музейних дідів Данила Криницького й Петра Півня такої проблеми ще не існувало. Вони ототожнюють українство з предковічною хатою під солом'яною стріхою, з козацькими чайками й шаблями, Тарасом Шевченком і реалізмом запорожців, що пишуть листа турецькому султанові. У єдиному потоці не треба розрізняти прийнятне й неприйнятне, тенденції життєздатні й тупикові. Будь-який спадок заслуговує пошани. Іван Васильович Гуля оцінив би вчинок Українчиної Тірци як цілковито святотатський. Цей пародійний апостол музеєфікації хотів би каталогізувати все довкола, перетворити світ у безмірний архів. А для початку видати повне зібрання Ганни Барвінок...

Тим часом саме в добу раннього модернізму розгорнулися дискусії про різні національні традиції та орієнтації; якраз неокласики окреслюють західницьку, європейську тенденцію в національній культурі. Шукаючи гідних попередників, модерністи звернулися до спадщини бароко. У XVII–XVIII століттях вони знаходили ґрунт, на якому можна було устоятися, рішуче відкинувши реалізм XIX віку. Неокласицистські та необарокові тенденції стали визначальними для літератури модернізму. Бароко уявлялося свідченням творчої потуги

й величі, ще не затруєної комплексами меншовартости й домашньо-вжитковости. У 1910-ті роки

захоплення бароко входило як обов'язковий складовий елемент у світогляд Вер та її приятелів. Весняна прогулянка в теплий березневий день оберталась у паломницьку мандрівку до барокових пам'яток Києва XVII–XVIII віків. Блакитне небо, голі дерева, мереживо барокових вигинів, білі хмарки і втома від прогулянки пішки з Печерського через Поділ до Кирилівської церкви [Домонтович 2000в, 214].

Якраз спадщина бароко стає предметом палких дискусій у процесі вироблення вже у 1920-ті роки вітчизняного класичного канону, ставлення до минувшини загалом. Знаменита полеміка авангардиста Миколи Бажана та неокласика Миколи Зерова з приводу київської брами Заборовського демонструє різницю оцінок, сказати б, «зліва» і «справа». Обидва поети захоплені архітектурним шедевром мазепинської доби. Для першого маєстатичність тієї доби потьмарена фатальною поразкою, втратою держави. Крізь браму не проходили переможні когорти, вона не стала тріумфальною аркою. За Бажаном, якраз його покоління направить вивих історії, відновить колишню славу, зробить усе, аби позбутися ганьби імперського поневолення. І зведе посеред голого степу нові міста, архітектурні шедеври, що перевершать усі здобутки попередніх поколінь. Постануть будинки нового світу – і на менше двадцятип'ятилітній автор *Будівель* (1924) не погоджується. Зеров, пишучи сонет як репліку в діалозі з молодшим поетом, наголошує мотив служіння мистецтву безвідносно до політичної кон'юнктури, навіть і до розвитку чи занепаду держави. І тут він суголосний з висловленим у *Дівчині з ведмедиком* (1928) твердженням, що для покоління 1910-х років «гасло культури заступило гасло революції».

Однак після національної революції 1917 року саме це «гасло культури» потребувало прояснення, бо кінцевим і неунікним став вибір між імперським та національним розумінням культурної традиції. Символічне поле українства розпросторюється, поняття народу, селянства й нації перестають сприйматись як синонімічні. В якийсь момент актуалізується вибір між бароковою та київською князівською добою. Домонтович послідовно обстоює концепцію окремішніх замкнених культурно-історичних епох. Наступна не перевершує й не принижує

попередньої, поняття прогресу цілковито заперечується. Катастрофічний злам епох, твердить один із його героїв, «пересуває всесвіт на тисячоліття вперед або назад». Це «назад» у такому контексті неймовірно промовисте.

Протиставлення двох традицій, бароко й візантизму, уособлене в романі *Без ґрунту* постатями Георгія Нарбута і Степана Линника. Першого, Нарбута, вабила держава, Хмельниччина; бароко він сприймав як викінчену даність. Линник же шукає абсолютів і першопочатків, «початків держави, міста, ремесла, релігії».

Церква, побудована Линником року 1908, була дещо більше, ніж просто рафінована данина з його боку естетському захопленню візантизмом. [...] Як і завжди, Линником володів дух полеміки. Свою кам'яницю-церкву він будував з цілком виразною полемічною метою: протиставити її кам'яниці полтавського земства, яку спорудив Василь Кричевський. В питання українського мистецького стилю Степан Линник вносив дискусійний момент: бароко чи візантизм, XVII вік чи X–XI, козаччина чи Святослав, Ворскла («Ворскло річка невеличка») чи великий водний шлях з «варяг у греки», хуторянство чи магістраль світової історії, земство чи Софія, ліберальне поступовництво чи вибух і злам?.. [Домонтович 2000а, 345, 347].

Перспектива національної минувшини незмірно розширюється, параметри культурної пам'яті рішуче оновлюються. Оце безневинне «дещо більше», ніж естетське захоплення візантизмом, змушує нас задуматися про програмність повище цитованого пасажу, причому програмність поколінняву.

Таке-от протиставлення «ліберального поступовництва» та «вибуху й зламу» означає тут претензію на київську князівську добу, на окремішність української історії й водночас заперечення імперських претензій. Проблема, що нею переймалося, зауважу, все XX століття. Схоже, постання 2016 року пам'ятника князю Володимирі Великому в центрі Москви (камінь для постаменту привезли з Херсонесу) означає нарешті зміну імперської ідеологічної парадигми.

Досвід грандіозного історичного зламу, пережитого генерацією 1920-х, змусив пильніше й глибше замислитися над загроженістю того предметного світу, що його закликав нищити європейський авангард. Згодом, уже в 1940-ві, Віктор Петров напише, що руїни німецьких

міст сприймаються втіленим маніфестом авангарду. Зникнення речей означало втрату пам'яті.

Домонтович любить оречевлювати репрезентації часу, представляти цілі епохи у дзеркалі старанно дібраних мистецьких колекцій. Одну з перших бачимо у дебютному романі *Дівчина з ведмедиком*. У вітальні Тихменевих

в шклянній шафі з порцеляною стоять блакитні, сині, червоні чашки, блюдечка, різнобарвні помальовані тарілки, рожеві пастухи й пастушки, маркізи й шевальє, Севр, Сакс, Хіна, порцеляна імператорських заводів, цінні речі, за які американці з "АРА" й "Джойнта" заплатили б чималі гроші. Поруч зі старовинним Севром тішить своєю гротескністю групка роботи Сомова. На горішній полиці прабабушчина бомбоньєрка 20-х років: на бронзових дощечках вирізані королівські білі лілеї, що між ними літають срібні метелики; скринька, оббита синім шовком і білим атласом: Confiseur Fley. Au pont des Marechaux. В такій бомбоньєрці Чацький возив цукерки Софії й Онегін – Татьяні Ірєміній. На долішній полиці поставлено українське скло, що одливає райдужним блиском [Домонтович 2000б, 64].

Тут і історія родини, й контрверсії культури, і дух часу. З бомбоньєркою, може, пов'язані якісь перекази про кохання прабабусі Лесі й Зини, а літературні асоціації обмежуються «великим» російським письменством. Москва й далі залишається центром і точкою відліку: там працює глава родини, там ухвалюються всі важливі рішення. Проте російський авангардист Стефан Хоминський уже не зміг стати авторитетом для своїх київських приятельок. Вирізнена у колекції й українська складова – замилювання барвистим склом персонажі цього письменника демонструють не раз.

Так, уже в першому романі вводиться мотив колекціонування. А дивакуватий Василь Гриб ще й пропонує в цьому зв'язку теоретичну інтерпретацію. Збирацтво, на його думку, – це пристрасть, що забезпечує людину імунітетом, стає «антитоксином практичності й тверезості», допомагає обстоювати важливість індивідуальних цінностей, власного і лише власного вибору всупереч диктату розпаношеного Великого Іншого.

Не лише людина формує колекцію, але й сама колекція починає змінює єство свого власника. Домонтовича цікавлять різні

аспекти збирання як діяльності, мотивація якої залежить від багатьох чинників. На позір ніби дивна спонука рухає пристрастю інженера-хіміка Іполита Варецького. Він ніколи не міг дати собі раду зі словами, – навіть на рівні гімназійного твору з літератури, – він не любив читати, але при тому, ставши дорослим, захланно колекціонує книжки й стародруки. Можна стверджувати, що якраз він хоче стати найпослідовнішим: предмети в колекції за визначенням мусять позбуватися утилітарного призначення, книжка стає експонатом, а не текстом, тож читання як таке виглядає чи не порушенням кодексу. Важливішими видаються оправи, палітурки, шовк і сатин відповідних кольорів, стосунки з букіністами й продавцями тканин. (Не дарма ж Варецький доповнив список своїх наукових праць статтею про українських інтролігаторів кінця XVIII століття). Але все ж це не вичерпне пояснення хобі Іполита Миколайовича. Врешті, якраз привезене з Берліна рідкісне старовинне видання Нікколо Макіавеллі дає можливість розгадати таємницю його трагічної зустрічі з коханою жінкою і тим самим кардинально змінює усе його подальше життя. Читання тексту, а не споглядання експоната впливає тут на ситуацію. Можливо, колекціонування ще й хоч трохи допомагає позбутися ворожості до слів і до літератури. Гриб твердив, що Варецький ціле життя карається через незібрані в дитинстві цукеркові папірці або марки. Тож уже дорослим наш герой надолужує прогаяне, і чи не книжки навчили його не задовольнятися простими, однозначними відповідями, що лежать на поверхні, а шукати сенс внутрішньо суперечливої складності.

Домонтовичеві колекціонери уміють переживати сильні почуття, не затруєні сторонніми впливами й практичними розрахунками. Чим менша суто грошова вартість зібраного, тим, імовірно, більший її емоційний еквівалент, тим дорожче воно своєму власникові. Гриб, розповідаючи про полювання за цукерковими обгортками, згадує навіть пов'язану з цим спробу самогубства. Хлопчачий ентузіазм не залишав місця для нудьги чи розчарування, усе підпорядковувалося єдиній меті:

Я вигравав у бійки, жебрачив, душив, крав. Я збирав сам, мені допомагали в тому хлопчики й дівчатка, особливо дівчатка, яким я імпував своєю пристрастю до цукеркових папірців. У мене досі збереглося ніжне почуття до цих дівчаток, товаришок моїх дитячих химер, що збирали для мене й дарували мені папірці. У мене зібрались сотні, тисячі папірців найрізноманітніших

форм, форматів, фарб, малюнків; у мене вони були з найвіддаленіших країн: з Аннаму, з Гватемали, Вінніпегу й Капштату [Домонтович 2000б, 138].

Дитина, яку батько побив за крадіжку цукерок з крамниці, зважується на спробу самогубства: мучив не сором, а неспроможність дорослих зрозуміти, що самі цукерки не мали жодної вартості у порівнянні з папірцями, яких було ніяк інакше здобути для колекції.

У дорослому віці спонук до колекціонування може бути безліч, і в романі представлено чимало психологічних пояснень. Скажімо, Линник збирає захланно, піддаючись кожній хвилиній примсі. Але вже в колекції речі набувають у цієї химерної людини нових чи принаймні відмінних від первинних значень і функцій. Линник зневажає унормований часоплин, має годинник за непотрібний марнотний винахід механістичної доби. Проте охоче збирає коштовні дзигарі – вони функціонують лише як витвори мистецтва, а не як інструменти для відліку часу.

Зустрічаємо в романі й інший тип колекціонера. Професор-життєлюб, чоловік видатної співачки збирає мистецтво без самозречної пристрасти, швидше колекція підтверджує універсальність його гедонізму. «У мене чимала мистецька збірка, – констатує професор, – і, якщо до неї включити ще також і мою дружину-співачку, то мою збірку годилося б визнати за вельми коштовну і зі смаком підібрану» [Домонтович 2000а, 369]. Щоб позиціонувати вродливу дружину як експонат своєї приватної колекції, треба вочевидь мати відповідну добре вироблену філософію. Спроба репрезентації такої філософії якраз і зроблена у романі *Без ґрунту*. Врешті, більшість персонажів так чи так працюють із культурною пам'яттю й консервацією спадщини.

Колекціонерство – це, до всього, ще й втеча від сьогодення, від неприйнятної доби. За Бодріаром:

*сама організація колекції підмінює собою час. Імовірно, саме в цьому й полягає головна функція колекції – перевести реальний час у план певної систематики. Смак, допитливість, престиж, соціальний дискурс здатні дати колекції вихід у широкий комплекс людських стосунків (проте щоразу в межах вузького кола), та передусім вона є в буквальному сенсі пробуванням часу. Вона просто скасовує час [Бодрийяр 1995, 81; переклад мій, якщо не вказано іншого. – В. А.].*

І для всіх героїв Домонтовича цей аспект, ці пошуки, за Максимом Рильським, «епохи, де б душею відпочить», схоже, важливі. Може, найочевидніше це репрезентовано інтелектуальним вагабондизмом Ростислава Михайловича: для нього мандрівка епохами, зацікавлення неймовірно далекими культурними сферами схожі на втечу в далекі заморські краї в добу великих географічних відкриттів.

Українофільська ідеологія уможливила феномен Криницького і його січеславського музею. Дмитро Яворницький, очевидний прототип цього персонажа, був одержимий збереженням козацької старовини; ставши 1902 року директором катеринославського музею, він намагався представити Запорожжя як золотий вік української історії. У романі січеславські діди горді тим, що вони втілили свої старосвітські уявлення про національну минувшину. Для регіонального патріотизму цього й справді було свого часу достатньо.

Однак відновлена держава мусила дбати про об'єднання усіх громадян навколо національної ідеї, про нову модель культурної ідентичності. Вузькоглядного домашньовжиткового народоловства стало вже замало. Якраз втілення *національного* проєкту змусило розчаруватися у народницьких ідеологемах. Акцентовані Линником ще на самому початку ХХ століття опозиції «Ворскли річки невеличкої» і «великого водного шляху з варяг у греки», «козаччини» й «Святослава» і через чверть віку знову стали предметом палкої дискусії фахівців, причетних до формування політики пам'яті й нової моделі національно-культурної тожсамости. Розмова відбувається в катеринославському будинку Арсена Витвицького, і саме це місце ніби зависло між старою й новою епохою, між днем вчорашнім і сьогоднішнім, причому зависло над загрозливою прірвою. Удома директор був чи не вдатнішим господарем, ніж в очолюваному ним музеї. Плеканий сад, город, парники, кури, навіть пишно-велична пава на подвір'ї... Ця садиба враз

відкривала шляхи до споминів. Я пізнавав цей незнаний мені двір, як перечитану знову згадку про власне минуле. Сарай, збитий з почорнілих, немов звуглілих дощок, наближався до мене з протилежного боку двора не лише в простороні, але і в часі. Ворота в сараї похилилися й не причиняються; щоб вони не впали, їх підперли кілком. Світ змінив своє обличчя, космічні бурі пронесли над землею кулею, сталися революції, припливали й відпливали фронти, загинули мільйони



людей, але незмінним лишився кілок, яким колись підперли ворота в сараї, що зірвалися з перержавілого гака [Домонтович 2000а, 409].

Проте сталість уже приречена, кілку стояти недовго, над усім нависла чорна тінь нищення.

У цьому домі також зберігаються прецікаві колекції, але зібрані вони ніби різними людьми. Український живопис, старосвітський посуд. Альбоми зі зразками селянської вишивки і томи малюнків настінного розпису хат. А разом господар демонструє ще й альбом живописних робіт модерніста Линника. Витвицький постає еклектиком в усьому.

Колекція Витвицького по-своєму унікальна ще й тим, що він сам – один із видатних поетів генерації, тобто його особисті листи, нотатки, автографи, речі набувають загальнокультурної музейної цінності. Він починав як поет-модерніст, співпрацював із послідовним західником Миколою Євшаном. Тобто цього персонажа вписано у найбільш антирустикальне тодішнє середовище. Господар дому показує гостям шкатулку з

перев'язаним шовковим мотузком пакунком. Він простягає нам пожовклі аркуші листів до нього від Михайла Коцюбинського, дорогоцінні пам'ятки дружби, що досі лишалась незною в життєписах письменника. Його переповнюють скорбота й жаль. Схвильована зворушеність підказує йому слова, насичені ніжністю й печаллю. Він показує нам листи Лесі Українки. Химерно й напружено перехрестились їх шляхи [Домонтович 2000а, 413].

Якраз імена Лесі Українки й Коцюбинського позначають високі осяги нашого модернізму, а близька дружба з ними ставить Витвицького в ряд найталановитіших сучасників. Проте він не зміг подолати нестерпно тяжкий гніт заскорузлого літературного середовища.

З часом поет не просто сховався від публічності чи усамітнився, а змінив свої погляди, перейшов на позиції народництва. Особиста еволюція Витвицького пов'язана тут зі значно ширшою проблемою травматичного досвіду цілої культури. Революція принесла ще й нестримне нищення, помсту села місту (це один із важливих сюжетів української літератури 1920-х років – згадати хоча б *Третю*

*революцію* (1926) Валер'яна Підмогильного чи прозу Миколи Хвильового). Руйнування культурного спадку сягнуло неймовірних масштабів. Чутливо передав цей настрій доби Павло Тичина у *Псалмі залізу* (1928). Дуже важлива в сюжеті *Без ґрунту* розповідь Арсена Петровича про порятунок мистецьких скарбів, про те, як під кулями, у вогні збирав він і звозив до музею недобите й недограбоване. Важливу історіософську колізію, розгорнену в романі, можна назвати феноменом Хоми Гудзя. Обґрунтування неонародницьких концепцій почалося якраз зі згадки про цього персонажа з повісті *Fata morgana* (1904, 1910) Коцюбинського. Вічний наймит, який коло худоби народився, коло худоби виріс, їв і спав у хліві, виволанець із рідного краю, Хома фанатично сповідує велич усеочисного вогню. Його клич «бити й палити!» звучить мало не як нове кредо народної волі: лише так, на вселенському попелищі, де вже ніхто не матиме кутка, аби прихилити голову, прийде у світ пожадана рівність і справедливість. Цей історичний феномен Витвицький охоче підносить як універсальний закон:

Так само діди Гудзеві палили в XVII столітті бернардинські кляштори й шляхетські замки рівняли з землею. Так Гудзенки року сімнадцятого палили економії, розбирали кам'яниці, нищили міста, потяги пускали під укіс, тягли рейки з колій в багна, щоб усе – кам'яниці, економії, міста, мости, залізниці землею зрівняти, щоб була земля тільки і на землі хата і щоб нічого не було, окрім землі, яку орати можна і на ораній землі сіяти... [Домонтович 2000а, 421].

У молоді роки, не встигнувши врятувати з розгромленого маєтку шедеври живопису, хворий, змучений і зрозпачений поет звинувачує народ, селянство у вузькоглядності, обмеженості, одержимості інстинктами руїництва. Якраз тоді нарешті з'явилася історична альтернатива, національне буття перестало обмежуватися буттям селянським, народним. І Витвицький, власне, обвинувачує народ іменем еліти, іменем високої урбаністичної культури.

Але у тяжких випробах герой свою довіру до краси втрачає. В добу революції він звинувачує народ. Попри погроми й грабунки це був якраз нетривалий період, коли національна культура не видавалася zagrożеною. Домонтович аналізує етапи зміни концепцій національної минувшини, зміни уявлень про розвиток культури в ситуаціях

бездержавности й державности. Забігаючи наперед, нагадаю, що підсумок своїх розмислів Петров-Бер сформулює в середині 1940-х у написаних у Німеччині *Історіософічних етюдах* (1946–1947):

політичний регіоналізм був властивий для доби культурного універсалізму Німеччини і, навпаки, на етапі імперської експансії духовна культура Німеччини занепадає. Тим-то, як бачимо, **історично** можливі обидва варіанти: прямого зв'язку етносу, держави й культури [...] і оберненого [Петров 1947, 10].

Хронологічно настанова на закритість, консервативні цінності, орієнтація на село і народ, ототожнений із селянством, як єдиних носіїв національної тожсамости, на фольклор, кобзарство як охоронців історичної пам'яті були не в останню чергу реакцією на імперський тиск і загрозу асиміляції. Зі зміцненням національної культурної еліти на початку ХХ століття, з постановом держави культурний суверенітет уможливив модернізацію, відмову від домашньовжиткової закритості, європеїзм і урбанізм. Від початку 1930-х Україна знову втрачає позиції, зазнає ще брутальнішого тиску радянської Росії, аніж у ХІХ столітті. Еліта, яка щойно почала формуватися, нищиться. Цей травматичний досвід і змушує Витвицького знов апелювати до консервативних цінностей, до незнищенности народу на своїй землі як останнього символу віри. Його теза про аісторичність народу, який завжди перетриває, який інакше оцінює події, аніж еліта, який, зрештою, завжди є носієм остаточної істини, не переконує співрозмовників. Цю концепцію оповідач називає неонародницькою й архаїчною. Фактично поет тепер зірається своєї колишньої модерністської віри, ревізує самі засади елітарної культури, утверджені тим мистецьким поколінням, до якого сам і належав.

У численних сучасних дискусіях про те, чи можуть підпорядковані говорити, чи надається до репрезентації досвід уярмлених та маргіналізованих груп, лунають як оптимістичні, так і песимістичні думки. Аніа Лумба, нагадуючи про роль інтелектуалів у репрезентації підпорядкованих, нагадує ще й про необхідність розрізняти групи й статуси, зокрема

відмінності гендеру, на які так ефективно вказала Співак, а також класу, касты та інших ієрархій. [...] антиколоніальний націоналізм може вважатися репрезентацією підпорядкованого

голосу, лише якщо ми гомогенізуємо категорію “підпорядкованості” та неймовірно спростимо наше розуміння “говоріння” [Loomba 1998, 235].

Це наголошення необхідності розрізняти статуси підпорядкованих груп, а відтак і їхню здатність говорити від власного імені, важко переоцінити для вияснення того, чому герої Домонтовича не можуть порозумітися в оцінках. Йдеться про зречення досягнень і амбіцій модернізму одним із його творців, а в ширшій перспективі творчості цього письменника – про незавершеність чи невивершеність українського модернізму. Вся ця проблематика представлення пригноблених мас дуже актуальна з огляду на принаймні два проекти, що ними переймалася українська література. Як доводить Витвицький, народ завжди зберігає традицію, зостається самодостатнім та незалежнюється від еліти. У такій песимістичній концепції відлунюють народницькі уявлення, яких рішуче зрікається оповідач. Література для селян, література, що імітувала селянські голоси, прирікала себе на неймовірну вузькість горизонтів. (Щодо автора роману, то він знав і ще одну цілковито провальну спробу говорити від імені позбавлених слова підпорядкованих – пролетарський та соціалістичний реалізм). Нація, а не клас зберігає культурну пам’ять і може її виражати.

У романі *Без ґрунту* розгортається непорівнянно глибша й осяжніша візія історичної минувшини, аніж дозволяють рамки народницької концепції.

З уламків, з дрібниць, з нічого, поєднуючи факти й припущення, зводячи ізольовану річ на ступінь загальнообов’язкового образу, збираючи крихту до крихти, ми, в розшуках шляхів з минулого в майбутнє, визначаємо обрії й межі високих і досконалих культур, що творились на терені України і, проіснувавши шість – вісім століть, протягом кількох років раптом і несподівано зникли [Домонтович 2000а, 416].

Домонтович, загалом кажучи, почасти белетризує в цьому романі-трактаті свою концепцію перервності історичного розвитку, зміни замкнених культурно-історичних епох. Він так широко розсуває горизонти, що претензії козакофільських теорій на якусь особливу роль цієї доби в національному бутті просто перестають

видаватися серйозними. Співрозмовники за столом згоджуються, що «ми надто мало знаємо себе самих, які ми є нині, і ще менше знаємо себе, які ми були в минулому» [Домонтович 2000а, 413]. Щоб пізнати краще, чи не найперш потрібна праця археолога. Тут знову застосовано люблений письменником принцип оречевлення історії, представлення експонатів-свідків. Причому свідків неспростовних. Так під шарами акуратно знятого ґрунту відкривається нове знання, нові зв'язки, підтвердження культурної переємності. Підноситься «прекрасна й висока культура», яка «в перші століття нашої ери суцільним масивом охопила колосальні простори античної України». І тоді «дух античної міри віяв над золотоланними просторами» [Домонтович 2000а, 414–416].

Цей незвичний класицистсько-архаїчний складний прикметник «золотоланні» служить додатковим маркером, аби не переробити репрезентацію концепції київських неокласиків. Звернення до античності, наголошення спільності греко-римської спадщини, яка об'єднує Європу, – важлива програмна засада п'ятірного грона. Зеров у кількох статтях наголошував, що вікна в Європу рубали тільки в Петербурзі, коли проникле крізь них світло виразно підкреслило довколишню пітьму: «На Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму» [Зеров 1990, 585].

Домонтович якраз і демонструє в численних археологічних деталях, як проростали й заникали впродовж віків ці паростки й пагони. Одною з улюблених метафор пам'яті для нього є уламки, нашарування захоронених у землі решток, які розкопує вмілий археолог. З таких знахідок і реконструюється картина античної, скіфської України. З цих речей, знайдених під верствою землі, як із літер чи слів, складаються картини, оповідки про давню історію. Ймовірно, що археологія тільки й може врятувати від хвороби безґрунтянства, від гнітючої спустошеності, від почуття загубленості у міжчассі. Той, хто має терпіння й навички знімати безплідні нашарування, працювати з уламками, слідами, зацілілими речами, буде винагороджений знанням про минуле, налагодить із ним діалог.

Покоління, до якого належать герої Домонтовича, живе в очікуванні вселенської катастрофи. А вже останній свій роман він писав якраз в осерді неймовірно жорстокої заглади, на румовищах культури. Тож сподівання на збереження принаймні слідів своєї творчої присутності

у світі, уламків, які віднайдуть майбутні шукачі, були тим важливіші й дорожчі.

Будівництво Дніпрогесу спричинювало затоплення якраз славетних місць національної пам'яті; під воду йшли опоетизовані в фольклорі дніпровські пороги, козацькі церкви, знамениті могили, стародавні поселення. Археологи працювали у переддень катастрофи, всеруйнівного потоку, рятуючи сліди й релікти. Для приречених українських інтелектуалів – письменників, музейників, мистецтвознавців – ця втрата цілої, сказати б, території спогаду, в якій великою мірою й уґрунтована національна тожсамість, не могла не асоціюватися з навислими над ними самими при початку 1930-х смертельними загрозами. Врешті, не могло не виникати питання, чи гідростанція конче мусила постати саме в цих місцях. П'єр Нора наголошував важливість «аналізу точок кристалізації нашого колективного спадку, опису головних “місць” (в усіх значеннях слова), в яких укорінилася колективна пам'ять» [Нора 2014, 100]. Якраз такі місця і «змивали» води рукотворного моря.

Виразні та розмаїті сліди лишають по собі плідні й багаті культурні епохи. Герої Домонтовича добре розуміють, що нове варварство має неситну настанову знищити будь-яку пам'ять про їхні здобутки. Влада послідовно спонукає до забування. Для музейників найстрашнішим звинуваченням стає гріх «речезнавства». З вітрин забирали експонати й заміняли їх плакатами, лозунгами та графіками. Причому цей ярлик означав тоді здебільшого смертельний присуд. Витвицький приречено допитується у свого гостя, чи це вже для нього «каюк» і чи можна якось уникнути найстрашнішого. Заборона автентичних експонатів – радикальний спосіб поширення повсюдної амнезії. Саме речі-свідки великою мірою структурують наш стосунок до минулого.

У зв'язку з характеристиками, з одного боку, Витвицького, а з іншого, ще більшою мірою, – апостола нафталіну Гулі актуалізується вкрай гостра проблема вироблення класичного канону й ціннісної ієрархії. Колекціонування за певних умов може й позбавляти об'єкти збирання життя, і то культурного тривання також. До речі, якраз цей аспект виразно наголосив у знаменитому романі Джон Фаулз. Міранда, яка й сама гине, ставши експонатом божевільного збирача, звинувачує свого тюремника Клегга в тому, що його захоплення метеликами неминуче спричинює їхню смерть. Гуля, в ідеалі, хотів би причепити інвентарний ярлик чи не до кожного предмета в осяжному довкіллі. У нього немає власної виробленої ієрархії мистецьких цінностей, немає

уявлень про форматування класичного канону. Музеефікація в стилі несамовитого Гулі чи не намертво відокремлює музей як інституцію від живих культурних процесів.

Але як на кінець 1920-х, то Гуля все ж виступає постаттю швидше комічною. Зусиллями якраз генерації, до якої належать і оповідач, і сам автор роману, усталилася модерністська концепція національної пам'яті й класичного мистецького канону. Однак Домонтович пише з перспективи доби, яка означила стрімкий регрес української культури. У статтях, спогадах він часом прямо називає винуватців терору проти української інтелігенції. Викривальна гострота найбільше впадає в око у книжці, залишеній радянським розвідником Петровим при таємничому зникненні з Мюнхена, – *Українські культурні діячі УРСР – жертви більшовицького терору* (1959). У романах та малій прозі антиімперський дискурс відчитується переважно лише у підтексті.

Коли у посталінську епоху цензурний тиск хоч трохи послабшав, проблематика культурної пам'яті як неодмінної умови збереження національної тожсамости актуалізувалася в дискурсі шістдесятників. Але оскільки досвід раннього та міжвоєнного модернізму ними не був засвоєний, то незрідка тексти 1960-х «підключаються» до передмодерністської традиції, якої вже зреклися покоління Лесі Українки й Домонтовича. Одне з найгучніших тодішніх ідеологічних протистоянь пов'язане з публікацією роману Олеса Гончара *Собор* (1968). Він іноді прочитується чи не полемічною відповіддю радянського класика своєму вилученому з канону непорівнянно сильнішому літературному батькові. Сюжети обох романів розгортаються в тому самому місті, обом авторам ідеться про долю собору, який треба врятувати від вандалів. Тільки от Гончар і його персонажі промовляють ніби устами січеславських дідів (до речі, і Яворницького Гончар не забув шанобливо згадати). Робітнича Зачіплянка шанує славне козацьке минуле, здоровий дух у здоровому козацькому тілі. Треба любити свій народ – і все буде добре в цьому найкращому зі світів... Ніби й не було модерністських дискусій, ніби й не відбулася модернізація моделі культурної пам'яті...

Знадобилося ще кілька десятиліть, аби знову означити тяглість модернізаційної традиції, зревівувати українофільські святощі. Тож не випадково, що якраз Домонтович став одним із культурних героїв початку XXI століття.

## Література

- Бодрийяр, Ж. (1995). *Система вещей* (С. Зенкин, перев.). Москва: Рудомино.
- Домонтович, В. (2000а). Без ґрунту. У В. Домонтович. *Без ґрунту: повісті* (В. Шевчук, упоряд.) (с. 279–440). Київ: Гелікон.
- Домонтович, В. (2000б). Дівчина з ведмедиком. У В. Домонтович. *Без ґрунту: повісті* (В. Шевчук, упоряд.) (с. 53–172). Київ: Гелікон.
- Домонтович, В. (2000в). Доктор Серафікус. У В. Домонтович. *Без ґрунту: повісті* (В. Шевчук, упоряд.) (с. 173–278). Київ: Гелікон.
- Зеров, М. (1990). *Ad fontes*. У М. Зеров. *Твори у двох томах* (Г. Кочур, Д. Павличко, упоряд.) (т. 2, с. 568–588). Київ: Дніпро.
- Нора, П. (2014). *Теперішнє, нація, пам'ять* (А. Репа, перек.). Київ: Кліо.
- Петров, В. (1947). Історіософічні етюди (закінчення). *МУР. Мистецький Український Рух. Збірники літературно-мистецької проблематики*, 3, 7–10.
- Loomba, A. (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. London, New York: Routledge.