

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«РОМАНІЗОВАНІ БІОГРАФІЇ В. ДОМОНТОВИЧА: АНАЛІЗ
МОТИВІВ»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання

Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);

освітньої програми: *Мова,
література, компаративістика*

Махотко Марія Віталіївна

Керівник: Пашко О.В.,
кандидат філологічних наук, старший
викладач

Рецензент Кісельова Л. О., кандидат
філологічних наук, доцент

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2021 р.

Київ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ РОМАНІЗОВАНИХ БІОГРАФІЙ В. ДОМОНТОВИЧА.....	7
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МОТИВІВ У РОМАНІЗОВАНИХ БІОГРАФІЯХ В. ДОМОНТОВИЧА	14
2.1. Центральний мотив ґрунту	14
2.2. Мотиви, пов’язані з втратою ґрунту (зрада, самотність, нудьга, страх, роздвоєння і божевілля)	18
2.3. Мотиви віднайдення ґрунту (музика, книга, кохання на відстані)	35
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	54

ВСТУП

Творчість В. Домонтовича (Віктора Петрова) нині є доволі широко дослідженою в українському літературознавстві. Важливими в літературному процесі 20-х рр. ХХ ст. були не лише романи письменника-модерніста «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Без ґрунту», а й романізовані біографії. Саме Віктор Петров один з перших в українській літературі звернувся до цього жанру.

Актуальність роботи пов'язана з потребою детальніше дослідити романізовані біографії В. Домонтовича, описати мотиви, які пронизують усі обрані тексти, та проаналізувати їхню трансформацію і взаємозв'язок. Попередні дослідження творчості фокусувалися на аналізі окремих мотивів або груп мотивів у його романах чи всій письменницькій спадщині загалом.

До основних жанрових рис романізованих біографій належить поєднання наукового й художнього пластів. За вибором персоналій і тематикою стоїть науковий інтерес (монографія про Пантелеймона Куліша вплинула на написання «Романів Куліша», «Мовчущого божества», «Аліни й Костомарова») чи культурний інтерес (зацікавлення життєвим шляхом Вінсента ван Гога, Райнера Марії Рільке, Франсуа Війона, Тіхо Браге, Вацлава Ржевуського, Сави Чалого, Франціска Ассізького).

У романізованих біографіях В. Домонтович, зображаючи особисте життя (що у звичайному літературознавчому дослідженні є необов'язковим допоміжним аспектом для аналізу творчості), намагається зрозуміти характер героя, дати психологічний портрет, осмислити його поведінку й вчинки, співвіднести манеру стосунків між людьми зі стилем доби [2, 286].

Варто зазначити, що на момент написання романізованих біографій В. Домонтович був знайомий з класичними зразками жанру: біографії Андре Моруа про Шеллі (1910), Байрона (1930), Вольтера (1935); життєписи Стефана

Цвейга про Бальзака (1919), Гельдерліна (1925); історико-біографічні романи Юрія Тинянова про Грибоєдова (1928), Пушкіна (1936).

В. Домонтович, розпочинаючи й розвиваючи цей жанр в українській літературі, пише скептичні, іронічні, парадоксальні біографії. Таким чином у його творах ідеалізовані чи канонізовані постаті української і світової історії та культури постають «живими людьми» з різними спектрами емоцій і почуттів, спробами віднайти душевну гармонію і позбутися відчуття роздвоєності. На думку С. Павличко, такі романізовані біографії «були частиною загального, властивого для неокласиків дискурсу демістифікації української літератури та її історії» [37, 216].

Творчість В. Домонтовича (зокрема й реалізацію мотивів через призму наукових, історіософських та культурницьких поглядів письменника) свого часу ґрунтовно досліджували Ю. Шевельов, С. Павличко, В. Брюховецький, В. Агеєва, М. Гірняк, В. Андреев, Ю. Барабаш, Н. Мішеніна, Г. Грегуль, О. Фрайт, К. Рубан.

Беручи за основу відомий сюжет, зокрема біографію видатної людини, В. Домонтович звертає увагу саме на ті психологічні, філософські чи культурницькі проблеми, які його цікавлять. Тому в романізованих біографіях є багато спільних мотивів, які повторюються, переплітаються і взаємодіють між собою.

Мотив як категорія поетики є дискусійним питанням. Багато літературознавців досліджують мотиви у взаємозв'язку із сюжетом, темою, фабулою, тому визначення цього терміна є варіативним і неоднозначним. Наприклад, на думку О. Веселовського, мотив — це «найпростіша оповідна одиниця» [13, 305]. За Б. Гаспаровим, мотивом може бути «будь-який феномен, смислова “пляма” — подія, риса характеру, елемент ландшафту, будь-який предмет, вимовлене слово, колір, звук і т.д.; єдине, що визначає мотив, — це його репродукція в тексті» [14, 305]. І. Силантьєв стверджує, що мотив — це «естетично значуща оповідна одиниця; інтертекстуальна у своєму функціонуванні; інваріантна в своїй належності до мови оповідної традиції і

варіативна у своїх подієвих реалізаціях; що зіставляє у своїй семантичній структурі предикативний початок дії з актантами і просторово-часовими ознаками» [44, 96].

Аналіз мотивів, одна з основних рис яких — повторюваність (в одному й декількох текстах письменника), дозволяє виявити проблемні питання, що порушує митець у своїй творчості, та простежити взаємний вплив і зв'язок між ними у творах.

Метою роботи є спроба виявити й проаналізувати спільні мотиви у романізованих біографіях В. Домонтовича.

Для поставленої мети потрібно розв'язати такі **завдання**:

- дослідити історію вивчення романізованих біографій В. Домонтовича в українському літературознавстві;
- виокремити центральний мотив й залежні від нього мотиви в романізованих біографіях В. Домонтовича;
- охарактеризувати спільні для більшості романізованих біографій мотиви та простежити їхні особливості в окремих текстах;
- дослідити взаємозв'язок між різними мотивами в обраному жанрі В. Домонтовича.

Об'єктом дослідження є романізовані біографії В. Домонтовича: «Аліна і Костомаров» (1929), «Романи Куліша» (1930), «Напередодні» (1933), «Зоряні мандрівники» (1947), «Приборканий гайдамака» (1947-1948), «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» (1948), «Спрага музики» (1948), «Мовчує божество» (1949), «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти» (1949), «Франсуа Війон», «Святий Франціск з Ассізі» (1949).

Предмет дослідження — мотиви у вищезазначених романізованих біографіях В. Домонтовича.

У цій роботі використано культурно-історичний, герменевтичний, інтертекстуальний підходи та мотивний аналіз.

Робота складається зі вступу; першого розділу, в якому розглянуто історію вивчення романізованих біографій В. Домонтовича українськими

літературознавцями; другого розділу з трьома підрозділами, де здійснено аналіз спільних мотивів у романізованих біографіях письменника та схарактеризовано їхні особливості й взаємозв'язок; висновку та списку використаної літератури, який містить 48 позицій. Загальний обсяг роботи складає 56 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ РОМАНІЗОВАНИХ БІОГРАФІЙ

В. ДОМОНТОВИЧА

Юрій Шевельов є одним з перших літературознавців, хто почав аналізувати творчість В. Домонтовича, зокрема й романізовані біографії. У своїй статті «Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози» вчений зараховує В. Петрова до гуртка неокласиків, зазначаючи, що за естетичними й світоглядними переконаннями та дружніми відносинами вони разом складали не п'ятірне, а шестірне гроно [48, 505-507]. Ю. Шевельов досліджує манеру письма В. Домонтовича й виокремлює такі основні риси, як парадоксальність (словесні й композиційні парадокси — поведінка персонажів), іронізування, алогічність, химерність, точність і пластичність образів. Навіть сам процес написання творів свідчить про стриману й наполегливу працю: «Він писав свої оповідання на акуратно нарізаних аркушиках. Під кожний аркушик він підкладав копіювальний папір і другий аркушик, щоб мати одразу копію. Він писав неквапно, часом думаючи над одним словом кілька хвилин. Він міг перервати писання кожночасно, а згодом повернутися до нього після довгої чи короткої перерви так, ніби тієї перерви не було. Це був процес методичний, врівноважений, продуманий і дуже самокритичний, із зважуванням кожного слова» [48, 524].

На думку Ю. Шевельова, поштовхом до написання романізованої біографії для В. Домонтовича завжди був якийсь науковий, публіцистичний чи художній текст, опрацьовуючи який, письменник відкидав непотрібні деталі, розширював чи звужував його та фокусувався на цікавих для себе темах і проблемах [48].

Для «Романів Куліша» такою основою стала власна дисертація В. Петрова на тему «Пантелимон Куліш у п'ятдесяті роки: Життя. Ідеологія.

Творчість»¹. Також перегуки з дисертацією на тематичному рівні можна простежити в «Мовчущому божестві», оскільки Пантелеймона Куліша й Марка Вовчка пов'язували любовні та професійні стосунки [48, 509].

За основу для написання «Аліни і Костомарова» В. Домонтович узяв спогади Аліни Крагельської, що були надруковані у «Віснику Європи». Часто це авторський переклад спогадів з деякими незначними відхиленнями [48, 545-546]. Однак усе одно В. Домонтович у не ним написаній сюжетній канві звертається до повторюваних у своїй творчості проблем — приміром, як стиль доби впливає на манеру кохання й стосунків між людьми, як взаємодіє зі світом людина на рубежі епох.

Романізована біографія «Приборканий гайдамака» ґрунтується на статті Б. Крупницького «Пилип Орлик і Сава Чалий», проте, беручи за основу історичний сюжет, В. Домонтович відкидає зайві дати, додає описи побуту й поведінки персонажів, прописує мотивації вчинків і порушує глибокі й важливі для себе проблеми (роздвоєння особистості, життя людини у час зміни епох та цінностей, намагання пристосуватися до нових реалій, причиною чого є втрата власної ідентичності) [48, 536-538].

Першоджерелом для написання біографії про Вінсента ван Гога («Самотній мандрівник простує по самотній дорозі») став текст із першої шпальти газети Arts (1940), присвячений паризькій виставці робіт ван Гога, зокрема хронологія життя голландського художника, написана Жаном-Френсісом Реєм. Ю. Шевельов показує на прикладах, що В. Домонтович не просто використовував цей матеріал у своїй романізованій біографії, а навіть вставляв уривки дослівного перекладу тексту французького журналіста [48, 538-540]. Проте компіляція різних джерел (окрім публікації Рея, витяги з листів ван Гога до брата Тео) — це лише фундамент для розвитку тем і мотивів В. Домонтовича. Автор у творі робить акцент не на подієвому процесі, а на проблемі самотності й відчуженості людини, що живе на межі епох,

¹ В. Агеева зазначає, що не відомо, чи дисертація була «допоміжним джерельним матеріалом для опублікованої того ж року романізованої біографії «Романи Куліша», чи, навпаки, романізована біографія стала неовов'язковою розвагою, відпочинком після серйозної й стомливої академічної праці» [2, 36-37].

необхідності реалізації митця попри соціальні перешкоди й важливості самовираження завдяки власним дивацтвам, без наслідування загальних норм суспільної поведінки.

Основою для «Спраги музики» були спогади Магди фон Гаттінгберг, надруковані 1947 р. у Відні, коли В. Домонтович перебував у Німеччині. Тут навпаки автор не додає, а прибирає обсяг для створення більш динамічного сюжету (в оригінальному тексті — 58 сторінок, а в «Спрзі музики» — лише 11). Часто В. Домонтович використовує просто дослівний переклад, проте змінює тип наратора (оповідь ведеться не від першої, а від третьої особи), усуває деякі фабульні деталі (Рільке вже в першому листі звертається до Бенвенути на «ти», що не відповідає дійсності), додає яскраві образи (на образ міста накладається образ жінки, як вона бачить це місто і як місто живе в ній), акцентує на мотиві музики (кохання через музику й оновлення людини завдяки музиці) [48, 540-544].

Ю. Шевельов припускає, що джерелом для романізованої біографії про Франсуа Війона могла бути для В. Домонтовича книжка Франсіса Карко, яка вийшла 1927 р. у російському перекладі — «Горестная жизнь Франсуа Вийона». Хоча це лише гіпотеза, оскільки В. Домонтович суттєво скоротив кількість героїв, не деталізував побуту і цілком змінив загальну концепцію порівняно з книжкою Карко, багато чого з котрої не було підтверджено історичними фактами [48, 544-545].

С. Павличко, одна з перших дослідниць творчості В. Петрова, аналізувала історіософські погляди² «філософа кризи й несталості» [37, 323], які відображені в його романізованих біографіях. В. Петров вважав час дискретним, окремі епохи осібними, зв'язок між якими відбувається за принципом заперечення, і тому відмовлявся від ідеї розвитку [37, 326]. Письменник у своїх філософських працях розмірковував про кризу мистецтва, філософії, культури й сучасної цивілізації в цілому. На думку С. Павличко, «образ складання культури з уламків та руїн — улюблений образ Петрова —

² Саме В. Петров увів термін «історіософія» замість «теоретична історія». З цього погляду історичний процес розглядався як цілісний, в якому всі події та явища пов'язані й взаємозумовлені [8, 33].

відображає філософське самопочуття літератора, характер його екзистенціального проживання культури» [37, 327].

У монографії «Поетика парадоксу: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича» В. Агеєва зазначає, що в романізованих біографіях письменник вдало поєднує художній і науковий дискурс. У цьому жанрі В. Домонтович активно використовує різні прямі й непрямі цитати, алюзії, ремінісценції, літературні коментарі (з «Аліни і Костомарова»: «Для нас тепер цікавіше читати не “Шинель” Гоголя, а те, «як зроблено “Шинель”»). В. Агеєва доводить, що, використовуючи прийом монтажу, В. Петров вводить у текст різні джерела, які слугують матеріалом і набувають у белетристиці іншого статусу, ніж у наукових працях [2, 136]. «У всіх романізованих біографіях, написаних цим автором, — джерела, фактографічна достовірність не аж так важливі. Для письменника претекст, життєпис тої чи іншої історичної постаті — швидше привід знову звернутися до тем, які його тоді цікавили» [2, 318]. Оголення прийому та іронічне ставлення до героїв як носіїв цінностей певної епохи (романтики Куліш, Костомаров), їхньої поведінки, побутових звичок, взаємин між собою свідчить про бажання автора розвінчати все ще авторитетну романтичну традицію [2, 279].

В. Брюховецький у своїй монографії «Віктор Петров: верхи долі — верхи і долі», досліджуючи інтертексти романізованих біографій В. Домонтовича, характеризує своєрідне «переписування» джерел як стильовий прийом, що полягає у використанні формально схожих текстів, але з власною оригінально вираженою ідеєю автора, яка відмінна від «фактичного матеріалу»: «Читаєш деякі його статті і спершу не можеш позбутися враження, що це простий переказ-перецитування праць інших авторів. Аж ось доходить до вибухового “параграфу” незгоди з тим, що писали ці “інші”, й отут уже в усьому блиску виявляється власна концептуальна побудова В. Петрова, заради увиразнення якої він і переказував чуже» [8, 53].

Також цікавою є роль автора в тексті. М. Гірняк досліджує спільність таких тем, проблем і зацікавлень В. Петрова в його наукових і художніх працях,

як вплив тоталітарного суспільства, втрата ідентичності, відсутність ґрунту (національного, ментального, духовного), відносність істини й історії, несталість життя. Присутність автора відчутна через автобіографізм, наукові зацікавлення (історія, археологія, назви власних статей), історичні прив'язки [15, 95-96]. В. Домонтович робить так, щоб читач зіставив наратора з героями і не знайшов правдивого й завершеного образу в жодному з них. «У тексті автор знімає з себе відповідальність за свою ідентичність, стає невловимим для читача, але, зникаючи в одному місці, він з'являється в іншому, щоб так чи інакше нагадати про свою присутність» [15, 99].

Жанрова форма диктує свої правила гри для автора. Жанр романізованої біографії передбачає активне використання біографічного матеріалу (спогадів, листів, мемуарів), детальне вивчення життя героя твору, світогляду епохи. У «Романах Куліша», окрім гри слів (романи як жанрова форма і романи як любовні пригоди), В. Домонтович показує ще один жанр, який був поширений у добу романтизму, — роман у листах. Куліш писав листи для конкретного адресата, але й водночас проєктував їх на ширшу аудиторію, оскільки себе перетворював на уявного персонажа з власними переживаннями, що функціонує лише на сторінках листів. На думку Н. Мішеніної, «голос автора і його коментар — це ледве чи не єдина форма «розрядження» потоку цитувань листів у романізованих біографіях». І найвищий ступінь невдоволення персонажем — неможливість іронічно-скептичного автора іронізувати над ним [35, 68].

Г. Грегуль досліджує авторську позицію образу П. Куліша й розподіляє «Романи Куліша» за стильовою побудовою на дві частини: «листи Куліша та їх авторська інтерпретація» [19, 26]. Для ілюстрації романтичної концепції кохання В. Домонтович, використовуючи інтертекстуальний прийом, наводить приклади закоханих пар: Фауст — Маргарита, Вертер — Лотта, Генріх фон Офтердінген — Матильда, Онегін — Тетяна та інші. Проблема Куліша полягає в його прагненні бачити не справжню сутність жінки, а свій ідеал, який повністю відмінний від реалій життя. Таким чином, Г. Грегуль показує, що всі

любовні стосунки П. Куліша розвиваються за певною абстрактною формулою: пристрасне захоплення — сумніви щодо відчуженості в майбутньому — усвідомлення звичайності жінки на фоні власного великого призначення в житті — обережний розрив і намагання уникнути його наслідків [19, 28]. Формули можуть накладатися одна на одну, але послідовність елементів у них — незмінна (захоплення, невідповідність ідеалу кохання, розчарування).

Незважаючи на однотипність розвитку й фіналу любовних пригод П. Куліша, сам герой має певний набір масок, які надягає під час листування й змінює залежно від обставин і характерів жінок. Як демонструє у своїй статті С. Жила, у взаєминах з Манею де Бальмен П. Куліш виступає з маскою просвітителя, вихователя й дослідника жіночої душі. У стосунках з Лесею Милорадовичівною головний герой показує маску палкого шанувальника народно-пісенної традиції і водночас обґрунтовує ідею кохання як служіння (громаді, нації, літературі). З Марком Вовчком маски Куліша змінюються від божевілля і до мстивої жовчності, а з Параскою Глібовою домінує сентиментальна маска й пародійна дон-жуанівська. У стосунках з Ганною Рентель Куліш знову повертається до маски стриманого наставника й Месії [28].

У своїй статті М. Гірняк детально аналізує екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича. Проблема вибору представлена в таких романізованих біографіях, як «Приборканий гайдамака», «Апостоли», «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі». Багато персонажів перебувають у конфлікті із середовищем, відчують відстороненість від світу (ван Гог, Костомаров, Куліш, Франсуа Війон, Тіхо Браге). Маркерами екзистенційної поетики є нудьга й страх, які можуть накладатися одне на одне. Це відчують Орлик, Сава Чалий, Куліш, Костомаров, Тіхо Браге. Також у романізованих біографіях В. Домонтовича присутні образи порожнечі, безвиході, несталості щодо теперішнього, невпевненості в майбутньому, образ пільми й ночі, образ руїни, порожнечі. Саме такі екзистенційно значущі образи доводять екзистенціалістський характер прози В. Петрова [17].

Також дослідженням романізованих біографій, зокрема трансцендентністю музики в прозі В. Домонтовича, займалася О. Фрайт [46]; Н. Гноєва та Н. Лисенко простежували рецепцію творчості В. Домонтовича літературознавцями України і діаспори [18], [33]; В. Андрєєв розглядав становлення інтелектуала-гуманітарія та окремі впливи німецького експресіонізму на поетику В. Домонтовича [3], [4]; Г. Вдовиченко та С. Бондар з'ясовували філософський аспект аналізу В. Петровим суспільних поглядів П. Куліша та історіософію П. Куліша в інтерпретації В. Петрова [12], [7].

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МОТИВІВ У

РОМАНІЗОВАНИХ БІОГРАФІЯХ В. ДОМОНТОВИЧА

Романізовані біографії В. Домонтовича відрізняються за обсягом; авторським жанровим визначенням (біографічна новела, біографічний нарис, біографічна повість, оповідання, фрагмент повісти тощо); епохою, в якій живуть головні герої (середньовіччя, романтизм, модернізм); часовим проміжком зображуваних подій (усе життя героя — Вацлав Ржевуський, Вінсент ван Гог, Тіхо Браге; частина життя — Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Марко Вовчок, Сава Чалий, Гракх Бабеф, Франсуа Війон, Франціск Ассізький; епізод з життя – Райнер Марія Рільке); мірою втручання автора в текст (аналіз й оцінка листів та вчинків героїв в «Аліні й Костомарові», «Романах Куліша», нейтральна оповідь всезнаючого автора без власної оцінки подій у «Спрасі музики», «Зоряних мандрівниках» тощо).

Натомість однією з характерних рис у романізованих біографіях є використання спільних мотивів. Порушуючи у творах важливі проблеми, В. Домонтович використовував певні мотиви, що пов'язують усі романізовані біографії.

У цьому розділі дипломної роботи здійснена спроба показати, як у романізованих біографіях В. Домонтовича реалізовані такі мотиви: мотив ґрунту, зради, самотності, нудьги, страху, роздвоєння і божевілля, музики, книги, кохання на відстані; як вони переплітаються та взаємодіють між собою; які є домінуючими в конкретній біографії.

2.1. Центральний мотив ґрунту

Мотив ґрунту — один з головних і найбільш повторюваних мотивів у творчості В. Домонтовича, зокрема в його романізованих біографіях. Концепція «безґрунтяства» пов'язана з розривом з батьківщиною, втратою національної

ідентифікації, руйнацією моральних і світоглядних цінностей, естетичних доміант, конфліктом між зовнішнім несталим світом і внутрішнім.

В. Брюховецький, посилаючись на працю Ю. Барабаша, аналізує тему безґрунтовності в трьох аспектах: соціокультурному («криза цивілізації»), духовно-естетичному («криза мистецтва») та моральному («криза особистості») [9, 12]. Особливо широко реалізований мотив безґрунтянства в романі «Без ґрунту», виданому в 1942-1943 рр., де герої не можуть знайти ні національний ґрунт, ні естетичний, ні ціннісний, що призводить до внутрішніх психологічних конфліктів, відчуження від світу, почуття самотності, тривоги й страху.

Цікавим для інтерпретації творів В. Домонтовича є його науковий інтерес до особи Григорія Сковороди, мандрівного філософа, «сповідника відмови від державності й ґрунтовності» [9, 10]. Герої В. Домонтовича усвідомлюють важливість категорії ґрунту в житті людини і водночас відносність, а часом неможливість її існування в реальному житті. Письменника насамперед цікавить «людина на зламі епох» [48, 511], її психологія, почуття, думки, вчинки в кризові моменти втрати ґрунту чи гострого розуміння його повної відсутності, спроби віднайти втрачену опору або створити нову.

У романізованих біографіях поняття *ґрунт* в усіх його значеннях є невід'ємною складовою життя людини, а пошук і пізнання цієї основи — духовним, матеріальним, моральним опертям у несталому світі.

Спершу звернемо увагу на мотив ґрунту на прикладі героїв В. Домонтовича, які перебувають на межі епох (Франсуа Війон і Вінсент ван Гог). Ю. Шевельов пише: «Ван Гог у фрагментах “Самотнього мандрівника” показаний як завершувач доби, започаткованої Війоном» [48, 519-520]. Французький поет перебуває між епохами середньовіччя й Ренесансу, а ван Гог починає модернізм. Така зміна періодів зумовлена історіософськими поглядами В. Петрова, де він виокремив античність, середньовіччя, Новий час і «наш час» — «епоха, в яку людство входило в ХХ столітті і яка ще не мала імені» [39, 187].

Франсуа Війон не знаходить «свого ґрунту» ні в релігії, яку намагається нав'язати йому панотець Гільйом, ні в коханні, яке завершується нещасливо, ні в середньовічних цінностях, що вже виявляються фальшивими й старими для Нового часу.

Вінсент ван Гог, представник іншої епохи, теж стикається з втратою ґрунту. Після перших життєвих потрясінь, а саме розбитого серця й втрати перспективної роботи, Вінсент «з поглядом затравленого звіра» розуміє, що «ґрунт вислизає з-під ніг» [26, 329]. Ґрунт як основа життя є хиткою і несталою, в будь-який момент може зникнути. Набравшись певного життєвого досвіду, ван Гог усвідомлює, що за будь-яких обставин треба намагатися знаходити для себе сенс, «вгрузати в ґрунт» [26, 346], за який можна триматися в години розпачу й зневіри. Але далі В. Домонтович доводить потрібність втрати ґрунту для людини, бо саме потрясіння й поразки, що вибивають зі звичного потоку життя, загартовують характер та змінюють подальшу долю: «Тим часом повинен був померти батько. Вінсент повинен був втратити ґрунт під ногами, покинути село, виїхати з Голляндії, бо його призначення — не болотяні поля Брабанту, а вітри світових просторів (...)» [26, 361]. В. Агєєва зазначає, що «думка про плідність криз, необхідність розломів — значуща для концепцій Петрова–Домонтовича–Бера» [2, 229].

Ще одним доказом потрібності втрати ґрунту є Франціск Ассізький, який, зрікшись усього матеріального, вважає: «Хто сам себе втратив, той знаходить» [24, 321]. Так само Гракх Бабеф, втративши батька та свідомо відмовившись від матеріальної стабільності (ґрунту для більшості суспільства), віднаходить новий для себе ґрунт — боротьбу проти несправедливого соціального устрою.

Ґрунт як політичні амбіції (для Пилипа Орлика) та моральні принципи (для Сави Чалого) зображений у «Приборканому гайдамаці». Обидва персонажі його втрачають: Орлик — на певний час, коли дізнався, що запорозькі козаки визнали царську зверхність і стали підданими Росії; Сава — назавжди, коли зрадив власні моральні й національні цінності.

Вацлав Ржевуський з романізованої біографії «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти» зрікається своєї батьківщини. Як зазначає О. Полюхович, така втрата ґрунту «відкриває нові горизонти для пошуку та моделювання “я” персонажа» [42, 126-127]. Змінюючи національні ідентичності, віру, способи життя, країни й цінності — варіанти «ґрунту» — Ревуха врешті-решт знайшов свій ґрунт в Україні.

У «Мовчущому божестві» мотив ґрунту пов'язаний із сімейними цінностями. Марко Вовчок, маючи нещасливе дитинство, була позбавлена цього першого й важливого для людини ґрунту. В Опанаса Марковича «ґрунт вислизав з-під ніг» [25, 251] на початку дорослого життя, коли він не знав, як себе реалізувати у швидкозмінному світі. Натомість чоловік «намацує в селянстві ґрунт для революційної акції» [25, 252]. Тому віднайдення ґрунту відбувається завдяки історії, етнографії та просвітницькій діяльності.

Для Пантелеймона Куліша ґрунтом є його праця та концепції кохання, які взаємопов'язані, але не взаємопоєднані. Під час активної культурницької діяльності йому не вистачає взаємного кохання, заснованого на романтичних ідеалах. Натомість, коли стосунки з'являються, Куліш тікає від жінок до своєї праці — творчої основи. У цьому творі бачимо, що мотиви втрати й відновлення ґрунту існують паралельно.

Для Миколи Костомарова поняття ґрунт багатокomпонентне — це батьківщина, наукова й викладацька діяльність, рутинна кабінетна праця, звичне соціальне оточення. Тому, опинившись у засланні в Саратові, він не відчував, на що можна спертися, оскільки «людину було вибито з колії, викинено з життя, одірвано од праці, од друзів, од батьківщини» [22, 287]. Аліна Крагельська після розриву з коханим нареченим, стосунки з яким були її ґрунтом, «жила в повній душевній прострації» [22, 309] і через моральний розпач за вказівкою матері одружилася з нелюбом.

Отже, мотив ґрунту є центральним у романізованих біографіях В. Домонтовича. Ґрунт для героїв означає національну ідентичність, моральні цінності, кохання, творчість, щоденну працю, політичні амбіції. Втрата ґрунту є

складним життєвим випробуванням, але й інколи необхідністю для віднайдення нового ґрунту.

Далі буде наведено аналіз мотивів, які утворюють певну модель. Втрата ґрунту (в будь-якому значенні) для героїв означає деструктивний психологічний і як наслідок — фізичний стан, що зумовлює появу мотивів самотності, зради, нудьги, страху, роздвоєння і божевілля. Натомість інструментами для виходу з межової кризової ситуації і відновлення втраченого ґрунту є мотиви музики, книги та кохання на відстані.

2.2. Мотиви, пов'язані з втратою ґрунту (зрада, самотність, нудьга, страх, роздвоєння і божевілля)

Мотиви зради, самотності, нудьги, страху, роздвоєння і божевілля в романізованих біографіях мають свої особливості, спільні й відмінні риси, взаємодіють між собою та утворюють причинно-наслідкові зв'язки з мотивом втрати ґрунту.

Мотив зради

Мотив втрати ґрунту тісно пов'язаний з мотивом зради, адже герої втрачають точку опертя, коли їх зраджують або вони зраджують (власну національну ідентичність, життєві принципи, близьку людину).

Мотив зради в «Романах Куліша» реалізований як зрада своєму кохання, зрада праці і зрада від коханої жінки. В основі Кулішевих романів, хай навіть у листах, лежить зрада. Окрім того, що письменник, листуючись і зізнаючись у коханні своїй адресатці, зраджував дружину, його «епістолярні» романи тривали паралельно. Спершу він листувався одночасно з Лесею Милорадовичівною і Марком Вовчком, згодом — з Параскою Глібовою і Ганною Рентель. Куліш часто вагався, шукав свого ідеалу кохання та в нерішучості намагався обирати «ближчу до себе душу»: «Коли в січні він ладен був зрадити Милорадовичівну задля Марії Олександрівни, то тепер він ладен був порвати з Марією Олександрівною, щоб повернутись знов до калюжинської панночки» [25, 155].

Куліш реалізовував себе в праці, а в моменти великої душевної напруги й зануреності в роботу вважав, що краще зрадити жінку, розірвавши з нею стосунки, заради суспільного обов'язку та власної культурницької місії: «Він хотів би жити аскетичним здержуванням, патосом праці (...). І, віддавшись коханню, він відчував це віддання, як зраду» [25, 199].

Проте не лише Куліш зраджував, а і його зраджували. Коли Марко Вовчок вирішила їхати до Берліна з Тургенєвим замість прямої дороги до Дрездена, де була домовленість на певний час оселитися з Кулішем, останній сприйняв це за зраду й висловлював на адресу письменниці «суворі інвективи й обвинувачення» [25, 163]. Те, що Марко Вовчок віддала перевагу Тургенєву, стало ударом для Куліша, який у листах до друга навіть натякав на самогубство, стилізуючи опис своїх почуттів під Гетеві «Страждання молодого Вертера».

У «Приборканому гайдамаці» Сава Чалий теж зраджений і зрадник. Гайдамацький ватажок убиває найближчого друга через зраду — змову з поляками. «Чи ж не пішов ти з людьми і зі мною проти панів, а тепер з панамі-ляхами ти йдеш проти мене й людей?» [26, 237] — запитує Сава у свого побратима. Але через певний час те саме питання ставить Саві-справжньому Сава-двійник. Колишній гайдамака Чалий під впливом Пилипа Орлика зраджує себе й попередні життєві принципи: замість збройного повстання проти гніту польської шляхти він гуляє на панських балах і страчує гайдамаків та селян. Така внутрішня зрада була важкою, він часто страждав від докорів сумління, страху, самотності й розпачу перед тим, як почати рухатися «дрібним коліщатком в протилежний бік задля машинової гармонії універсу» [26, 252]. Але Сава таки зрадив, і це призвело до втрати ґрунту як моральної опори й згодом — трагічного фіналу.

Мотив зради у цій романізованій біографії виконує функцію обрамлення. Текст починається описом зради Онисима, важкою розмовою колишніх друзів, ворожою атмосферою, яка підкреслена нічною пільмою й замкненим простором хати, і зрештою покаранням за наказом Чалого, а завершується — описом

схожої, але іншої самотньої глухої кімнати в «каламутній пітьмі, ледь-ледь розрідженій світлом свічки» [26, 258], де в мареннях роздвоєної свідомості Сава бачить свого двійника-ката, що карає його на смерть за зраду.

Вацлава Ржевуського теж вважають зрадником, оскільки він кілька разів змінював свою національну ідентичність. «Сурдут світської людини він змінить на бурнус араба, щоб потім проміняти його на вишивану сорочку і свитку селянина-волинняка» [26, 271]. Поляк за походженням, через захоплення східною культурою Ржевуський оселяється в Сирії, змінює релігію, мову, слідує арабським традиціям, навіть стає еміром одного племені. Але це не остання зміна національності. Повернувшись до своїх володінь на території України, Ревуха «кинув кожну іншу мову, французьку, польську, арабську, задля народної української — рідної мови рідного народу — і розмовляв тільки по-українськи» [26, 284]. І коли в Польщі почалося повстання, Ревуха, вже як носій української ідентичності, виступив на чолі з козаками проти своїх колишніх співвітчизників, які сприймали його зрадником.

У романізованій біографії «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» мотив зради обертається навколо ван Гога і Гогена. Після дивних агресивних нападів Вінсента, які були спричинені психічними розладами, Гоген ночує в готелі, а вранці дізнається, що його друг відрізав собі вухо. Замість будь-якої допомоги, спроб розібратися в причинах недуги ван Гога чи навіть виклику лікаря Гоген просто збирає свої речі й тікає, таким чином зраджуючи та зрікаючись друга: «Він думає не про нього, а про себе, про те, щоб уникнути відповідальності, не брати на себе ніяких обов'язків відносно Вінсента, зректись всього й якомога швидше зникнути» [26, 402]. Після зради друга й браку допомоги ван Гог не може знайти свій ґрунт — душевну рівновагу, через що далі з'являються незворотні ознаки психічної хвороби.

Отже, мотив зради набуває різних варіацій (зрада національної ідентичності, близької людини, моральних принципів, кохання, праці) та переплітається з мотивом ґрунту, утворюючи причинно-наслідковий зв'язок.

Мотив самотності

Мотив самотності наявний майже у всіх романізованих біографіях В. Домонтовича. Головні герої відчувають себе самотніми з різних причин: через відсутність розуміння в суспільстві, брак близьких стосунків, нещасливе кохання, творчу нереалізованість, психологічні травми, зраду, що загалом означає втрату ґрунту.

Пантелеймон Куліш дуже часто відчуває самотність, незважаючи на доволі широке коло спілкування й романи в листах з жінками. Але герой по-різному ставиться до цього відчуття. Спершу він страждає від замкненої кабінетної праці, намагається жаліти себе й називає самотнім працівником. Інший варіант Кулішевої самотності — це відчуження від людей, зокрема від жінок, через власне переконання, що вони не можуть зрозуміти й по-справжньому оцінити його особливої натури, життєвих прагнень, бачення кохання й надмети чоловіка у світі. Як наслідок — зневажливе ставлення до Олександри Михайлівни Білозерської, Лесі Милорадовичівни, Марка Вовчка, Параски Глібової: «(...) він мусів особливо відчувати свою самотність, бо дивився на жінку як на непару для себе і для спільних інтересів» [25, 96].

Урешті Куліш сприймає самоту як невід'ємну складову свого єства. Саме звичкою бути самотнім у праці й відповідно в побуті (бо праця займає більшу частину його життя) він виправдовує небажання приїздити до Чернігова, бачитися з Глібовою і таким чином припиняє їхні стосунки й листування: «Самоту й працю, (...) глуху замкненість, чернече «отшельничество», аскетичну келійність, куткову відгородженість» [25, 208]. Автор порівнює Кулішеву самоту з «парнаською замкненістю» [25, 208], оскільки творчість парнасців привертала увагу й цікавила неокласиків, зокрема й В. Домонтовича.

У «Мовчушому божестві» Марко Вовчок також зображена самотньою особистістю, проте її закритість, мовчазність (що підкреслено в назві твору), відчуженість спричинені дитячими психологічними травмами. Через пиятику й жахливе ставлення вітчима до Марії, братів і матері «вона стала внутрішньо замкнена, мовчазна. Трималася на відстані від товариства» [25, 237]. Тут

самотність пов'язана з мотивами страху й гордості, оскільки в суспільстві дівчину сприймали боязкою чи гордовитою.

Самотнім є і Пилип Орлик — досвідчений і впевнений у собі політик, дипломат, інтелектуал. Проте, будучи мудрим наставником і нібито приязним товаришем для Сави Чалого, Орлик відчуває внутрішню самотність: «Його розмови з Савою були швидше монологи людини, яка бажає висловитись, утворити для себе в цілковитій внутрішній самоті ілюзію розмови вдвох» [26, 247]. Це зумовлено політичною нестабільністю і відсутністю підтримки його інтересів.

Самотність супроводжує Вінсента ван Гога протягом усього життя. З дитинства хлопець живе «в деякому відчуженні від родини, і ця самота, ця моральна ізоляція прикро впливає на нього» [26, 356]. Вінсент не любить бувати в товаристві, тримається осторонь від ровесників, у нього нема друзів, будь-які контакти зі світом закінчуються поразками й болем (нерозділене кохання, втрата роботи, нездатність вчитися на теолога, відсторонення від місіонерської діяльності, несприйняття мистецьким колом його стилю малювання), тому простіше взагалі не підтримувати цих зовнішніх зв'язків. У сильній позиції тексту — назві «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» — двічі підкреслено самотність (як внутрішній стан людини та її життєвий шлях). Тому в цій романізованій біографії мотив самотності є одним з основних. «І він знов іде, похитуючись, самотній і покинений, по глухій незнаній дорозі. (...) Йому здається, що в цілому світі немає більше злиденної й більш покиненої людини, як він!» [26, 341]. Зрештою самотність переходить в «утомну байдужість» [26, 341].

В один з кризових моментів, у стані крайньої самотності, Вінсент починає стосунки зі Сьєн, а в листі до брата Тео зізнається, що краще жити з повією, аніж бути самому. Таким чином цей внутрішній стан перетворює кохання в страждання, у «шлях і в спосіб самознищення» [26, 351].

Самотність також впливає і на творчість ван Гога. Відчуваючи власну покинутість й ізольованість, художник те саме бачить у навколишній природі й

відтворює це на полотнах. «Внутрішня його самота ставала самотою всієї цієї країни. Він змальовує чорні стовбури обгорілих дубів, темні ставки, схожі на купи гною, повільне гниття німих торфовищ» [26, 354]. Він проєктує індивідуальні почуття на зовнішній світ.

Мотив самотності має подвійну природу в цій романізованій біографії, тому що пов'язаний не тільки з негативною конотацією, а й з позитивною. Можемо знайти паралелі з домінантним мотивом ґрунту: втрата його може бути життєвим потрясінням і водночас необхідністю для подальшого розвитку. У наведеному нижче прикладі мотив самотності стає поштовхом для творчої самореалізації героя, оскільки самота часом парадоксально надихала Вінсента й мотивувала до активної мистецької роботи. Рік, проведений в Арлі, вважається одним з найплідніших для художника. Під час постійної енергійної праці «в своїй арлівській соняшній самоті, подібній на агонію, в самоті безмежно довгих літніх днів, в пустелі піль, під небом безкраїм, як океан, він мріяв про ідеальну творчу спільноту, про Арль як творчий острів мистців» [26, 384]. Через мотив самотності реалізується мотив творчості. Попри самоту ван Гог усе одно виснажливо малює, вдосконалює власну манеру і мріє про творче коло поруч із собою. Ця мрія невдовзі здійснюється — до нього приїжджає Поль Гоген. Самотність на певний час відступає, проте незабаром повертається знову і поєднується з психічними відхиленнями.

Франсуа Війон з однойменної романізованої біографії відчував себе самотнім у дитинстві, коли його виховував дядько — панотець Гільйом Війон. Франсуа жив у маленькій простій кімнаті під постійним наглядом дядька і тому був позбавлений будь-якого спілкування з однолітками й тим паче принад міського життя. Інколи, не витримуючи власної самотності й замкненого простору (церква, дім і сад), Франсуа прохав свого вихователя відпустити його пограти в м'яча, проте суворий Гільйом Війон переконував хлопця відмовитися від гріховних думок і натомість читати псалтир. «Самотнє життя Франсуа Монкорб'є, слухняного й покірливого школяра» [24, 81] зникло тільки з появою друга, залишивши за собою пам'ятний слід нещасливого дитинства.

Микола Костомаров, на відміну від вищезазначених героїв романізованих біографій, не страждає від самотності. Він сприймає її як невіддільну частину власного життя, особливість характеру чи навіть звичку, вироблену внаслідок роботи вченого, «що звик до самоти й замкненого кабінетного життя» [22, 187]. Написання історичних студій, підготовка до лекцій, читання передбачали цілковиту самоту. І, ведучи такий спосіб життя, Костомаров не відчував себе покинутим, йому було цілком достатньо улюбленої праці, книжок і захоплення Аліною. Імовірно, учений навіть не задумувався про своє замкнене життя. Більше того, Костомаров вважав таке існування правильним, тому до весілля подарував нареченій книжку — французький переклад твору Хоми Кемпійського (мотив книги буде проаналізовано далі), у якій «проповідується самота й розповідається за принадність самотнього чернечого життя» [22, 220].

Натомість Аліна відчувала себе самотньою в період заслання Костомарова. Попри заборони й контроль матері дівчина листувалася зі своїм нареченим протягом двох з половиною років, таємно передавала листи через знайомих, на самоті читала й одразу знищувала, аби уникнути материного гніву. «Такий стан речей призвичаїв Аліну ховатись з своїми думками й настроями. (...) Вона навчилась мовчати й жити в самотній замкненості» [22, 293]. З плином часу душевні рани залікувалися — Аліна мала щасливе сімейне життя з іншим чоловіком, але після його смерті, вже на старості літ, зустрівши свого першого нареченого, зберегла в собі тепле почуття до Костомарова. Як жінка вона усвідомлювала (навіть краще за самого Костомарова), що він так і залишився самотнім, тому Аліні було шкода його: «Доля, пожалівши тебе, повернула тобі право на улюблену твою наукову працю та не повернула права на щасливе родинне життя, і ти постарів самотній (...)» [22, 344].

Самотність Тіхо Браге мала зовсім іншу природу. Батьки відомого данського астронома готували свого сина для кар'єри судді. Оскільки юриспруденція не була близькою й цікавою для Тіхо, тільки усамітнівшись, він мав можливість бути собою та приділяти час власному інтересу до зірок і нічного неба. «Та лише на самоті з зорями, стежачи за рухом зірок і планет, він

почував себе щасливим» [24, 298]. Тут мотив самотності пов'язаний не з внутрішньою порожнечею і бажанням заповнити її дружбою, коханням чи працею, а пізнанням себе, удосконаленням власних умінь і самореалізацією.

Схоже відчуття було у Франціска Ассізького. Самота ще з дитячих років стала для Франціска способом самопізнання й втечі від метушні, хаосу побутового життя, суворого характеру батька та його спроб зробити із сина торговця. «Довгими годинами простоював десь насамоті в полі, в гаї або коло ріки, нерухомий, одірваний од усього, сповнений подиву, заглиблений у споглядання світла, фарб, звуків» [24, 322]. Оскільки самота допомогла Франціску із Ассізі пізнати себе, зрозуміти власне покликання в житті й наблизила його до розуміння божих законів, у своїх церковних сказаннях він навчав, що саме «тиха молитва й мовчазна самота» [24, 326] можуть наблизили людину до Бога.

Отже, самотність героїв романізованих біографій зумовлена ворожістю світу, особистісною несхожістю та «невписуванням» персонажа в канву суспільства, психологічними травмами. Водночас мотив самотності взаємодіє з мотивами творчості, самопізнання і притягує мотиви, пов'язані з людською психікою, на аналізі яких зупинимося нижче.

Мотив нудьги

Мотив нудьги тісно переплітається з мотивами втрати ґрунту, самотності, страху. Адже герої нудьгують через внутрішню спустошеність, професійну й соціальну нереалізованість, неможливість змінити гнітючі життєві обставини, тривожність. На думку М. Гірняк, саме мотив нудьги найяскравіше доводить екзистенційний характер прози В. Домонтовича [17, 31].

Під час Орликового виховання Сава Чалий, відірваний від Батьківщини й стиснений світськими правилами, відчуває нудьгу через власну бездіяльність, що зумовлена дипломатичними розрахунками його вчителя. У моменти сильного нервового напруження від розуміння зміни власної сутності «тривога охоплювала його, нудьга, од якої хотілося вити, як дикому звіру» [26, 258].

Нудьга стає передвісником роздвоєння Сави, а також страху смерті («в смертельній нудзі» [26, 236] стискається серце Онисима).

Франсуа Війон страждав від нудьги, коли вітчим позбавляв його звичних дитячих радощів (гри в м'яч), змушував читати Псалтир і молитися задля боротьби з грішними думками. Нудьга та безнадія, викликані «чорним саваном, що затьмарював сяйво дня» [24, 75], а також неможливістю побачитися з коханою, сформували бунтівний характер хлопця. Відчуття нудьги й страху накладаються у Франсуа, коли він згадує про погрозу Сермуаза.

Нудьга Тіхо Браге спричинена нав'язуванням батьками неблизької для сина юридичної кар'єри, яка заважала вивченню астрономії: «Сухі юридичні формули» не викликали в нього «нічого, окрім огиди й нудьги» [24, 296].

Пантелеймон Куліш постійно боровся з власною нудьгою, яка час від часу охоплювала його навіть у період активної праці й творчого піднесення. Така нудьга не має зовнішніх причин, це радше індивідуальна риса характеру героя. В. Домонтович пояснює таке відчуття письменника не як «петербурзький сплін, позичений у англійців» (спостерігаємо тут алюзії на творчість О. Пушкіна — «Євгеній Онєгін», М. Гоголя — «Петербурзькі повісті», Ф. Достоєвського — «Злочин і кара», Л. Толстого — «Анна Кареніна», «Воскресіння», де наявний мотив нудьги), а як «безсилу “інтелігентську” виснаженість від праці (...) маркотне марення мари...» [25, 37]. Куліш їде за кордон, де хоче розвіятися і не відчувати «безглузду хворобу свою — нудьгу» [25, 123]. Тут мотив реалізується у такому варіанті: нудьга як хвороба.

Сильніші напади нудьги траплялися в Куліша, особливо коли письменник-романтик розчаровувався у створених ним жіночих образах: «Кохання проходило в утомній нудзі, в нервовій напруженості, в нападах хандри» [25, 105]. Цікаво, що схожий мотив кохання як нудьги і як втоми є в «Докторі Серафікусі»: «Кохання — символ нашої нудьги. Слід ретельно уникати, щоб, ховаючись від нудьги в коханні, не обернути самого кохання на нудьгу» [23, 272]. Саме цього й не зміг уникнути Куліш. Як Вер нудьгувала й

втомлювалася спершу від стосунків з Корвином, а згодом і з Комахою, так і Куліш відчуває нудьгу до своїх «кореспонденток».

Хоч Куліш не міг з'ясувати об'єктивні причини такого внутрішнього стану, вважаючи нудьгу вадою та проявом вдачі творчої людини, він використовував як аргумент у розхолодженні в стосунках з Параскою Глібовою та Ганною Рентель: «Та й що я привезу Вам, окрім серця, що нудьгує?» [25, 205]. Виходить, що в першу чергу серце пов'язано з нудьгою, і відповідно кохання в нудзї стає основою для загальної нудьги.

У своїй життєвій філософії Куліш доходить висновку, що нудьга — це обов'язкова, об'ємна й неунікна складова людського буття, оскільки після коротких щасливих митей настає «душевна порожнеча й нудьга» [25, 208-209]. В образах життя як порожнечі, відстороненого існування, невпевненості у світі й власних почуттях відображені певні екзистенціальні умонастрої. Відчуття нудьги в собі й скрізь навколо, фізична слабкість, втрата точки опори, відчуженість світу, усвідомлення невідворотності й неунікності подібного стану — ознаки, що типологічно пов'язують твір В. Домонтовича (1930) і роман «Нудота» Ж.-П. Сартра (1938), виданий через 8 років після «Романів Куліша».

Схожі «симптоми», як у Куліша, мав і Костомаров. Людина з романтичним світоглядом, Микола Костомаров теж страждав на нудьгу, часто без причини на те: «Він нудиться, нудьгує і нидіє» [22, 233]. Тут можна спостерегти градацію психологічних станів: від легкого нудьгування, неробства до душевної муки і втрати фізичних сил. У Саратові нервовий стан історика погіршився як через нудьгу, так і власну нерішучість, неможливість розв'язати проблему зі шлюбом. Бачимо розвиток мотиву нудьги, що приєднує безсилість і втому. Повернувшись із заслання, Костомаров повністю присвятив себе праці й науковій роботі, хоч «від життя лишилася тільки втома, нудьга й байдужість» [22, 315]. Уже без душевних страждань до нудьги додається апатія. Навіть, здавалось би, після пізнього щасливого одруження з Аліною Крагельською життя Костомарова не можна назвати радісним, оскільки нудьга, яка

відчувалася фізіологічно як хвороба, часто супроводжувала його на старості літ.

Отже, герої романізованих біографій страждають на нудьгу через страх, тривогу, приреченість кохання, відчуженість від світу й власну неспроможність будь-що змінити. Від мотиву нудьги відгалужуються мотиви втоми, самотності, страху, порожнечі, утворюючи комплекс екзистенційних мотивів.

Мотив страху

Мотив страху взаємодіє з мотивом втрати ґрунту, оскільки відчуття страху є результатом відсутності опори й нездатністю її знайти.

Страх, пережитий у дитинстві, інколи спричиняє вчинки й напрямки діяльності в майбутньому. Так сталося з Гракхом Бабефом (Франсуа-Ноелем), що в період скрутного дитинства пережив потрясіння через жорстоке поводження збирачів податків. Хлопчик, «охоплений почуттям жаху й беззахисності, захиляючися від сліз» [24, 28-29], бачив безжалісних непроханих гостей та розумів безсилість і слабкість матері. Жах (недовготривале, але небезпечне різкістю свого вияву почуття) зумовив психологічну травму Гракха і в подальшому сформував усвідомлення несправедливого суспільного устрою, за зміну якого він боровся.

Розвиваючи мотив страху, автор доводить на прикладі Франціска Ассізького, що ріс «знищений і заляканий» [24, 323], як страх загартовує і формує особливості характеру героя. Саме це відчуття штовхало Франціска обрати кардинально інший шлях, не схожий на спосіб життя батька, що так лякав хлопця.

Страх гріха (інший варіант мотиву) супроводжував у дитинстві Франсуа Війона, що жив під постійним наглядом метра Гільйома, який лише підсилював це почуття суворими настановами й залякуваннями. Хлопець боїться грішних думок про мирське життя, які часто до нього приходять. Але через деякий час у Франсуа страх жертви змінюється на страх боягуза: він ховається від відповідальності за напад на свого супротивника Сермуаза. Думки про те, що

він вбивця, перетворюються на «жах, що тьмарить мозок, що знебарвлює все довкола, що від нього щемить і млосно в тузі завмирає серце» [24, 100]. Дитячий страх «майбутньої» вини (використаний прийом антиципації) трансформується у страх скоєного злочину.

Ще один приклад страху, пережитого в дитинстві, пов'язаний з образом Марка Вовчка з «Мовчущого божества». Майбутня письменниця відчувала страх перед жорстоким вітчимом-п'яницею. Цей страх до людей і життя лишився в дівчині й надалі. Її сприймали усамітненою та боязкою. У цій незавершеній романізованій біографії мотив страху і самотності розвиваються майже невіддільно один від одного, оскільки страх продукує самотність і водночас на самоті розвивається страх героїні.

Саві Чалому важко зізнатися самому собі, що він чогось боїться, бо для гайдамацького ватажка страх — заборонена емоція. Проте несвідомо Сава відчуває страх перед приїздом у Бендери, і поступово це почуття підсилюється. Кульмінаційною точкою в боротьбі з внутрішнім страхом стала підготовка до зустрічі з Гнатом Голим. «Може, не вистачить йому сміливости стати віч-на-віч з отим хлопом, може, не зміг перебороти в собі тривогу, страх? (...) Хто сміє казати, що Сава когось чи чогось боїться?» [26, 257]. Довгий час стримуване почуття страху бере гору над свідомістю приборканого гайдамаки й спричиняє роздвоєння та божевілля (про ці мотиви буде сказано далі).

У романізованій біографії про Вінсента ван Гога з головним героєм трапляються панічні напади страху та жаху через внутрішні комплекси, постійні поразки й розчарування в житті. «І тоді, нарешті, в становищі якогось панічного жаху, він раптом проривається потоком незв'язаних слів, фраз, позбавлених глузду звуків і викриків, що в них годі було б вкласти якийсь людський сенс» [26, 344]. Мотив страху набуває ще одного цікавого розвитку як свідомий страх божевілля. «Він цілком здоровий, і тільки страх перед поверненням жахливих його нападів переслідує його» [26, 409]. Страх психічних розладів є пророчим, оскільки через деякий час після такого тривожного відчуття насправді настає божевілля.

Страх може переслідувати й через кохання. З цим стикається Микола Костомаров. Історик підпадає під вплив кількох культурних традицій. Його уявлення про кохання нерозривно пов'язані із середньовічною ідеєю гріха, а відповідно зі страхом його скоєння: «(...) одвертий жах грішного плотського кохання, статевого потягу, хіті серця й очей. Він застерігає від думки, що шлюб — то є з'єднання тіл» [22, 224]. В. Домонтович подає цікаву інтертекстуальну алюзію на сучасну для нього французьку літературу, яка зображала «жах кохання», зокрема у творчості Анрі де Реньє наявні «чудні гротескні постаті маніяків, нерішучих, боязких, несміливих, що їх лякає кохання і що вони кохають, кохання зрікаючись» [22, 299]. Відсторонюючись від зображеного в часі, автор показує, що те саме наслідує й Костомаров. Ба більше, страх, спричинений літературними впливами й власними комплексами, переростає для героя у справжню фобію, яку автор називає «розвиненим неврозом» [22, 300]. Тому мотив страху далі трансформується у мотив двійництва й божевілля.

Значення страху, його причини й наслідки різні в кожній романізованій біографії, оскільки страх гріха може переростати у справжній гріх («Франсуа Війон») чи навпаки ставати поштовхом для ведення праведного життя («Святий Франціск з Ассізі»). Страх також корелює з мотивом самотності («Мовчуще божество») й роздвоєння та божевілля («Самотній мандрівник простує по самотній дорозі», «Приборканий гайдамака», «Аліна і Костомаров»).

Мотив роздвоєння та божевілля

Мотиви роздвоєння й божевілля наявні в більшості романізованих біографій В. Домонтовича. Ми аналізуємо ці мотиви разом, оскільки вони становлять між собою певну єдність: божевілля є крайнім ступенем роздвоєння. Це — наслідок втрати ґрунту: моральних цінностей, матеріальної стабільності, невідповідності між ідеальним світом і реальним, суперечність світовідчуття митця. Подальший розвиток мотиву залежить від особливостей психологічного й психічного стану героя. Мотив роздвоєння часто трансформується в мотив божевілля й навпаки.

У «Приборканому гайдамаці» через намагання Сави Чалого заперечити «рустикальне» єство і створити себе нового (виваженого політика й дипломата) відбувається роздвоєння його свідомості. Мотив нудьги (під час приїзду в Бендери), страху (через убивство Онисима) та зради (власних принципів) накладаються й переходять у мотив роздвоєності: «Привиджувалося йому, що є два Савки, один, що ненавидить, другий, що любить. (...) Двоїлося почуття. Двоївся він сам» [26, 258]. Сава уявляв себе частиною машини як уособлення стратегічної політичної гри, що підпорядкована своїм правилам і законам, а не волі окремої людини, що в цьому механізмі розкладається на безліч компонентів різних свідомостей: «механізована лялька, геометрична постать з трикутників, квадратів і кубів складена» [26, 253]. Роздвоєння свідомості характеризується відстороненим баченням героя двох своїх первнів: «він, гайдамацький ватажок, а той, інший, полковник коронної служби» [26, 258]. Такий принцип «дзеркальності забезпечує екзистенційну глибину дискурсу роздвоєності та розколотості свідомості героя» [11, 157]. Внутрішній розкол на дві протилежні особистості, їхня суперечність, несумісність і нездатність героя примиритися з цим або обрати якийсь один бік свого єства призводять до трагічного фіналу — Сава Чалий стріляє сам у себе.

Мотив божевілля з'являється в романізованій біографії про Вацлава Ржевського, коли головний герой бореться зі штормом на морі, віддаючи божевільні накази (що суперечать логіці й розуму) та намагаючись будь-що залишитися живим: «Божевіллю стихій він протиставив божевілля власної волі» [26, 275]. Тут мотив божевілля парадоксально пов'язаний з волею до життя, оскільки завдяки таким несамовитим і нераціональним вчинкам герой врятував себе й товаришів.

Загалом ментальні та поведінкові особливості Вацлава Ржевського часто трактовані в суспільстві як божевільні. Поляк за походженням, побувавши на Сході й повернувшись до своїх володінь на території України, намагався відтворити арабські традиції на Поділлі, відбував водночас католицькі й магометанські пости, віддавався східній аскезі, у гостях не спав на ліжку, а

возив із собою намет, який ставив на подвір'ї, і врешті здійснив чудернацьку мрію — перетворив подільські поля на арабську пустелю. Тому спершу Ржевуський не вписувався для селян у норми звичного й нормального для них життя (через арабізацію українського простору), а згодом і для панів його поведінка стала незрозумілою і відповідно — божевільною (перетворення польського графа на звичайного козака-селянина Ревуху).

У «Самотньому мандрівникові...» Вінсент ван Гог — людина крайнощів і межових станів. Ще в юному віці можна спостерегти «дві істоти» в його характері, що свідчать про початки роздвоєності: «одна — надзвичайно ніжна, тонка, сповнена відданости, а друга — егоїстична й брутално нечутлива» [26, 373]. Розлам і перехід роздвоєності в божевілля стається після того, як Гоген зобразив Вінсента на картині з божевільними рисами й останній повірив у свою психічну хворобу. Те, що було сюжетною схемою в літературі, стало реальністю в житті ван Гога. Завдяки авторським інтертекстуальним алюзіям можна віднайти схожі варіанти мотиву роздвоєння в творчості письменників: Е. Т. А. Гофман («Крихітка Цахес на прізвисько Цинобер» 1819, «Еліксир Сатани» 1815), М. Гоголь («Портрет» 1835), Е. По («Вільям Вільсон» 1839), Р. Л. Стівенсон («Химерна пригода з доктором Джекілом і містером Гайдом» 1886), О. Вайлд («Портрет Доріана Грея» 1890).

Ще однією характерною для В. Домонтовича реалізацією мотивів роздвоєння й божевілля у романізованій біографії про ван Гога є піднесення творчої діяльності після початку психічних розладів художника: «Ніколи його творчість не була така ясна і така міцна, як в цей час, коли світ захитався навколо нього» [26, 405]. Ірраціональна природа творчості найбільше розвивається у Вінсента саме в нестабільних станах роздвоєності й божевілля.

Роздвоєння Миколи Костомарова (і тимчасові напади божевілля як наслідки загострення психічного стану роздвоєності) зумовлене світоглядними концепціями романтизму. Романтики вважали, що існує світ реальний та ірреальний, і саме разюча суперечність між ними, невідповідність реального ідеальному може призводити до трагічного фіналу. Проблема Костомарова

полягала в тому, що він у край важко відокремлював ідеальне (літературне) і реальне (життєве).

Під впливом прочитаних книжок історика ввижалися літературні персонажі з творів Шекспіра, Гофмана, Гоголя (леді Макбет, студент Анзельм, запорожці), які нібито приходили до нього вночі. Аби посилити ефект втрати відчуття реальності під час перебування в Петропавлівській фортеці та знайти іншу вигадану для себе реальність, історик читав містиків, теософів і винахідників (наприклад, Сведенборга й Аллана Кардека), цікавився різними практиками спіритуалізму (зокрема месмеризмом). Після надто сильної роботи уяви Костомаров починав галюцинувати: «(...) знов людина доходила до смішних і химерних божевіль» [22, 233-234].

Схильність до роздвоєння спричинена особливостями характеру героя, оскільки в ньому були поєднані непеєднувані риси: «(...) цей кабінетний учений, такий плохий і лагідний, був поруч з цим ексцесивний і звадливий, як ніхто. В нападах скажености він доходить до криків, до несамовитости, до бешкетів» [22, 233-234]. В. Домонтович, добре знайомий з психоаналізом Фрейда, пояснює завзяту працю історика як сублимацію. Але навіть під час праці інстинкти «проривалися» назовні: Костомаров б'є посуд, аби «ввійти в образ», пишучи про Стеньку Разіна (насправді такий вихід емоцій пов'язаний зі складними стосунками з матір'ю та страхом перед шлюбом з Аліною). Тобто власні інстинкти Костомаров перетворює в літературні образи, мислення та вчинки персонажів.

Роздвоєння також наявне і в поглядах ученого, який, написавши «Книгу буття українського народу», де відображено світогляд кирило-мефодіївців, висловлював абсолютно протилежні погляди в листах до Куліша. Саме такий парадокс, на думку В. Домонтовича, і є беззаперечним підтвердженням авторства Костомарова.

Мотиви роздвоєності й божевілья набувають дещо інших значень у «Романах Куліша». Пантелеймон Куліш відчуває роздвоєння через невідповідність реальності й створеного ідеалу щодо себе й навколишнього

світу: «В мріях своїх він був необачний, сміливий, настирливий, безтурботний і веселий нахаба (...). Тим часом у житті був він мирна, лагідна, й боязка людина, що десятою дорогою обминатиме двір, де мешкає кохана дівчина» [25, 105]. Куліш у романах не тільки роздвоюється, а й потроюється, оскільки, одночасно маючи стосунки (хоч і на відстані) з трьома жінками і відповідно у спілкуванні з кожною одягаючи окрему маску залежно від їхнього характеру й ситуації, він продовжує шукати в них ідеал коханої і врешті розчаровується в усіх. В. Домонтович іронізує з Куліша, називаючи його «Дон Жуаном обережности» [25, 105]. Існує дві зовсім протилежні людини: Куліш у листах (власноруч створений міф) і Куліш у житті. В. Агеєва знаходить спільні риси між обережним донжуанством Куліша і «своєрідним донжуанізмом навпаки» Комахи з роману «Доктор Серафікус», оскільки їх поєднує внутрішня роздвоєність і суперечність між прагненнями та їхньою реалізацією в житті [1].

Як результат, мотив роздвоєння в «Романах Куліша» пов'язаний з мотивом нудьги, адже, стримуючи свою пристрасну натуру під холодною та несміливою поведінкою, заглиблюючись у творчість і письменницьку діяльність (сублімація, як і в Костомарова), Куліш страждав і відчував «смертельну нудьгу».

Проте інколи прихований бік ества брав гору, і з героєм траплялися напади божевілля, звісно, спричинені коханням: «Він божеволів. Кохання оберталось у біль, у крик, страждання, безсоння, хору стурбованість» [25, 151].

У «Мовчущому божестві» Опанас Маркович сприймає Марію Вілінську роздвоєною, бо одна сторона її ества «крута, уривчаста, неприступна ні для кого», а інша — відкрита лише для нього. Однак це було помилкою, оскільки та сторона лишилася приступною тільки для самої Марко Вовчок.

Мотив роздвоєння і божевілля (який ми розглядаємо в цілісності) у романізованих біографіях В. Домонтовича пов'язаний з мотивами нудьги, страху, самотності й спричинений внутрішніми конфліктами героїв: запереченням своєї ідентичності й складне сприйняття іншої, нездатність

відокремити реальне від ідеального, створення уявного образу й невідповідність його справжній сутності.

2.3. Мотиви віднайдення ґрунту (музика, книга, кохання на відстані)

Наступні мотиви — мотив музики, книги, кохання на відстані — складають умовно окрему групу і пов'язані з центральним мотивом ґрунту тим, що за допомогою них герої знаходять втрачений ґрунт.

Мотив музики

Музика в романізованих біографіях є символом кохання, оновлення людської душі, пізнання себе й світу, віднайдення національної ідентичності. Про особливу роль музики свідчать деякі назви романізованих біографій: «Спрага музики» та «Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти»³.

У «Спрзі музики» зображено кохання між поетом і піаністкою, яке зароджується із захоплення віршами й розквітає завдяки музиці. Рільке і Бенвенути поєднують не тільки спільні інтереси, а й неможливість існування без музики. Вони бачать світ як музику і музику як світ, прагнуть «музики, світу, перетвореного в музику» [26, 307]. Рільке згадує лист своєї коханої з враженнями від улюбленого моменту з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзингери». В. Домонтович не просто так звертає увагу на цей сюжет, оскільки в житті Рільке відбувається обернений сюжет з опери німецького композитора. Молодий лицар Вальтер Штольцінг намагається перемогти на змаганні кращих співаків (мейстерзингерів), аби домогтися руки Єви Погнер. Саме навчившись пісенній майстерності, лицар перемагає, і Єва стає його нареченою. У любовній історії Рільке й Бенвенути все відбувається навпаки. Не чоловік, а жінка — талановита піаністка, захопившись віршами поета (поетичним даром, не красою), закохується і через музику закохує в себе Рільке.

Музика ототожнюється з ритуалом і священнодійством, оскільки завдяки їй зародилося й розвинулося кохання: «(...) вона прийшла сюди, щоб здійснити

³ Назва баладної пісні.

священну жертву, літургісати, задля містеріального чину» [26, 312]. Завдяки музиці очищується її власна душа, оскільки героїня грає «не для людини, а для безсмертного духа» [26, 312], та оновлюється сам Рільке — учасник ритуалу й реципієнт музики.

Проте музика — це не лише відтворена людиною певна мелодія, а й звуки природи, які мають своє значення та вплив. Закохані чують спів дрозда⁴, «немов ясну флейту» [26, 312], і разом з ним відчувають пробудження природи й піднесення свого кохання.

Отже, пізнання й знаходження близької душі відбувається за допомогою музики. Схожий мотив ідентифікації жінки через музичні асоціації та закоханість у неї наявний у романі В. Домонтовича «Без ґрунту». Мистецтвознавець Ростислав Михайлович дізнається ім'я оперної співачки Лариси Сольської саме через те, що її образ нагадує лейтмотив симфонії К. Шиманівського з присвятою жінці. Тому мотив музики тут є провідником: скорочує відстань до коханої людини.

У романізованій біографії про Франсуа Війона теж разом взаємодіють поезія і музика. Головний герой дарує любовні вірші своїй коханій, а у відповідь чує її «ніжний і мелодійний» голос. Саме голос Катерини є блаженною музикою для Франсуа, бо він звучить «немов флейти в тиші» [24, 107]. Варто зазначити, що в «Спрзі музики» порівняння співу дрозда зі звучанням флейти символізує щире взаємне кохання, натомість у «Франсуа Війоні» жіночий голос, ототожнений з флейтою, зумовлений ідеалізованим сприйняттям коханої головним героєм. Після образи й принижень з боку Катерини Франсуа розчаровується у своєму пристрасному й піднесеному почутті, і відповідно музика зникає з ореолу коханої.

У стосунках Аліни й Костомарова музика має особливе значення. За філософсько-естетичною романтичною концепцією музика була найголовнішою серед усіх видів мистецтв. Саме культ музики як світоглядна домінанта поєднувала Аліну, талановиту піаністку, і Костомарова, романтика за

⁴ Дрізд у фольклорі вважається чистим і «святим» птахом, оскільки сповіщає про настання весни [20, 644].

своєю суттю та палкого поціновувача музики. «— Я завжди думаю про музику, — казала за себе Аліна. Костомаров був романтик і як романтик він не міг не любити музики» [22, 201]. Аліна грала твори композиторів-романтиків (Шуберта, Россіні, Ліста), а наречений із захопленням слухав і як подяку опісля читав їй письменників-романтиків (Новаліса, Пушкіна, Міцкевича). Музика підтримувала, розвивала, озвучувала й пояснювала їхні стосунки, оскільки «кохати це і є мислити в звуках» [22, 203]. Дослівно цитуючи Генріха фон Офтердінгена, який уявляє Матильду духом пісні, Костомаров зізнається у своїх почуттях до Аліни, адже це можна зробити або завдяки музиці, або словам про музику. В. Домонтович після прямої цитати Новаліса з уст історика іронічно зазначає: «Чи міг Костомаров говорити інакше, а не повторюючи тільки слова Генріхові? Ми всі говоримо сказаними словами» [22, 203-204]. Музичне світовідчуття й музикоцентрична риторика є основою для кохання Аліни й Костомарова, які за допомогою музики знаходять ґрунт для себе й створюють його для власних стосунків.

Музика стає домінантним мотивом у романі Куліша з Лесею Милорадовичівною. Дівчина, що майстерно грає на арфі та має гарний голос, полонила серце Куліша. Герой зізнається їй у листах, що «за Ваші пісні інший чоловік оддав би, може, й душу» [25, 77]. Як і романтики, Куліш ототожнює дівчину й музику, намагається пізнати та висловити своє кохання. Пісня для письменника має здатність відроджувати душу, тому є впливовою і сакральною. Проте В. Домонтович, відсторонено дивлячись на епоху романтизму, правилам та ідеям якої неухильно слідували Пантелеймон Куліш та його сучасники, наводить власний іронічний коментар: «— Я співала тебе, а твої мелодії це я, — могла б сказати Милорадовичівна Кулішеві, коли б вона захотіла процитувати слова однієї з “Музичних новель” Е. Т. А. Гофмана» [25, 78]. Таким чином автор оголює прийом і пародіює намагання героїв відповідати літературним образам та романтичним ідеалам.

Ще однією важливою рисою для Куліша є те, що Леся співає саме українські пісні: «Хто знає, чи закохався б він у Милорадовичівну, коли б вона

співала тільки модні романси й оперові арії?» [25, 81]. Поєднання пісні та національної ідеї відіграє велику роль для Куліша, оскільки таким чином він розуміє український романтизм, що ґрунтується на фольклорі, зокрема народній пісенній творчості.

У «Мовчущому божестві» поміщицько-офіцерська родина Вилинських-Данилових любила й співала українські пісні. Марко Вовчок цінувала пісенну сімейну спадщину й навіть у листах до чоловіка надсилала тексти й історію пісень, додаючи: «Голос привезу з собою!» [25, 239]. Тут знову спостерігаємо романтичний ідеал дівчини й музики. Однак мотив музики у цій романізованій біографії також виконує функцію національної та світоглядної ідентифікації. Члени Кирило-Мефодіївського братства «сходилися по черзі один в одного, співали народних пісень українських, читали Євангелію, розмовляли, радились» [25, 252]. Отже, завдяки національній музиці відчували єдність та знаходили спільний ґрунт для подальшої політичної й культурницької діяльності.

Мотив музики пронизує всю романізовану біографію про Вацлава Ржевуського. Головний герой, про життя якого складено баладу, сприймав музику як частину своєї сутності. Однак зі зміною національної ідентичності змінювався й стиль музики, якою він жив. Коли польський граф Ржевуський намагався арабізувати свій маєток і землі на території України, він у східному вбранні під акомпанемент фортепіано співав «модні оперові арії» [26, 281]. Навіть відома італійська співачка Анджеліка Каталяні високо оцінила музичні здібності свого партнера по сцені. На цьому етапі життя музика була для Ржевуського тенденцією моди. Але згодом герой починає звертати увагу на музику, яка постійно його оточує, та усвідомлює, що «українська пісня народна супроводила все життя Ревухи, починаючи од колиски, з малих літ. Під час мандрівок в пустелі з своїми козаками співав Ревуха в гурті українських пісень» [26, 283]. Зрозумівши близьку для себе музику, Ржевуський віднаходить національну ідентичність, пошуки якої тривали десятиліття. Музика відновлює душевну гармонію і мотивує до активної культурної діяльності. Ревуха

засновує український народний хор і капелу торбаністів-бандуристів. Разом з товаришем Тимком Падурою пише вірші, а Григор Відорт кладе їх на ноти, оскільки поезія невіддільна від музики і «поезія є пісня» [26, 284].

Оскільки В. Домонтович згадує передмову А. Міцкевича до збірки поезій «Про критиків і рецензентів варшавських», можна одразу провести паралель між польським поетом білорусько-литовського походження, який половину життя провів у французькій еміграції, та Ревухою — польським графом, арабським еміром та українським козаком. Ідентичностей за життя може бути багато, проте з плином часу в пам'яті залишається та ідентичність, яку людина обирає для себе головною та зберігає у творчості (польська поезія Міцкевича). Так само обрана ідентичність Ржевуського стає зрозумілою з баладної пісні про козака Ревуху. Саме музика у вигляді народних пісень, що визначила самоусвідомлення Ревухи як українця, зберегла пам'ять про життя чоловіка (лише в дещо зміненій формі — баладі).

Отже, мотив музики пов'язаний з віднайденням потрібного ґрунту (пізнання близької душі у «Спразі музики», розвиток кохання в «Аліні й Костомарові», «Франсуа Війоні», усвідомлення спільних романтичних і національних ідей у «Романах Куліша»), відновленням втраченого ґрунту як ідентичності в біографії «Ой поїхав Ревуха та й по морю гуляти» і пошуком спільного або власного ґрунту (національних цінностей) у «Мовчущому божестві».

Мотив книги

Мотив книги є важливим у романізованих біографіях, оскільки книга часто рятує персонажів, які втратили ґрунт, формує моральні й естетичні цінності, сприяє вибору подальшого життєвого напрямку, об'єднує героїв зі спільними інтересами та інколи стає основою для самоусвідомлення й самоприйняття.

У романізованій біографії «Напередодні» про Гракха Бабефа книга Плутарха «Порівняльні життєписи» заклала підвалини його світогляду

головного героя. Батько навчав Франсуа-Ноеля латини, арифметики, німецької мови та читав з ним свою улюблену книгу про античних героїв. Після смерті старий Шіп не залишив дітям у спадок нічого, окрім цієї книги. Франсуа-Ноель поклявся, що наслідуватиме братів Гракхів, аби боротися із соціальною несправедливістю. Книга стала одним з визначальних факторів у формуванні майбутньої діяльності Франсуа-Ноеля, а його трагічна доля дещо схожа на долю Тіберія Гракха — античного кумира.

Варто звернути увагу, що в романізованій біографії «Напередодні» головною є саме книга біографій. Для Плутарха були важливими не достовірні історичні факти й політичне тло, а характер героїв. Історична дійсність не впливає на думки й вчинки персонажів, а є лише «ареною для розкриття та розгортання людських характерів» [6, 291-292].

В. Домонтович теж інколи замовчує чи опускає деякі біографічні епізоди своїх персонажів або навіть містифікує їх задля розробки власних поглядів і обґрунтування цікавої для себе проблематики. Тут слід згадати історіософські погляди В. Петрова, зокрема його переконання щодо зв'язку між периферійними / регіональними й глобальними / центральними культурами. В. Петров вважає, що розвиток культури не обов'язково залежить від політичної незалежності й стабільності країни («проблема Готфріда Келлера» в німецькій історії), а відповідно й українська культура може бути визнаною у світі без політичного розквіту держави й єдності нації [38, 119]. В. Домонтович знаходить підтвердження своїх думок у «Порівняльних життєписах» Плутарха, оскільки давньогрецький письменник, подаючи парні біографії римлян і греків, наприкінці зіставляє їх і часто віддає перевагу останнім. Наприклад, у порівнянні характерів і політичної діяльності Плутарх стає на бік греків Агіда і Клеомена, чия батьківщина на той момент вже була політично нестабільною на фоні Риму, а не римлян Тіберія і Гая Гракхів [41, 312-315].

У творі про Франсуа Війона мотив книги пов'язаний з переписуванням, створенням нового поверх старого. Пишучи любовні вірші до своєї коханої, поет витирає попередній грецький текст і пише свій. Виникає палімпсест: «Він

не надавав ваги тому, що на рукописі міг бути унікальний текст з Піндара, або Геракліта, або Софокла, назавжди після того згублений для людства. Він більше думав про те, як ефектно виглядатимуть його вірші, присвячені Катерині, на цьому давньому й рідкому матеріалі» [24, 105]. Але в історії залишиться не первісний текст, а той, який належить авторству французького поета. Для Франсуа вірші були способом висловити свої почуття до Прекрасної Дами за схемою куртуазної літератури, тобто ґрунтом для усвідомлення кохання й спробою отримати взаємність. Але вірші також стали основою розуміння себе як поета.

Мотив книги вплетений у біографію про Франціска Ассізького, для якого життєвим провідником стала Біблія, її закони. В. Домонтович бере за основу житійну легенду, а також запозичує «ключові метафори та образи з “Гімну братові Сонцю” та “Квітів”» [39, 190] — книг авторства Франціска Ассізького. За автентичною легендою розлючений батько забрав у Франціска весь одяг і гроші, а єпископ покритив хлопця своїм плащем і врятував. Таким чином хлопець, залишивши в батька матеріальне, ствердив у собі прагнення до духовного вдосконалення й аскези. Натомість у В. Домонтовича цей епізод дещо змінено: не плач і допомога єпископа врятували Франціска, а стіна, «стіна розступилась, утворивши нішу; охоронений Божою ласкою зник у ній святий Злодій» [24, 324]. Як зазначає О. Пелешенко, «образ милосердної стіни, поданий читачеві як давній і автентичний, себто ретрансльований з легенди святого, насправді є вигадкою самого Петрова-Домонтовича, покликаною унаочнити матеріальну природу середньовічного образу» [39, 191].

У «Спрязі музики» книга стає поштовхом для знайомства головних героїв і зародження кохання між ними. Жінка на самоті гуляє засніженим передріздвяним містом і прагне єдиного подарунка для себе (навіть від себе) — особливу й близьку до серця книгу. «Вона бажала книги, втішної, як сновид, і приязної, як добрий і далекий друг» [26, 304]. У книжковій крамниці за порадою приязного чоловіка жінка купує «Історії доброго Бога» Рільке та в захопленні прочитує цю збірку: «(...) це було не читання, а молитва» [26, 305].

Тут спостерігаємо такі реалізації мотиву: книга як друг і книга як молитва. У збірці оповідань Рільке Бог є персонажем, і людина, що творить (творчість у всіх її проявах), наближається до Боги і стає ним. Бенвенута (як і Рільке) ототожнює поета з Творцем, тому навіть при зустрічі з Рільке бачить його «просвітлене людське обличчя, в якому не було нічого земного» [26, 310]. У мотиві книги присутня конотація творіння людини та наближення її до Бога.

У романізованій біографії про Вацлава Ржевуського книга стає фундаментом для пошуку ідентичності, формує світогляд персонажа. Інтерес до книг розвивався в польського графа паралельно із захопленням Сходом, оскільки саме вони відкривали й пояснювали незнайому для нього культуру. «Йому могло бракувати часу для побачень з коханками, але він знаходив його досить для розмов з ученими й праць в книгозбірнях» [26, 272]. Книги стали пристрастю Ревухи. Завдяки ним Ржевуський дослідив власну генеалогію та дійшов думки, що польська шляхта має давнє арабське походження і навіть козаки є «правдиві українські бедуїни» [26, 280]. Далі його арабська ідентичність змінюється на українську, але вже під впливом музики (про що ми зазначали в попередньому підрозділі).

Мотив книги в «Романах Куліша» у першу чергу пов'язаний з творчістю головного героя. Професійна діяльність Куліша (читання, написання, редагування книг) була для нього основним заняттям у житті, самореалізацією і самовдосконаленням, а також надійним прихистком у важкі часи. «Творити — зраджувати життя серця, але не жити серцем — загубити творчі здібності» [25, 197]. В. Домонтович зазначає, що Куліш знав про «еротичні підвалини творчості» [25, 197], тому й відчував роздвоєння між книгою як процесом творчості і коханням як музою та джерелом творчості.

У назві автор обіграє значення слова «романи». Спершу читачу може видатися, що романізована біографія про Куліша присвячена його творчості, зокрема романам як літературному жанру. Далі на сюжетному рівні стає зрозумілим, що В. Домонтович звертає увагу на романи як любовні пригоди письменника. Проте для самого Куліша стосунки з жінками є невіддільними від

літературних схем, впливів і зрештою штампів. Його романи функціонують здебільшого в епістолярному жанрі, і самі листи перетворюються на метафоричну книгу, що увібрала в себе Кулішеве кохання.

Варто згадати сприйняття Пантелеймоном Олександровичем сентиментальної повісті «Маруся» Квітки-Основ'яненка. Під час читання тексту Куліш «видержав, поки все почало плакати, а вже як лились кругом мене сльози, тоді вже стало не вмоготу» [25, 64]. Він вважає зразковим і цінує цей твір за чуттєвість, «сентиментальне кохання» та національний колорит.

Водночас Куліш зачитується німецькими романтиками (Гофманом, Новалісом, Гельдерліном), надсилає Лесі Милорадовичівні романи Вальтера Скотта, а листи до Мані де-Бальмен пише в стилі Гетевого Вертера. В. Домонтович оголює прийом і з іронією додає: «Цитати з Кулішевих листів того часу можна було б перемішати з цитатами зі “Страждань молодого Вертера”, і це лишилось би непомітним» [25, 225].

Книги рятують Куліша від душевних страждань, підказують моделі поведінки (які часто не відповідають реаліям життя), риторику та формують ідеали. Автор натякає на «надзвичайно цікавий твір» [25, 187] Герберта Велса — очевидно, «Чудовий візит», де сатирично й пародійно зображено англійське вікторіанське суспільство з усіма вадами, забобонами й абсурдними правилами поведінки. В. Домонтович зіставляє невідповідність «гіпотетичного янгольського і людського світу» [25, 188] у творі Велса та романтичні ідеї і нереальність, безглуздість їхнього втілення в часи Куліша. Цікаво, що «Чудовий візит» Герберта Велса був написаний через тридцять років (1895) після зображеного періоду життя П. Куліша (1856-1862). Тому автор романізованої біографії, використовуючи таку алюзію і порівнюючи контекст Куліша з твором «з майбутнього», намагається відсторонитися від зображуваних подій, знайти подібне в різних часопросторових площинах та зіграти з читачем в інтертекстуальну гру.

Книги формують світогляд не тільки Пантелеймона Куліша, а й Миколи Костомарова. Німецькі романтики «пояснюють» історіку, як пізнавати й

відчувати кохання через музику (про що було зазначено в попередньому підрозділі) і літературу. Книга стає для Костомарова путівником і «суфлером» у сфері почуттів, оскільки визначає ідеал кохання та підказує слова, якими можна говорити про нього. Микола Іванович зізнається в коханні Аліні цитатами з Новаліса, і В. Домонтович, дистанціюючись, іронічно зауважує: «Ми всі говоримо сказаними словами» [22, 203-204].

Костомаров дарує своїй нареченій перед весіллям французький переклад твору Хоми Кемпійського, де проповідується чернеча зреченість життя та приховано власний химерний страх шлюбу. Мотив книги як захисника і транслятора особистих поглядів пов'язаний з мотивами страху, дивацтва і самотності. Образи з творів Гофмана («Золотий горнець», «Дож і догаресса», «Життєва філософія кота Мурра»), на які ворується Костомаров, заповнюють його свідомість: «Жести вигаданих героїв ставали жестами живої людини» [22, 231]. Микола Іванович, переносячи художні образи в реальність, надсилає Аліні листа «писаного нібито від його кота Васьки⁵ до Аліниного дідовецького Васьки» [22, 346]. Костомаров так само в листах до друга цитує Гете («Травневу пісню»), чим пояснює власні відчуття. Книжки створювали специфічну, але комфортну для нього реальність, вихід з якої у звичне життя був травматичним.

Мотив книги тісно переплітається з мотивом творчості. Костомаров у своїх текстах проживає різні досвіди, які не зміг би втілити в житті, сублімує негативні емоції через творчість (епізод з написанням історичного роману про Стеньку Разіна), знаходить підтвердження власним теоріям у літературних образах (історія Кудеяра про розлуку з жінкою та заперечене кохання). Тому книга виконує терапевтичну функцію для Миколи Івановича. Драма «Кремуцій Корд» про римського історика стала віддзеркаленням життя Костомарова. «Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе» [22, 250]. Цей коментар В. Домонтовича дає ключ до інтерпретації текстів Костомарова і водночас його власних творів, зокрема «Аліни і Костомарова».

⁵ Аллюзія на кота Мурра Гофмана.

Отже, мотив книги в романізованих біографіях реалізується в таких варіантах, як основа для формування життєвих цінностей та вибору майбутньої діяльності; книга як друг; книга як молитва і священнодійство; творення нового; втілення власних поглядів і теорій; морально-етичний орієнтир; взірць для наслідування на ідейному та естетичному рівнях.

Мотив кохання на відстані

Для багатьох героїв романізованих біографій кохання стає порятунком у складних життєвих обставинах або невід’ємною складовою існування. Однак це радше специфічне розуміння кохання, відмінне від звичайного. Почуття є справжнім і незаплямованим лише тоді, коли між чоловіком і жінкою існує дистанція, як фізична (життя в різних містах чи країнах), так і психологічна (незнання реального характеру людини і як наслідок — створення ідеалу).

Франсуа Війон був надзвичайно закоханий у Катерину, однак не через те, що знав і цінував її чесноти чи таланти, а тому, що вона далека й загадкова. Саме відстань соціальна (вони належать до різних верств населення) і матеріальна (Франсуа — бідний студент, Катерина — заможна панночка) давала можливість юнакові створювати уявний образ коханої жінки: «Подібно до Мадонни була вона прекрасна, далека й недосяжна. Він любив її згідно з основними правилами умоглядної науки про чотири добродієвості. (...) Що недосяжніша, то прекрасніша» [24, 88]. Юнак довгий час боявся наблизитися до неї і постійно відкладав намір підійти та заговорити з жінкою, адже намагався відповідати концепціям середньовічної лицарської літератури й підтримувати культ Прекрасної Дами.

Коли відстань між закоханими подолана, Франсуа наважується зізнатися у своїх почуттях і дарує найцінніше, що він має, — вірші, присвячені коханій, саме тоді ідеал руйнується й проявляється справжня сутність Катерини, яка не має жодного теплового почуття до молодого поета. Жінка ображає й принижує Франсуа. У цьому випадку уявне кохання щасливе для Франсуа лише на відстані, а спроби стати ближчим до коханої завершуються поразкою, болем, а

також розвінчанням власного ідеалу «відданого закоханого», оскільки Війон відповідає дамі серця «взаємністю», ображаючи та ганьблячи її, і таким чином заперечує всі закони лицарської культури. Тут бачимо пародіювання В. Домонтовича куртуазної літератури, що зводить поведінку людей до обов'язкових універсальних схем, будь-яке порушення яких спричиняє суспільний осуд і певне покарання.

На відміну від Франсуа Війона, Пантелеймон Куліш сам не хотів «наближатися» до своїх коханих. Його повністю влаштовували романи в листах, а значить — кохання на відстані. І від будь-яких спроб жінок перетворити їхні епістолярні стосунки на реальні Куліш ухилявся, а згодом і зовсім припиняв листування. Єдиним винятком стала Марко Вовчок.

Куліш є прихильником і вірним послідовником романтичної концепції кохання: «Його кохання — кохання до незваної, що в її образі він пізнав чудесне і священне сяйво небесної вроди» [25, 98]. Оскільки «Генріх фон Офтердінген» Новаліса був своєрідним «Євангелієм» тих часів, німецький романтизм сильно впливав на Куліша. З літературних творів Гофмана, Гете, Новаліса письменник брав матеріал не тільки для своєї творчості, а й власних почуттів і думок. Куліш будував особисті стосунки за літературною романтичною моделлю: зізнавався в коханні, як Генріх фон Офтердінген до Матильди, і страждав через кохання, як Вертер.

Лише зібравшись у далеку мандрівку й будучи впевненим у довгій розлуці й великій відстані, Куліш наважується писати Лесі Милорадовичівні відверті інтимні листи, де «проповідує обережну любов здалеку» [25, 105]. А через кілька років узагалі говорить про «дружбу на відстані» як єдиний варіант стосунків, що не можуть набриднути.

В. Домонтович називає таку модель стосунків «коханням до далекої», оскільки Куліш уникав побачень і зустрічей, натомість хотів мати «не коханку, а кореспондентку, “близьку-далеку душу”» [25, 222]. Важливою рисою такого кохання було прагнення письменника навчити жити свою адресатку: «Просвіщати дівчину — мета й виправдання кохання» [25, 62]. В. Агеєва

називає своєрідні стосунки Куліша з метою врятувати й виховати дівчину «педагогічною еротикою» [1]. Тут мотив кохання на відстані переплітається з мотивом учителя й учня. В. Домонтович порівнює просвітительське кохання П. Куліша і Л. Толстого, адже їхня риторика й мета (моралізаторське менторство) були схожими. Прагнучи взаємного кохання, Куліш у ньому стверджував себе як учитель, пророк чи месія, вважав своїм обов'язком і надзавданням навчити жити, переконати в національних і культурницьких поглядах, пояснити і нав'язати власне уявлення про кохання, порадити моделі поведінки в суспільстві, зокрема з чоловіками. Тому дистанція і просвітительство стали основою кохання Пантелеймона Олександровича.

Як і Куліш, Микола Костомаров перебував під впливом дискурсу німецьких романтиків (особливо Новаліса та Гофмана), транслиував їхні ідеї і намагався втілювати у власне життя.

Микола Костомаров прихильно ставився до кохання на відстані. Але якщо Куліш рідко «наближався» до жінок і підтримував з ними зв'язок у листах, то Костомаров, закоханий в Аліну, зробивши їй пропозицію, потім після життєвих перепон і труднощів (заслання в Саратов) відсторонився, хоча не втратив почуттів. Ученому важко наважитись на якісь рішучі дії для зустрічей з нареченою, продовження стосунків, тому він обирає для себе найлегший спосіб — нарікання на власне здоров'я, безініціативність, бездіяльність і зовнішнє охолодження до дівчини. В. Домонтович пояснює це як заперечене чи обернене кохання. Костомаров боїться кохання в усіх його проявах, тому йому простіше любити Аліну на відстані: «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» [22, 299]. Проте саме таке уявлення про кохання дозволяло вірити Костомарову в істинність і піднесеність цього почуття. Мотив кохання на відстані переходить у мотив оберненого кохання, яскрава реалізація якого наявна в «Докторі Серафікусі». Комаха, як і Костомаров, водночас прагнув кохання і його зречення, тому їхні стосунки

набували форми «нерішучого боязкого уникання» [23, 200] задля збереження почуття.

Сама Аліна розуміє, що Костомаров таки кохав її протягом усього життя. Про це свідчить листування протягом двох з половиною років, самотнє життя Миколи Івановича, присвята Крагельській у драмі «Кремуцій Корд» з датою їхнього останнього побачення. Однак усе одно це ознаки кохання на відстані. А коли дистанція між закоханими на старості літ зникла (вочевидь, надто пізно), «десять років шлюбного життя Аліни й Костомарова (Микола Іванович помер року 1885) обернулись в кумедну, смішну й жалю гідну химеру» [22, 357]. Тому для Костомарова кохання в найвищому прояві збереглося лише на відстані.

Єдина романізована біографія, в якій кохання на відстані має щасливий фінал, — це «Спрага музики». Жінка, чиє справжнє ім'я не відоме (поет називає її Бенвенута), після прочитання книжки Рільке пише автору захопленого листа-подяку за оповідання, що сильно торкнулися її душі. Між чоловіком і жінкою починається листування й зароджуються теплі почуття: «Чи можна собі уявити чоловіка, який би захопився жінкою, ніколи її не бачивши? Не знаючи її обличчя, він творить щоразу новий її образ, пише до неї божевільні листи, сповнені нестримної пристрасти» [26, 308]. Бенвенута й Рільке творять на відстані образи одне одного і, через деякий час зустрівшись, не розчаровуються в них, а ще більше закохуються, віднаходячи вже реальні, а не уявні нові риси й особливості. На думку жінки, «вона ніколи ще не бачила такого просвітленого людського обличчя» як у Рільке, «в якому зовсім не було нічого земного» [26, 310]. У цьому тексті кохання, що зародилось на відстані, долає її і набуває ще більшого розвитку в реальності. Такий розвиток мотиву тісно пов'язаний з мотивом музики (на нього звертали увагу в попередньому підрозділі), який безпосередньо впливає на фінал романізованої біографії.

Мотив кохання на відстані має подвійну природу. Він взаємодіє з мотивами музики й книги, зумовлює появу мотиву віднайдення ґрунту, який полягає у збереженні ідеалу кохання, є доказом сталості почуття героїв та

підтвердженням вищості стосунків, але водночас стає своєюрідною втечею від реального кохання та служінням придуманому образу коханої.

ВИСНОВКИ

Отже, у цій роботі ми дослідили історію вивчення романізованих біографій В. Домонтовича в українському літературознавстві та проаналізували спільні мотиви в обраному жанрі письменника.

Аналіз мотивів показав, що центральним є мотив ґрунту, який реалізується у варіантах втрати ґрунту і його віднайдення. Концепція «безґрунтовності», найяскравіше репрезентована в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича, є важливою для виокремлення особливостей цього мотиву в романізованих біографіях. Ґрунт — поняття глибоке й багатоконпонентне, а його втрата призводить до перетворення життя героїв на хаотичне й беззмістовне існування. Ґрунт у романізованих біографіях означає національну ідентичність («Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти»), моральні цінності («Приборканий гайдамака»), поєднання творчої праці та концепції романтичного кохання («Романи Куліша»), батьківщину та науково-викладацьку діяльність («Аліна і Костомаров», «Зоряні мандрівники»), сім'ю («Напередодні», «Мовчуще божество»). В. Домонтович звертає увагу на потрібність втрати ґрунту як матеріального («Святий Франціск із Ассізі»), так і духовного («Самотній мандрівник простує по самотній дорозі», «Франсуа Війон») для пошуку й віднайдення нового.

Втрата ґрунту зумовлена мотивом зради: коханої (Куліш), друга (ван Гог), моральних принципів (Сава Чалий), національної ідентичності (Вацлав Ржевуський). Мотив зради особливо розвинений у романізованій біографії «Приборканий гайдамака», де виконує функцію обрамлення та стає причиною розвитку мотивів самотності, страху, роздвоєння і божевілля.

Майже в усіх аналізованих тестах наявний мотив самотності, проте з різними, часто протилежними конотаціями. Самотність героїв зумовлена відсутністю суспільної та індивідуальної підтримки, дитячими психологічними травмами, нещасливим коханням, зрадою, усвідомленням власної маргінальності. Однак можна простежити інші трансформації мотиву:

самотність як звичка (Костомаров), інструмент творчої реалізації (ван Гог), самопізнання (Франціск Ассізький), самовдосконалення (Тіхо Браге).

Мотив нудьги, спричинений відчуженістю від суспільства, ворожістю і несталістю світу, покинутістю індивіда, відчуттям беззмістовності існування, переплітається з мотивами самотності, страху, які свідчать про риси екзистенціалізму в поезиці В. Домонтовича на прикладі романізованих біографій. Аналізуючи нудьгу як хворобу («Романи Куліша»), ми знайшли такі реалізації мотиву: нудьга як хвороба, а також кохання як нудьга (що повторюється також у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус»).

Мотив страху є результатом втрати ґрунту і неможливістю його знайти. Дитячий страх вини Франсуа Війона трансформується у страх скоєного злочину; Миколу Костомарова переслідує страх кохання і шлюбу (В. Домонтович це порівнює із середньовічною ідеєю гріха і темами «жаху кохання» з творчості Андрі де Реньє). На противагу цьому, страх Гракха Бабефа, пережитий у дитинстві, стає поштовхом до обрання його діяльності в майбутньому, а Франціск Ассізький обирає шлях самозреченого служіння Богу через страх можливості грішного життя і ставлення батька. Цей мотив автор розвиває в романізованих біографіях «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі», де ван Гог відчуває пророчий страх божевілля, і «Приборканий гайдамака», де довго стримуваний внутрішній страх Сави Чалого переходить у роздвоєння.

Герої більшості романізованих біографій стикаються з психічними розладами різного ступеня. Ми розглянули мотив роздвоєння і божевілля цілісно, оскільки роздвоєння часто трансформується в божевілля і навпаки, а самі стани відрізняються мірою вияву. Пантелеймон Куліш відчуває роздвоєння через невідповідність реального та ідеального образу себе та світу, нереалізованість власних бажань у дійсності («донжуанізм обережності» Куліша корелює з «донжуанізмом навпаки» Комахи в романі «Доктор Серафікус»). Костомаров, як і Куліш, не міг завжди чітко відокремлювати реальність від художнього зображення реальності. Живучи в уявному світі,

створеному німецькими романтиками (Новалисом, Гофманом, Гельдерліном), історик роздвоювався та інколи галюцинував у звичайному житті. Сава Чалий відчував розкол своєї свідомості й існування двох протилежних особистостей («рустикальну» і «механізовану») через заперечення справжнього первня й зраду власної моралі. Зміна ідентичностей, релігій, способів життя свідчить про «божевілля волі» Вацлава Ржевуського. Літературний сюжет (з творчості Гофмана, Гоголя, По, Вайлда) — роздвоєння людини після відстороненого зображення себе на картині, як у дзеркалі, — стає реальністю для Вінсента ван Гога. Мотив роздвоєння й божевілля взаємодіє з мотивом творчості, адже художник відчуває натхнення і піднесення саме в моменти психічних розладів.

Друга група мотивів (музики, книги, кохання на відстані), на противагу попереднім мотивам, сприяє віднайденню втраченого ґрунту.

Завдяки музиці розвивається взаємне кохання головних героїв «Спраги музики» (схожий мотив ідентифікації жінки за допомогою музичного твору і подальшої закоханості простежуємо в романі «Без ґрунту» В. Домонтовича). Музика стає оберненою проєкцією життя героїв (опера Вагнера «Нюрнберзькі мейстерзингери»), оновлює душу (спів дрозда як символ пробудження природи й настання весни). У творі про Франсуа Війона для головного героя музика, з якою в нього асоціювався голос коханої, пов'язана з ідеалізованим уявним образом жінки. Аліну Крагельську і Миколу Костомарова поєднувало спільне музикоцентричне бачення світу, яке відповідало стилю доби романтизму. Через музику (твори Шуберта, Ліста, Россіні) герої відтворювали, пояснювали й розвивали власні почуття, чим віднаходили для себе ґрунт. Пантелеймон Куліш закохується в Лесю Милорадовичівну в першу чергу через її вокальні здібності (а особливо український репертуар пісень), що теж є основою для їхнього кохання. Українська музика є маркером національної та світоглядної ідентифікації і джерелом пам'яті, що допомагає знайти спільний («Мовчуще божество») та власний ґрунт («Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти»).

Мотив книги пов'язаний з формуванням світогляду, моральних та естетичних цінностей героїв (твори німецьких романтиків для Куліша та

Костомарова), є взірцем для наслідування і напрямком майбутньої діяльності (Плутархові життєписи для Гракха Бабефа), творенням нового поверх старого (поезії Франсуа Війона). Мотив книги як молитви і священнодійства реалізований у «Спрзі музики» та «Святому Франціску із Ассізі». Читання та написання книги стає ґрунтовіднайденням для героїв романізованих біографій.

Персонажі В. Домонтовича не можуть існувати без кохання на відстані, хоч це і є певною втечею від реальних стосунків. Відстань (фізична, соціальна чи матеріальна) від коханої дає можливість зберігати в пам'яті й кохати уявний образ жінки (служіння Франсуа Війона культу Прекрасної Дами); намагатися через менторство взаємодіяти з жінками (просвітительське кохання здалеку Куліша); створювати ідеал й уникати земного кохання (заперечене кохання на відстані Костомарова); уявляти риси характеру й зовнішності людини та знаходити підтвердження уявленому в реальності (Рільке й Бенвенута).

Отже, проаналізовані мотиви в романізованих біографіях В. Домонтовича утворюють певну модель: герої, перебуваючи в межових ситуаціях, втрачають ґрунт, що супроводжується проявами мотивів зради, самотності, нудьги, страху, роздвоєння і божевілля, та віднаходять його завдяки мотивам музики, книги, кохання на відстані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агеєва В. Дзеркала і задзеркалля Віктора Домонтовича. URL : <http://testlib.meta.ua/book/83563/read/> (дата звернення: 3.06.2021).
2. Агеєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ : Факт, 2006. 432 с.
3. Андреев В. Віктор Петров. Нариси інтелектуальної біографії вченого. Дніпропетровськ : Герда, 2012. 476 с.
4. Андреев В. Віктор Петров: становлення інтелектуала-гуманітарія (1913–початок 1920-х рр.) // *Гуманітарний журнал*. 2013. № 1-2. С. 86-97.
5. Барабаш Ю. «Гоголь» як інтертекст у просторіні українського модернізму 20-х років (трое з кола «Розстріляного відродження») // *Слово і час*. 2018. № 2. С. 43-56.
6. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234-408.
7. Бондар С. Історіософія Пантелеймона Куліша в інтерпретації В. Петрова // *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка*. 2005. Серія: Філософія. Політологія. № 73-75. С. 12-13.
8. Брюховецький В. Віктор Петров: верхи долі — верхи і долі. Київ : Темпора, 2013. 168 с.
9. Брюховецький В. Засновок концепції «безґрунтовності» Віктора Петрова // *Слово і Час*. 2019. № 7. С. 3-17.
10. Брюховецький В. Фокус долі // *Слово, яке тебе обирає : збірник на пошану професора Володимира Моренця* / [упоряд. В. Є. Панченко]. Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. С. 57-73.
11. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...»: новелістика на тлі маніфестацій МУРу. Київ : Якубець А. В., 2010. 360 с.

12. Вдовиченко Г. Філософський аспект аналізу В. Петровим суспільних поглядів П. Куліша // *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка*. 2005. Серія: Філософія. Політологія. № 73-75. С. 15-17.
13. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 408 с.
14. Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. Москва : Восточная литература. 1993. 304 с.
15. Гірняк М. Автор у тексті: присутність чи зникнення? (на матеріалі інтелектуальної прози В. Петрова-Домонтовича) // *Studia Methodologica*. Тернопіль: ТНПУ, 2005. Вип. 16. С. 93-100.
16. Гірняк М. Жанрова парадигма прози В. Петрова-Домонтовича в контексті проблеми авторської самоартикуляції // *Studia Methodologica*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2007. Вип. 19.: Теорія літератури. Компаративістика. Україністика : зб. наук. праць. С. 226-236.
17. Гірняк М. Існування на межі, або Екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича // *Слово і час*. 2007. № 8. С. 29-40.
18. Гноєва Н. Український інтелектуальний роман 20-х років XX століття в оцінці Ю. Шевельова // *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Сер.: Філологія. 2009. № 843, вип. 55. С.144-147
19. Грегуль Г. Панько Куліш: образ коханця, або фаустівські романи Куліша (за твором В. Петрова «Романи Куліша») // *Слово і Час*. 2004. № 6. С. 25-33.
20. Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. Издательство «Индрик» : Москва, 1997. 912 с.
21. Гусейнова О. «Київський текст» у романах В. Домонтовича: поетика інтер'єру // *Вісник КНУ імені Тараса Шевченка*. 2005. Серія: Філософія. Політологія. № 73-75. С. 17-18.
22. Домонтович В. Аліна і Костомаров / Проза: у 3 т. Том 1. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. С. 183-358.

23. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Доктор Серафікус / передмова, упоряд. В. Агеєвої. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», 2019. 288 с.
24. Домонтович В. Проза: у 3 т. Том 3. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. 559 с.
25. Домонтович В. Романи Куліша, Мовчуще божество / передмова О. Щур. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», 2020. 264 с.
26. Домонтович В. Спрага музики: Вибрані твори / передмова, упоряд. В. Агеєвої. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», 2017. 448 с.
27. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. URL : <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf> (дата звернення: 3.06.2021).
28. Жила С. Любовні маски Пантелеймона Куліша за твором В. Домонтовича «Романи Куліша» // *Українська мова і література в школах України*. 2019. № 11. С.13-18.
29. Жолковский А. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
30. Корпусова В. З архіву Віктора Петрова (Домонтовича) // *Слово і Час*. 2006. № 5. С. 73-76.
31. Крикавська О. Жанровий аспект вивчення біографічного письма // *Наукові записки Національного університету Острозька академія*. 2008. Сер.: Філологічна 10. С. 367-377.
32. Кузьма О. Біографічний контекст драми «Кремуцій Корд» М. Костомарова // *Історіографічні дослідження в Україні*. 2018. Вип. 28. С. 315-327.
33. Лисенко Н. Письменники-модерністи МУРу (І. Костецький та В. Домонтович) у рецепціях літературознавців України і діаспори // *Молодий вчений*. 2015. № 4 (1). С. 135-139.
34. Мариненко Н. Інтелектуальна проза В. Петрова: жанрово-стильові особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к-та філологічних наук : 10.01.01. Харків, 2005. 22 с.

35. Мішеніна Н. Інтертекстуальний характер жанру романізованої біографії:(на прикладі текстів Віктора Петрова-Домонтовича) // Наукові записки НаУКМА. Том 19: Філологічні науки. 2001. С. 65-70.
36. Новик О. Франсуа Війон — Віктор Домонтович: між новим і минулим // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. 2019. Сер.: Філологічні науки. Вип. XVIII. С. 111-117.
37. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с. (розділи «Інтелектуальна проза Петрова і Підмогильного» с. 209-235, «Філософ кризи і несталості: Петров–Домонтович–Бер» с. 323-345)
38. Павличко С. На зворотному боці автентичности. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946-1948) // *Сучасність*. 1994. № 5. С. 111-125.
39. Пелешенко О. Янголи й поети: репрезентація середньовічної епістеми в романізованих біографіях Франсуа Війона та святого Франциска Ассізького Віктора Домонтовича // Віктор Петров: мапування творчості письменника. Краків : TAiWPN Universitas. С. 187-203
40. Петров В. Петербурзькі повісті М. Гоголя // М. Гоголь. Твори. Том IV. Харків : Література і мистецтво, 1932. С. I-LX.
41. Плутарх. Порівняльні життєписи / пер. з давньогрец. Й. Кобова та Ю. Цимбалюка. Київ : Дніпро, 1991. 440 с.
42. Полюхович О. Уявні виміри ідентичності у творчості В. Домонтовича (*Доктор Серафікус, Без тунту*) // *Spheres of culture*. 2013. Volume V. С. 125-132.
43. Рубан, К. Синдром парадокса: Віктор Петров-Домонтович як персонаж української гуманітаристики // *Україна модерна*. 2010. № 5 (16): дискусії. С. 303-312.
44. Силантьев. Поэтика мотива. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 296 с.

45. Смольницька О. Компаративний аналіз інтерпретації постаті святого Франциска Ассізького у філософських і літературознавчих дослідженнях у Київському університеті кінця ХІХ – початку ХХ ст. // Молодий вчений. 2018. Сер.: Філософські науки. № 3. С. 267-272.
46. Фрайт О. Трансцендентність музики в прозі В. Домонтовича (Віктора Петрова) // ІМФЕ: Теорія. С. 31-41.
47. Шевельов Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. Книга II. Літературознавство. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. С. 822-832.
48. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. // Домонтович Віктор. Проза. Три томи. Том 3. Сучасність, 1988. С. 505-556.