

Пашко О. В.

«...СЕРЕД СКИТІВ-ЧИНБАРІВ»: ПІДСТУПИ ДО СИМВОЛІКИ ВЗУТТЯ У ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА

У статті проаналізовано комплекс мотивів (дивак – святий – мандрівник – мужик – злидар – чоботи/черевики (річ) – хода – віршування), на який часто натрапляємо як у художніх творах, так і в літературознавчих розвідках та мемуарній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Зроблено спробу виявити, як цей комплекс мотивів, побудований на метонімічних зсувах, актуалізує інтертекстуальні зв'язки з нарисом Барбе д'Оревільї «Дендизм і Джордж Брембель», повістю Жоржа Дюамеля «Щоденник святого», повістю О. де Бальзака «Серафіта» та полемічними трактатами Івана Вишенського. Докладніше розглянуто особливості функціонування зазначеного комплексу мотивів у повістях В. Петрова-Домонтовича «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Аліна і Костомаров» і статті «Петербурзькі повісті М. Гоголя».

Ключові слова: Віктор Домонтович, Віктор Петров, Барбе д'Оревільї, Жорж Дюамель, Іван Вишенський, дендизм, Микола Гоголь, Микола Костомаров, мотив, метонімія, верлібр, Баришівка.

У статті 1946 р. «Микола Зеров та Іван Франко» Віктор Петров, згадуючи баришівський період неокласиків, підкреслює кілька характерних особливостей тогочасного літературного побуту поетів: те, що у Баришівці жили чинбарі, а також той факт, що таке життя нагадувало крестейльське відлюдництво поетів групи «Абатство» (1906–1908): «Різними шляхами мандруючи, вони прийшли в Баришівку, де серед “скитів-чинбарів” була “колонія”, засноване в “скитській Лукрозі” нове “абатство”» [40, с. 535]. Бачимо, що Петров помилково наводить цитату з вірша М. Зерова «Під кровом» («Lucrosa») (1922), замість «скитів-дикунів» він пише «скитів-чинбарів»¹. Те, як Петров описуватиме життя неокласиків у Баришівці за рік, у мемуарній прозі «Болотяна Лукроза II» (1947), доводить, що ця помилка була навмисною, письменник доповнює образ Баришівки бароковими мотивами: за його словами, це поселення уособлює не «старшинське» бароко, а «посполите, козацько-ремісничє» [13, с. 247]; автор створює

атмосферу панування бароковості як образами церкви, так і детальними описами ремісництва чинбарів: «“Благовіщення струнке барокко”, “нежданий гість з старовини”, уточнювало зоровий образ традиціоналізму. Гострий кислий пах відходив з численних баришівських, більших і менших чинбарень, що носився в повітрі, вказував на промислове обличчя містечка. Як барочна церква Благовіщення, так і чинбарський промисел баришівчан засвідчував, що з 17 віку тут змінилося небагато. Інерція віків затримувала цеховий лад, за якого окреме село було окремим цехом» [13, с. 245–246]. Зауважимо у цьому описі соціологічні підтексти: «промисел», «цеховой лад». Про деякі особливості соціологізму В. Петрова йтиметься далі, тут продовжимо тезою зі статті про те, що чинбарство, яким займалися у Баришівці, було безпосередньо пов'язано з шевством, а тому і з мотивами чобіт: «За віковою баришівською традицією, що ще до козацьких часів сходила, Цвіркун був одночасно хлібороб і ремісник. Саме чинбар. [...] купував шкіри і чинив. З вичинених шкір шив чоботи» [13, с. 248]².

Отже, міркування про барокову архітектуру, ремісництво та шевство у мемуарній прозі Віктора Петрова виявляються дотичними до життя і творчості поетів, які утворюють щось на

¹ Висловлюю щире подяку Наталі Котенко та Андрію Портнову за прочитання та обговорення цієї статті. Дякую Наталі Котенко за те, що ознайомила мене з багатьма – друкованими та рукописними – відомими сьогодні варіантами вірша М. Зерова «Під кровом» («Lucrosa»), що підтвердило гіпотезу про навмисне неправильне цитування тексту В. Петровим. (Проте, можливо, існує якийсь варіант цього тексту зі згадкою про «скитів-чинбарів», це може стати темою окремої текстологічної розвідки.) Також вдячна Наталі Котенко, що звернула мою увагу на статтю В. Петрова «Спогади з молодих літ» (1931) [43].

² Докладно про життя неокласиків у Баришівці написано у «Повісті про Миколу Зерова» Володимира Євгеновича Панченка [37, с. 265–314].

кшталт монастиря, ведуть відлюдницьке та ди-вакувате життя. Наскільки це реальний спогад чи моделювання певного простору пам'яті, олітературення пам'яті, можуть виявити додаткові дослідження. Завданням моєї статті було показати, що мотиви *чоботи (річ) – поети – святість*, які виникли в спогадах Віктора Петрова-Домонтовича, не лише не випадкові, а є одними з центральних і для художнього світу його творів, і для наукових пошуків³.

Проблему семантики речі (речевості) у художньому творі було сформульовано ще в роботі О. Білецького «У майстерні художника слова» («Зображення живої та мертвої природи» (1923)): на відміну від розуміння речі як «заповнення декоративного тла» [5, с. 220], уточнює О. Білецький, письменники-символісти формулюють «нову концепцію речі», містичну: «...матеріальна суть тане в цій спіритуалізації; річ стає символом... Кожний предмет – емблема»⁴ [5, с. 217–218]⁵. Цікаво, що й особливості авангардної поезики дослідник розглядає в контексті «оречевлення», створення «нового типу людини оречевленої, механічної людини», коли річ (машина) перетворює людину «за своїм зразком», а це, своєю чергою, моделює трагічний сюжетний конфлікт [5, с. 220]. Міркують на тему речових образів у літературі й сучасні дослідники, наприклад, Є. Фаріно так описує процес семіотизації речі в художньому творі: «Предмети та явища світу, що нас оточують, потрапляють у світ художнього твору як носії тих чи інших сенсів, тих чи інших якостей та властивостей, тобто як маніфестації певних

моделюючих категорій» [53, с. 279]. Надалі у статті буде показано, як річ, насамперед взуття, семантизується у тексті Віктора Петрова-Домонтовича на рівні сюжету та актуалізує певні мотиви й інтертекстуальні зв'язки. У визначенні мотиву ми спираємося на теоретичні розробки М. Гаспарова про те, що лейтмотивна побудова твору – це «деякий мотив, який виникнув, повторюється далі багато разів та виступає при цьому кожного разу в новому варіанті, нових обрисах та у нових сполуках з іншими мотивами. У ролі мотиву може виступати будь-який феномен, будь-яка смислова “пляма” [...]; єдине, що визначає мотив, це його репродукція в тексті, тому, на відміну від традиційної сюжетної оповіді, де заздалегідь... визначено, що можна вважати дискретними компонентами [...] тут не існує заданого “алфавіту” – він формується безпосередньо у розгортанні структури і через структуру» [10, с. 31].

Феномен символізації (та семіотизації) речі у літературі, на мою думку, було досить чітко прописано самим В. Петровим у статті «“Петербурзькі повісті” Гоголя» (1932), у якій багато йдеться про речовий світ Миколи Гоголя. Проте дослідник інтерпретує цю тему, з одного боку, ідеологічно («В буржуазному суспільстві відбувається процес отоварення людини. Людина як річ і товар, людина як манекен і автомат, мертва формула й схема, – така характеристика людини, знищеної великоміським капіталізмом...») [41, с. 449]), з іншого – засвідчує наявність у Гоголя «романтизованого соціологізму» [41, с. 450] та говорить про «стилізацію “речелюбного” в душі Гофмана демонічного антикваризму, пародійне дендичне естетство з галюцинаційною фантастикою містика» [41, с. 450]. На думку В. Петрова, в контексті вивчення символіки речі у М. Гоголя важливо звернутися до твору Т. Карлейля «Sartor Resartus» (імовірно, тут розглядається типологічна подібність, адже дослідник ніде не порушує питання про знайомство Гоголя з творами англійського філософа та письменника): «З усіх суспільно-політичних та літературних паралелей, що їх історики літератури знаходили й знаходять для Гоголя, може, ця неназвана й незазначена паралель (Карлейль – Гоголь) найбільше заслуговує на увагу як для характеристики самого Гоголя, так і для соціологічного з'ясування гоголівської творчості, бо тут, виходячи за рямці текстуальних аналізів, можна говорити про Гоголя в цілому обсягу його образів, тем, гротеску й гумору, симпатій, сприйняття, заперечень, фантастики та соціально-політичних натяків» [41, с. 451]. Отже, на думку В. Петрова,

³ Цікаві паралелі до образу чобіт/черевиків утворюють численні приклади з его-документів, де з'являються подібні мотиви. Наприклад, у листі М. Рильського до М. Алексєєва 1912 р. йдеться про «думати сапогами» [47, с. 490], у примітках до цього листа коментатори вислів інтерпретують у біографічному контексті, як слова вчителя географії гімназії – Єлисея Киприяновича Трегубова. Взуття неодноразово згадується в автобіографічному та біографічному контекстах у описах перебування неокласиків у Барішівці. Наприклад, у спогадах Софії Зерової: «Одного разу Зеров вирушив до Києва в нових, дуже добрих черевиках, які йому виготовили в подарунок за його цікаві лекції баришівські чинбарі. [...] Ходити в Києві босим було все-таки незручно, і його врятував Якубський... що роздобув десь старі, розтопані, непомірно великі черевики (я прозвала їх “потворами”), в яких Зеров і повернувся до Барішівки» [22, с. 113]. Цікаво, що С. Зерова пише, що вона «вінчалася в черевиках з протертими підметками» [22, с. 102]. У анекдотичній формі (гоголівський прийом) цей мотив чобіт буде реалізовано у Віктора Петрова-Домонтовича у пізній новелі «Я й мої черевики»; а у новелі про Ван Гога («Самотній мандрівник простує по самотній дорозі») письменник звернеться при інтерпретації цього образу до інтермедіального коду.

⁴ Тут і далі переклад з російської мій. – О. П.

⁵ О. Білецький дає розлогу цитату про річ із роботи «молодшого поета французьких символістів» Ф. Жамма «Des choses» [5, с. 217–218]. Це один із небагатьох прикладів рецепції Ф. Жамма в українському літературознавстві 1910–1930 рр.

«карлейльський інтертекст» у Гоголя та проблему речі можна інтерпретувати в контексті соціологічного підходу. Також В. Петров вважає, що філософія Карлейля (протиставлення образу монастиря сучасному комерційному світові) вплинула і на пізніші літературні явища, такі як «рескінянство» й етнографічний культ кустарних промислів» [41, с. 451], а також концепцію життя комуною групи «Абатства» (про творчість одного з представників цього угруповання – Ж. Дюамеля – йтиметься у статті докладніше далі): «Від Е. Т. А. Гофмана і до Карлейля, від Карлейля до Рескіна і від Рескіна до Жоржа Дюамеля та його друзів “абестів”, протягом усього XIX і до початку XX віку, ми знаходимо серед дрібнобуржуазної інтелігенції цю ідеалізовану уяву “монастиря”, “абатства” як економічної асоціації незалежних від капіталістичних законів ринку продуцентів» [41, с. 452]⁶.

Попри категоричну соціологізацію, а можливо, і вульгаризацію літературознавчого дискурсу, а саме використання для аналізу художнього твору таких категорій, як «дрібнобуржуазна інтелігенція», «капіталістичні закони ринку», «демонічний вплив грошей», – В. Петров формулює оригінальну соціологічну інтерпретацію творчості Гоголя саме у зв'язку з проблемою одягу й виробничої та споживачької проблеми, до того ж, із залученням авторів, майже викреслених у той час із літературознавчого дискурсу, таких як Т. Карлейль і Дж. Рескін. Віктор Петров вважає, що у Гоголя, слідом за Карлейлем, «філософія вбрання обертається в цілий світогляд. Реальна істота людини зникає за єдиною можливою реконструкцією її костюму» [41, с. 453]. Учений, підсумовуючи особливості «“оречення” людини» [41, с. 454] у Гоголя, називає його поезику «поезикою речей»: «Протиставити людину одягнену людині роздягненій, надавши цьому протиставленню одночасно соціальний і філософський сенс, – таке є тематичне завдання “Sartor’а Resartus’а” й основа сюжетологічного ходу гоголівської “Шинелі”⁷» [41, с. 453]. Також В. Петров наголошує на важливості метонімії

для поезиці Гоголя та, слідом за В. Виноградовим, говорить про геометризovanість його образів, що він інтерпретує як наслідування романтизму⁸. Учений підкреслює, що гротескно зображена людина як «з’єднання кравецьких та чоботарських обрізків, зшитих вкупі» (Карлейль) гротескно створює Гоголівський варіант анти-денді⁹. Причому тема речі актуалізує у світі Гоголя метафізичну проблематику, а саме «тему переродження», але це не містичне переродження героя, пише Петров, навпаки, у такий спосіб у творчості письменника пародійовано містику. Цікаво, що образи речей, на думку В. Петрова, актуалізують ідею «трудового мистецтва» [41, с. 465] та окреслюють ідею автономності художника через мотив “злидарства”» [41, с. 466]¹⁰.

Ще одна книжка, важлива для Віктора Петрова-Домонтовича та неодноразово згадана ним у різних контекстах, – трактат Барбе д’Оревільї «Дендизм і Джордж Бремелль» (1845), російський переклад якого з’явився 1912 р. з передмовою Михайла Кузьміна. Російський поет у передмові характеризує книжку так: «...примітний як документ, так і дивовижний фейерверк парадоксів, слів та висловів» [4, с. 10]; він підкреслює, що за міркуваннями про моду у Барбе д’Оревільї заховані міркування про стиль життя та взагалі проблема стилю: «...ця книжка, можливо, про моду внутрішню, про психологічну манеру “зав’язувати краватки”... “хороший тон” швидше для зовнішньої поведінки та внутріш-

⁸ «Як Карлейль, як Гофман, як Бальзак, як і інші романтики того часу, Гоголь замість людини дає не особу, а вбрання, не обличчя, а річ, геометричну формулу, стереометричну постать; замість людини Гоголь малює куб, квадрат і фарбує цей куб в нейтральний колір» [41, с. 454]; портрет у Гоголя: «квадратова постать», «кубик». Такий «геометризм Гоголя» нагадує картини Кандінського, Глеза, Леже, Метценже, «його “експресіоністський”, формульний, абстрактний алгебраїзм – нетиповий урбаністичний схематизм» [41, с. 455]. Цікаво, що згаданий тут художник Альбер Глез, який з 1908–1909 рр. починає працювати в стилі кубізму, так само належав до групи «Абатство» (1906–1908), яка об’єднувала не лише поетів, а й художників.

⁹ Гоголь «бере на себе те завдання, яке в англійській літературі взяв на себе Карлейль з його “протидендичним” “Sartor’om Resartus’om”» [41, с. 456].

¹⁰ У іншій роботі, присвяченій творчості П. Куліша – «Спогади з молодих літ» (1931), В. Петров так характеризує «гоголівську школу» в літературі: вона «привичайла малювати людей як речі» [43, с. 248]. На думку В. Петрова, «запровадження людини в світ мертвих нерухомих речей, “овещствлення” людини визначає стилістичні особливості Кулішевої повісті» [43, с. 248], ідеться про повість П. Куліша «Яков Яковлевич». Річ у цій статті В. Петров насамперед розглядає як взуття або одяг: «Куліш ставить знак рівності між Яковом Яковичем та його ботфортами. Опис душевного життя Якова Яковича він замикає в описі його ботфортів і кальош. Ботфорти Якова Яковича це лямімотив повісті» [43, с. 249], і далі: «Куліш змалював Якова Яковича у плані гротескної алогічної іреальності» [43, с. 249]. Також тут треба згадати ще одну важливу статтю, присвячену «речевості» у творчості М. Гоголя, – В. Топорова «Апология Плюшкина. Річ в антропоцентричній перспективі» [52].

⁶ Продовження цитати наведемо тут: «Це протиставлення ідеалізованого монастиря сучасному суспільству, що його дає Е. Т. А. Гофман в “Міркування кота Мура”, знаходить собі відгук також і в Гоголя в темі монастиря, введений в “Портрети”. Капіталізм, демонічний вплив грошей приносить в життя “розлад”, двоїстість, розірваність, “розлад мечты и существенности”. Монастир, протиставлений сучасному суспільству, є місце, де здійснюються одність, тиша, спокій. Такий сенс теми монастиря, що її викладає Гоголь в своєму “Портрети”» [41, с. 452].

⁷ Можливо, ця теза є прямою аллюзією-полемікою з роботою Б. Ейхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1918).

нього мислення цілого літературного покоління» [4, с. 9]¹¹.

Варто детальніше охарактеризувати текст Барбе д'Оревілі¹². По-перше, визнаючи значущість Карлейля як письменника та філософа, французький письменник характеризує «Sartor Resartus» як пародію на дендизм. На думку д'Оревілі, дендизм «має риси людськості, суспільності та духовності... Це не ходячий фрак, навпаки, тільки певна манера носити його створює Дендизм. Можна залишатися Денді й в пом'ятому одязі» [4, с. 26]¹³; «Дендизм – це вся манера жити, але ж живуть не однією лише матеріально видимою стороною» [4, с. 26–27]; дендизм – це уособлення стилю, манери; денді наслідують «античну незворушність» та є «позою Духа, який пройшов через багато світоглядів та надто пересичений, щоб надихатися» [4, с. 43]. Над усіма правилами та традиціями у денді панує фантазія [4, с. 59–60], він уособлення «штучного раю» (за Бодлером), той, хто «досягнув таким чином верхівки мистецтва, де воно вже споріднюється з природою» [4, с. 65]; денді також схожий на лабіринт [4, с. 68] та метеор [4, с. 79]; підкреслюється жіночість денді («Здаватися означає бути для Денді, як і для жінки» [4, с. 86]), а також те, що денді є «андрогінами» («натури подвійні та складні, незначеної духовної статі, грація яких ще більше проявляється в силі, а сила знов таки в грації»); денді для д'Оревілі є уособленням парадоксу [4, с. 113–114]. Очевидно, що в трактаті д'Оревілі актуалізуються такі мотиви: *одяг (річ) – дендизм – парадоксальність – андрогінізм – певний стиль життя*, суголосні концепціям самого Віктора Петрова.

¹¹ Імовірно, передмову М. Кузьміна також треба розглядати в контексті інтертекстуальних зв'язків, його тезу про те, що книжка Барбе д'Оревілі є «археологічним фрагментом», якому місце «як рідкості на золотому туалетному столику фронтів майбутнього, – якщо у них вони будуть» [4, с. 9], можна порівняти з етажеркою Рильського з «Дівчини з ведмедиком». На мою думку, не є випадковим, що в описі етажерки Віктор Домонтович акцентує увагу саме на чоботах поета (чоботи тут, імовірно, розглядаються в контексті ідей дендизму): «На розхитаній етажерці, притуленій, щоб не впала, до стінки, я побачив [...] *поруоділі чоботи...*» [12, с. 127]. Міцність чобіт протиставляється випадковості книжок на етажерці поета: хрестоматія «Шляхом життя», шкільні підручники, номери «Нивы» за 1888, мисливський часопис тощо. Тема дендизму представлена у В. Домонтовича докладно, наприклад, у доповіді про поетичну творчість М. Рильського [42], але проаналізувати її не було завданням моєї роботи.

¹² Варто вказати й на те, що Барбе д'Оревілі був автором роботи про Миколу Гоголя (1859), вперше надрукованої в перекладі російською М. Алексєєвим [3].

¹³ Цікаво про це міркує А. Портнов, характеризує «стиль одягу» В. Петрова і підкреслює мотив «заперечення дендизму»: «...про стиль одягу Віктора Платоновича згадують чимало мемуаристів. [...] Чи ішлося, як припускав Юрій Шевельов, про “байдужість до своєї зовнішності”? Чи може, про свідоме відкидання, заперечення дендизму як піднесення бездоганності одягу до рівня мистецького вислову?» [46, с. 19].

Після реконструкції цього історико-культурного контексту філософії речі, одягу, взуття спробую проаналізувати під цим кутом зору повісті Віктора Домонтовича. Деякі з вказаних мотивів були рефлексовані вже сучасниками. Наприклад, на думку Гр. Майфета, одного з перших рецензентів «Дівчини з ведмедиком» (1928), для образу Хоминського автор використовує літературну біографію В. Хлебнікова [33, с. 239]. Проаналізуємо цю тезу докладніше. Уточню, Ю. Шевельов вважає, що образ Хоминського створюється як колаж: «Чимало людських образів теж побудовані за принципами колажу чи монтажу. [...] ...образ авангардного поета ще цікавіший, бо в ньому змонтовано в нову цілість риси російського поета Велемира Хлебнікова і українських Тодося Осьмачки і Михайля Семенка. (На риси Хлебнікова вказував вже Майфет, с. 240)» [54, с. 27–28]. На мою думку, Гр. Майфет мав на увазі не колаж, а саме «літературну біографію» та схожість мотивів у повісті Віктора Домонтовича та популярної в той час мемуарної повісті Анатолія Марієнгофа «Роман без вранья» (1926), де образ Хлебнікова дуже нагадує шевця Хоминського (можливо, варто говорити також і про пряме цитування).

Російський імажиніст описує перебування Хлебнікова в Харкові в 1920 р. та вводить мотив чобіт як своєрідний знак поетичної творчості: «У Харкові жив Велемір Хлебніков. Вирішили його провідати. / Дуже велика квартирна кімната. [...] На ослоні обгризок шкіри, дратва, шевська голка та шило. / Хлебніков сидить на підлозі та копошиться в якихось іржавих без шляпок гвіздках. На правій руці у нього штиблет. / Він встав нам на зустріч та протягнув руку зі штиблетою. / Я, посміхаючись, потиснув стару дерев'яну підощву. / Хлебніков навіть не помітив. / Єсенін запитав: / – Що це у вас, Велеміре Вікторовичу, чобіт замість рукавички? / Хлебніков зняковів та почервонів вухами – вузькими, довгими, схожими на спущені роги. / – Ось... сам чоботи тачаю... сідайте...» [35, с. 80]¹⁴. Але навіть якщо елементи «літературної» біографії Хлебнікова і наявні у повісті Віктора Домонтовича, вони є не найважливі-

¹⁴ Наводимо уривок мовою оригіналу: «В Харькове жил Велемир Хлебников. Решили его проведать. / Очень большая квартирная комната. [...] На табурете обгрызки кожи, дратва, старая оторванная подметка, сапожная игла и шило. / Хлебников сидит на полу и копошится в каких-то ржавых, без шляпок гвоздиках. На правой руке у него штиблет. / Он встал нам навстречу и протянул руку с штиблетом. / Я, улыбаясь, пожал старую дырявую подошву. / Хлебников даже не заметил. / Есенин спросил: / – Это что у вас, Велемир Викторович, сапог вместо перчатки? / Хлебников сконфузился и покраснел ушами – узкими, длинными, похожими на спущенные рога. / – Вот... сам сапоги тачаю... садитесь...».

шими, у контексті образу Хлебнікова вони, імовірно, інтерпретуються вже наступними поколіннями літературознавців. У цій статті я намагалася показати, що джерел для формування цього зіставлення – взуття та поетичної діяльності, дивакуватості та мужицтва – у Віктора Петрова було багато, зокрема це могла бути повість Ж. Дюамеля «Щоденник святого» або трактати Івана Вишенського чи повість Бальзака «Серафіта».

Як саме організовано інтертекстуальний простір Віктора Домонтовича – тема окремої теоретичної розвідки. Далі у цій статті йтиметься лише про деякі обриси інтертекстуального ландшафту – перегуки з творами Жоржа Дюамеля, насамперед у контексті композиційних особливостей, наративної структури, специфіки портретних характеристик героїв, спільності мотивів, тем тощо. У критичній оцінці Жоржа Дюамеля в Україні можна виокремити кілька полюсів рецепції. Докладний аналіз поетичної творчості французького письменника як поета групи «Абатства» та як одного з теоретиків вільного вірша зроблено у праці М. Калиновича «Шляхи новітньої французької поезії» (1921, хоча окремою книжкою статтю надруковано лише 1924) [25]. Наприкінці 1920-х рр. у передмові Івана Лакизи до українського перекладу повісті Ж. Дюамеля «Гроза ніч» (1929), зробленого Людмилою та Михайлом Івченками (це був єдиний переклад повісті Дюамеля в Україні¹⁵) спостерігаємо вже цілком ідеологічну рецепцію французького автора. Іван Лакиза називає Ж. Дюамеля послідовником унанімістів («потреба відбити “душу” колективу»), зокрема Жюля Ромена (про групу «Абатство» вже не згадується), гуманістом («письменники з чуйним серцем та сміливим словом» [31, с. 7]), пацифістом («Справжня революція може бути тільки моральною, решта – велике лихо, дурно проллята кров та нікому не потрібна сльоза» [31, с. 8]) та письменником, який хоча і «найліпший представник гуманістичної радикальної західно-європейської інтелігенції» [31, с. 8], але чужий за класовою ідеологією радянському читачу. Цінність творчості письменника, на думку Ів. Лакизи, полягає в тому, що він «показує дисгармонію соціальних взаємин та сигналізує духовний розклад сучасного європейського духовного життя»

¹⁵ Цікаво, що у Росії було перекладено майже усі художні твори Ж. Дюамеля, крім «Грозової ночі», серед перекладачів – Ю. Тинянов та О. Мандельштам. Наведемо тут цитату з внутрішньої рецензії О. Мандельштама, яка показує, що проблематика речевості у Дюамеля була відрефлектована професійним читачем 1920-х рр.: «Мы живем среди вещей, сделанных машинами, а машинную технику избранные духа должны ненавидеть. В этом плоском конфликте – предел глубокомыслия Дюамеля» [34, с. 369].

[31, с. 8]. Отже якщо позиція Лакизи віддзеркалює офіційне тлумачення творчості Дюамеля, то у повісті Віктора Домонтовича ми, навпаки, спостерігаємо приклад яскравого та плідного діалогу між двома письменниками. Також Віктору Петрову могла бути близька ідея Дюамеля про вичерпаність позитивістичної науки, про безперспективність вузькоспрямованого наукового підходу, ідеї про складність психології людини, що відображено у мінітрактатах Дюамеля «Листи до мого друга-патагонця» (два з цих листів переклав українською В. Підмогильний: «Лист про вчених» і «Лист про аматорів» (1927) [17; 16]).

Отже, спробуємо окреслити точки сходження «Дівчини з ведмедиком» та ще одного тексту Ж. Дюамеля «Щоденник святого». По-перше, їх побудовано як романи-випробовування – або святістю, або коханням (за Майфетом, сюжетну колізію «Дівчини з ведмедиком» можна описати як «заперечене кохання» [33, с. 241]). Головний герой Дюамеля – Луї Салавен – хоче стати святим¹⁶, він намагається бути покірним, лагідним, милостивим, йде від родини – дружини та матері, обираючи шлях відлюдника; він відмовляється від їжі та одягу; перебуває у процесі осмислення свого шляху – тому він пише щоденник; любить мандрувати вулицями Парижа; його найулюбленіший твір – «Думки» Паскаля¹⁷. Єдине, що йому не знайомо, – це молитва. Останні сцени роману відбуваються в шпиталі, куди Салавен потрапляє через лихоманку та запаморочення і де він зустрічає інших напівбожевільних. Герой Домонтовича – Іполіт Варецький – так само одержимий однією ідеєю – коханням до Зини, яке також було нереалізованим і яке штовхає його до різних нелогічних дій та ставить під загрозу його життя.

¹⁶ Герой Дюамеля наслідує св. Августина, у тому, що «святий має святість у самому собі» [15]. За С. Аверінцевим, у Августина «“Самопізнання” і “Богопізнання”, які оголошені єдиною достойною метою розуму, зближені й часто переходять один в одного», важливою рисою його філософії є увага до «динаміки людської особистості», цьому питанню присвячена «Сповідь», у якій показано «суперечливість становлення особистості» [1, с. 16].

¹⁷ Згадка про цей текст Паскаля у Дюамеля не випадкова: «Місце Паскаля в історії обумовлюється тим, що це перший мислитель, який пройшов через досвід механістичного раціоналізму 17 ст. та гостро порушив питання про межу “науковості”, до того ж, він вказував на “доводи розуму”, таким чином він передбачив наступну ірраціоналістичну тенденцію у філософії (Якобі, романтизм etc., аж до представників екзистенціалізму)» [1, с. 144]. Аналогічний скепсис щодо меж наукового пізнання, як ми вказували раніше, висловлював і Ж. Дюамель у повісті «Гроза ніч», у якій розповідається про таємничу силу амулету (або підсвідомості людини), проти якої безсилі усі лікарі та вчені. У «Листі до вчених» ідеться про дослідників, які мають «вузьку спеціалізацію» та працюють над темами, назви яких виглядають комічно: «швидкі функціональні мутації диференційованих органічних елементів», «розвідки про хатніх слимаків», «статеве спотворення жуків» [17] тощо.

Віктор Домонтович відкрито вводить перекладену українською цитату з російськомовного варіанта повісті Ж. Дюамеля: «Що б людина не робила, грошове питання негайно виступає на перше місце. Звідціля можна зробити висновок, що тільки мільйонер може претендувати на святість» [15, с. 161]. У повісті французького письменника це відсилка до епізоду, коли головний герой Салавен захворів через те, що відмовився вдягати пальто, і це він робить заради наближення до святості. Скарги героя на дороге лікування і викликали цей яскравий парадокс, із соціологічним підтекстом (у Дюамеля ця думка ще кілька разів повторюється в тексті). Але наведена цитата з «Щоденника святого», яка вплітається в історію про вбивство Буцьким дружини – лише один з епізодів діалогу двох письменників. Імовірно, і композиційний прийом – вставна новела, розказана Панасом Григоровичем з посиланням на газетну новину, – так само підказана Віктору Домонтовичу Ж. Дюамелем. Салавен читає в газетах історію про подружжя Тедна: йдеться про те, що чоловік протягом року віддавав бідним своє майно, гроші і настільки збіднів, що не мав навіть можливості опалювати квартиру. Коли поліція зробила обшук у кімнатах, вона знайшла месє Тедна в напівбожевільному стані: він зігрівав своїм тілом камінці, а мадам Тедна помирала від холоду і голоду в сусідній кімнаті. Проте вона благала не засуджувати чоловіка, повторюючи, що він у житті був занадто добрим. Месє Тедна було переведено в психіатричну лікарню, кінець Буцького буде набагато гіршим: «Коли не розстріл, то десять років з суворою ізоляцією напевне матиме» [12, с. 158], – каже Панас Григорович, натякаючи на Соловки. Важливо, що обидва письменники підкреслюють, що обговорюється газетна новина, це – знак побуту, але якщо у Дюамеля версія газети – це єдина версія для інтерпретації події, то у Домонтовича правдивість газетної вирізки¹⁸ підважу-

¹⁸ У «Дівчині з ведмедиком» хронологічні межі дії окреслено дуже чітко, уся історія триває рівно п'ять років: із листопада 1923-го до листопада 1927 р. Також чітко окреслено часовий проміжок у щоденнику Салавена, його розпочато 7 січня, на його день народження, а дія триває рік. Щодо правдоподібності знаків радянського побуту 1920-х рр., то роман Віктора Домонтовича дуже неоднорідний. З одного боку, він насичений реаліями 1923–1927 рр.: неп. кав'ярні, повії, вільна торгівля, букіністи, їжа, біржа праці, американські їдальні «АРА» та «Джойнт», 1 Держброварня Київського харчотресту, кіно, безробіття, навіть табір та каральна система, читанка Іваницького «Шляхом життя» тощо. Однак у тексті майже відсутні ідеологічні знаки нової влади: немає червоних прапорів, п'ятикутна зірка з'являється тільки на «зеленій будьоннівці» Семена Кузьменка; немає демонстрацій, спортивних змагань, крім іронічних згадок Зини, що Варецький робить кожного дня гімнастику. Не згадується ані про смерть Леніна у січні 1924 р., ані про перший гучний політичний процес проти української та російської інтелігенції – «Київський обласний центр дій» (1923–1924),

ється власними спостереженнями героїв. Також Дюамелівський мотив зігрівання камінців у Домонтовича перекодований на рівні легенди про Юліана Милосердного та прокаженого, якого святий зігрівав своїм тілом [12, с. 158].

Подальше порівняння двох текстів свідчить про схожість оповідних структур – це розповідь від першої особи. Треба уточнити, що Дюамель свідомо досліджував нарративні стратегії у трилогії¹⁹ про Салавена: якщо «Щоденник святого» – це розповідь від першої особи, то дві інші книжки – «Полночна сповідь» і «Дві людини» – це змішана оповідь: від третьої та першої. У передмові до авторизованого перекладу російською французький письменник підкреслює, що це зроблено навмисно: «Одна й та сама особа – коли вона говорить і коли вона пише – проявляє себе далеко неоднаково» [15, с. 6].

На мою думку, відчутна схожість між персонажами творів Дюамеля та Домонтовича також на рівні портретних характеристик, по суті це чиновники, ті герої, яких у літературі зазвичай називають «маленькою людиною»²⁰. Якщо Іполіт Варецький працює хіміком у лабораторії металургічного заводу «Червона зірка», то Луї Салавен – у фірмі «Сіпро», яка займається пастеризацією та оксигентацією молока, що поставляється для немовлят і людей похилого віку (цікаво, що Салавен у дитинстві хотів стати саме хіміком). Герой французького письменника характеризує себе як «ніщо», «зношена людина», він хоче народити з себе іншу людину, одночасно він «Павло на шляху в Дамаск» [15, с. 29], він хоче стати «першим святим з конторських службовців» [15, с. 138], і він «дилетант в святості» [15, с. 75]. Подібність між Салавеном і Варецьким цим не обмежується. У обох героїв поганий зір, вони в окулярах, вони люблять мандрувати (фланерство Салавена вулицями Парижа займає майже третину оповіді («найви-

коли було засуджено, зокрема, Миколу Василенка (див. спогади про цей процес Н. Полонської-Василенко [45, с. 337–352]). Цікаво, що одним із маркерів радянського побуту виступає не тільки відбудова заводу (на думку Ю. Шевельова, це «пародія на радянські романи такого “реконструктивного” типу, започатковані 1925 року “Цементом” Федора Гладкова» [54, с. 15]), а й комуністична квартира та запах каналізації («Через одчинене вікно в кімнату повзли пахощі кльозету, кухні, випраного шмаття, розвішаного на шворці, протягненій через двір» [12, с. 50]). Кореляцію мотивів нечистот та радянської влади бачимо і в щоденнику Сергія Єфремова від 1924 р. [18].

¹⁹ У 1927–1928 рр. вийшло три томи цієї епопеї, проте Дюамель продовжував над нею працювати, і 1932 року побачив світ останній, п'ятий том циклу.

²⁰ Близькість між цією повістю Ж. Дюамеля та «Шинеллю» Гоголя вражає: мотив святості несвятого, ідея-фікс героя, відмова від життєвих гараздів, божевільня як результат життєвого шляху, образ пальта/шинелі. Нам важко сказати, чи свідомо Дюамель використовував гоголівський текст, чи тут ідеться швидше про типологічні збіги та наслідок потужної рецепції М. Гоголя у Франції [57].

ща моя насолода полягає в тому, щоб ходити вулицями» [15, с. 69]), Варецький характеризує себе як «безпорадного мандрівника» [15, с. 48–49] у «дні химер та маячні» [15, с. 48]). Вони живуть у чужих та холодних квартирах, комфорт побуту у Варецького асоціюється з домом Тихменєвих, а у Салавена – з домом, який він залишив, домом дружини та матері. Підсумовуючи, можна сказати, що обидва герої – маленькі канцеляристи – це варіація гоголівського Башмачкіна з «Шинелі» Гоголя (і не випадково у зв'язку з цим виникає мотив підметок Варецького (порівн. прізвище Башмачкін) та загубленого пальта Салавена (аналог шинелі Гоголя)).

Діалог із Дюамелем у Петрова не обмежується лише «Дівчиною з ведмедиком». Мотиви святості, дивацтва, чобіт, мандрів, а також злидарства та мужицтва, андрогінізму переплітаються зі згадкою про французького письменника у повісті «Доктор Серафікус», причому цей комплекс мотивів отримує назву «серафічність». Уперше зустрівшись з Вер у кав'ярні, Комаха говорить: «...у мене єсть бажання зробитися старцем, злидарем. Якось, блукаючи околицями міста, я натрапив на одну хижку, малу, напівзруйновану, врослу в землю. Я мрію про таке для себе майбутнє: сидіти на вулиці, скинувши шапку, й на дощечці виписані всі мої титули: приват-доцент, доктор, список моїх наукових праць... я проти культу героїв, культу добірних. Я хочу бути добірним, але як усі». І далі: «Ви ж назвали мене серафічним! Вам казали про мене. Хіба вам розповідали про мене інакше? Жорж Дюамель зробив спробу замалювати святого за наших часів. Йому не пощастило зробити це. Невже ж ви не вірите в мою серафічність? ...Я усвідомив в собі серафічну довершеність себе. Коли людина почуває себе неповною, вона шукає собі жінку. [...] Я ніхто, але я хочу бути людством. І тому моєю сповненістю хай буде моя відсутність» [12, с. 247]. Концепт «серафічності» важко інтерпретується, і зробити це не було завданням моєї статті, для мене важливо реконструювати тут можливий діалог Віктора Домонтовича не лише з повістю Ж. Дюамеля «Щоденник святого», а й із «Серафітою» О. де Бальзака²¹, та показати, що і цей інтертекст актуалізує мотиви *святість – чобіт – творчість*. Серафіта у творі французького письменника – це ангелічна істота, у якій підкреслено андрогінічність, вона може представлятися героям то чоловіком, то жінкою, залежно від статі того,

хто з нею спілкується (Серафіта говорить головному герою Вільфріду: «Я дуже люблю і вас, і Мінну... Але ви для мене одна істота» [2, с. 85]), він/вона – це той/та третій, який має допомогти з'єднати тих, які є насправді однією істотою; той/та, хто змінює людей, але потім зникає з їхнього життя²². Доктор Серафікус – подібний до Серафітуса/Серафіти, він той, у кого закохуються, і той, хто спонукає до кохання чоловіка та жінку, але він так і залишається поза коханням. Тобто у «Докторі Серафікусі» моделюється аналогічні бальзаківській «Серафіті» любовні трикутники: Серафікус – Вер – Корвін або Серафікус – наречена Таня Беренс – Корвін, що пояснюється в тексті через поняття «духовного шлюбу»: «...коли при фізичному шлюбі подружжя він і вона згодом стають подібні один до одного, засвоюючи взаємні якості й хиби, – то в духовному шлюбі це трапляється ще частіш. Корвін зробився Серафікусом, Серафікус – Корвіним, з тією, хіба, різницею, що Корвін більше Серафікусом, а цей останній далеко менше Корвіним, – чи, може, й зовсім ним не став. *Корвін любив двох осіб: Серафікуса й наречену, її – як Комаху, і цього останнього – як наречену*» (тут і далі в цитатах виділення мої. – О. П.) [12, с. 220].

Відчутна схожість між текстами Домонтовича та Бальзака і на рівні гротескності образів: безумовно, гротескна постать Комахи, але й візії містика Сведенборга у Бальзака описуються як гротескні (згадаймо і гротескність гоголівської стильової манери): «Часто видіння шведського пророка насичені гротескними фігурами» [2, с. 126]. Виникає у бальзаківській повісті й мотив чобіт, адже мати Серафітуса/Серафіти – донька шевця, у якій «бурхливо проявлялося небесне

²¹ Неодноразово про необхідність проаналізувати «серафічність» Віктора Домонтовича в контексті повісті Бальзака «Серафіта» говорив В. С. Брюховецький [6].

²² Спільні мотиви між творами Бальзака та Віктора Петрова не обмежуються схожістю персонажів. У «Серафіті» так само наявний мотив абстрагування, до того ж називання, Слово мислиться як абстрагування (дія відбувається в Норвегії, «...ми знаходимося на півночі, серед хмар, де абстракції можливі» [2, с. 83]); як абстрагування мислиться процес найменування, святість також виступає як абстрагування: «Я вже не говорю про здатність все абстрагувати, змусити Природу замкнутися в Слові, а це – неймовірний феномен, про який юрба не розмірковує, як не думає вона і про рух. Той самий феномен спонукав індійських філософів пояснювати творення словом, але вони цьому надали зворотню силу» [2, с. 99]. Один із героїв – Вільфрід – науковець, змучений роботою, прийшов у норвезьке село відпочити: «...ви забралися в цей хижий край, щоб знайти тут спокій, воно так потрібно вам, тому, хто страждає від нав'язливого переслідування невідомим духом, тому, хто змучений виснажливою науковою роботою, хто майже опустився до злочину, та тому, хто вже носить кайдани людського суду» [2, с. 85]. Схожість скепсису щодо можливостей наукового пізнання: «Так, наші гуманітарні науки – це лише аналіз форм. З точки зору світу, вчений – це щось зовнішнє, як і його знання, внутрішній світ допомагає йому лише зберегти здатність зрозуміти істину» [2, с. 131]. «Наука є мова людського, Любов – Духовного. Людина більше описує, ніж пояснює, а Ангельський Дух бачить і розуміє. Наука лише засмучує людину, любов надихає Янгола. Наука продовжує пошук, Любов вже знайшла» [2, с. 137].

життя» [2, с. 143]. Як паралель до цієї «чобітної теми» згадаймо про «величезні черевики» Комахи, які – позбуваючись своєї «оречевленості», символізуються: «...його величезні черевики не переконували в реальності його існування» [12, с. 192], або його «кальоші» та ковіньку – диригентську паличку, а також «енгармонійні тони» світу: «Комаха йшов, розмахуючи руками й ковінькою. Він мандрував в уявленій країні не обов'язкових вражень, а ковінька в його руках була як паличка диригента, що для нього будинки, дерева, хмари опрозорювалися в музичні звучання, були енгармонійними тонами ще незібраної й невпорядкованої оркестри» [12, с. 251]²³. Цікаво, що Комаха мислить шлях до святості через мужицьку працю, «архаїчний небесний шлюб із землею», у його родоводі підкреслюється «мужицтво», що суголосно й образу Хоминського з його працею пастуха, й образу Миколи Костомарова, про що далі. Наведемо на підтвердження цієї тези цитату про Комаху: «Мені б не в кімнаті сидіти, зігнувши своє велике тіло над столом, а, як мій дід, бородатий мужик, ходити за плугом, орючи лани й перелогі. В сорочці брудній, напружуючи м'язи, відчуваючи вогкість землі, п'яніти від весняного запаху землі, що збуджує, як жінка» [12, с. 277]²⁴.

Реконструювавши окремі риси «серафічності» у героя Віктора Домонтовича в повісті «Доктор Серафікус», повернуся до «Дівчини з ведмедиком» та докладніше опишу аналогічний тип дивака-поета (або вченого), пов'язаного з мотивами чобіт та мужицтва, втілений в образі Хоминського. Почну розлогою цитатою: «Він жив з того, що лагодив дачникам взуття й пас селянам худобу²⁵. [...] Взуття він лагодив так

²³ Аналізований комплекс мотивів також актуалізується у повісті «Без ґрунту» в образі Степана Линника. Але тепер мотив чобіт/черевиків трансформується в образ «ковіньки», а також посилюються «мужицькі» мотиви та мотив мандрів. Пов'язаність із мужицтвом, навіть сліпцем, метонімічно переноситься на ковіньку: «звичайний собі *селянський кілок*, якого він видрав собі десь на Україні з плоту, щоб одбитися від сільських псів. *Ковіньку* він ніс перед собою, виставивши її вперед. Так ходять сліпці» [12, с. 328]. Мандрівником себе відчуває і головний герой повісті «Без ґрунту» – Ростислав Михайлович, але він мандрує ідеологіями: «Мене, розважливого мандрівника, що з блукань в ідеологіях і тисячоліттях зробив собі професію, один мій добрий знайомий не без відтинку уїдливої іронії, назвав “бродягою”. – Ви *vagabond*, *волощого!*» [12, с. 349]. Ці інтелектуальні мандри, як і в «Дівчині з ведмедиком», призводять до неправдоподібних («незваних») істин та завершуються у світі «несподіванки логічного розвитку думок», що асоціюється у інших текстах з верлібром [12, с. 349].

²⁴ Цікаво, що в статті «Микола Зеров та Іван Франко», аналізуючи оцінку М. Зеровим творчості І. Франка та порівнюючи ці дві постаті, В. Петров чітко проговорює теми мужицтва, шляху, покоління, провідника та народу, героїзму. В. Петров розглядає статтю М. Зерова «Франко-поет» не лише «як історико-літературний нарис, але й разом з тим як автокоментар» [40, с. 551].

²⁵ Можливо це алюзія на відомий вірш М. Семенка «Сільський пейзаж»: «А/АО/АОО/ПАВЛО/ПОПАСИ/КОРОВУ» [49, с. 206].

само кепсько, як кепсько доглядав і за коровами [...] він віршів не писав, а туфлі лагодив тільки тому, що був поет [...] Він проти подібностей, символів, відповідностей, того, що символисти називають *correspondances* і, в чому їм наслідуючи, імажиністи проповідують образ й образність. [...] Стефан Хоминський проповідував асинтетичне мистецтво майбутнього: полагжена туфля то, на його думку, найкраща поема, що її може створити справжній поет. Геніальному поетові й належить лагодити туфлі. Ця справа єдино варта гідності генія» [12, с. 97–98]. Відсилання до вірша Ш. Бодлера «*Correspondances*», у якому задекларовано синестезійність мистецтва, дає змогу увиразнити тезу про асинтетичне мистецтво та деконструкцію, які сповідує Хоминський. Тези про «деконструктивізм», можливо, є цитатою з поетологічних трактатів Семенка [49].

Але попри подібність образів Хоминського/Семенка та використання теоретичних робіт останнього при конструюванні «літературної біографії» героя, треба звернути увагу на протиставлення «чобіт для селян» Хоминського та «ботинок із перламутровими гудзиками і замшевим верхом», що, на мою думку, можна проінтерпретувати як протиставлення справжнього/фальшованого мистецтва (цікаво, що у характеристиці Семенка використано навмисні русизми – «ботинок, замшевий верх»): «Він і з Семенком знайомий, але Семенка за деконструктивіста не визнає. Який, казав Стефан Хоминський, який у чорта поет і деконструктивіст з Семенка, коли він, замість шити чоботи для селян, носить ботинки з перламутровими гудзиками і замшевим верхом» [12, с. 98]. Цікаво, що аналогічну опозицію *грубі брудні чоботи – чисте дороге взуття* бачимо у Івана Вишенського: саме «брудні чоботи» ченця, на думку проповідника, дають йому можливість йти дорогою святості (про що далі). У цьому контексті характеристика деструктивного пафосу Хоминського як «послідовність фанатичного ченця» може прочитуватися як пряме посилення на твори українського полеміста.

Проте символізація одягу та взуття увійшла в українську літературу давно і, мабуть, для українського читача 1910–1920-х рр. вже була впізнана та сприймалася як певна «цехова мова»²⁶. Згадаймо образність раннього українського модернізму, наприклад, символістську драму Олександра Олеся «По дорозі в казку» (1910), де виникає опозиція взутості та босоногості. Єдина

²⁶ Тут ми спираємося на розуміння «цехової мови», запропонованої Л. О. Кісельовою у статті, присвяченій «прихованому діалогу» С. Есеніна та М. Клюєва [27].

характеристика нареченого однієї з героїнь – те, що він швець, а мати пророка ходила босоніж²⁷. У футуристів взуття подекуди представлено в образі калош, які в'язнуть у багні, і така образність стає уособленням чужого стилю, стилю символістів або неокласиків: «Невже подібними станемо до тих старих поетичних калош, що видряпавшись із символістичного багна, вибрались на широке революційне море і кумедно тут намагаються не захлинутися і не потонути?...» [23, с. 316]. Також образи речей та одягу футуристи використовують у пародіях, наприклад М. Семенко у пародії на збірку М. Вороного «В сьайві мрій»: «Звуки над морем носилися [...] / шаруділи сорочками / В зодяги пишні убралися / Старим лахміттям сміялися / В ясні онучі вкаталися» [32, с. 21–22]. У контексті філософії одягу згадаймо характеристику, яку дав В. Поліщук «Українській хаті» – «з її боротьбою за фрак» [44, с. 262]. Полеміка між футуристами, М. Зеровим та В. Поліщуком відбувається як на рівні символізації взуття та одягу, так і оголеності, наприклад для М. Зерова В. Поліщук «ходить без панталон», по суті є санкюлотом (імовірно, тут і алюзія на важливість сексуальної тематики для Поліщука): «Тон автобіографії – найодвертіший, який може бути, тон гордого своїми перемогами провінціального *jeune-premier*, тон молодого олімпійського бога, одного з тих, що, по слову Гайне, “виповнювали світ веселими скандалами і ходили без... панталон”» [21, с. 458] – так характеризує М. Зеров автобіографічний текст В. Поліщука. Футуристи, навпаки, вважають, що неокласики носять накрахмалений одяг: «...“Камена” та “Крізь бурю і сніг” наче накрахмалені в добрій пральні» [23, с. 312]; через символізацію одягу характеризується і сонет: «Сонет – це не спадщина дурнів... а випробований, перевірений, вдосконалений і... вірний... засіб пролізти за жилетку людей» [23, с. 313]. У цьому контексті не випадково, що у О. Забілі та Л. Чернова з'являється образ європейця Шевченка в чоботях, як опозиція до європейського спрофанованого строю, що, імовірно, відсилають до комплексу мотивів *справжній, міцний*, а можливо, і *селянський*: «Хто ж, як не Ви, Тарасе Григоровичу, зрозумієте нас, Ви – бунтар, поет, європейець у чоботях, в протилежність русиниковим хуторянам у модних піджаках, лакерках і жовтих рукавичках» [19, с. 578]²⁸. Цікаво, що у

В. Петрова так само виникає образ чоботів/черевиків – як чогось справжнього, міцного. Очевидно, що тема речі та мистецтва деконструкції у «Дівчині з ведмедиком» суголосна й лефівським ідеям про виробниче мистецтво (Б. Арватов, О. Брік [22, с. 149–159]), але принципова відмінність між концепцією речі у Віктора Домонтовича у тому, що лефівці орієнтувалися на масове виробництво, а Хоминський працює як індивідуаліст та ремісник.

Те, що поєднання мотивів взуття, одягу та поезії не є випадковим, підтверджує і той факт, що зміни у світогляді Зини, який спричинив деструктивний пафос сучасності, уособлений в образі Хоминського, шевця та поета, вводиться в текст через «знаки верлібру», а також через сюжетну лінію про те, що молода дівчина захопилася верлібром. Отже, знайомство з Хоминським «шттовхнуло її на нові шляхи, в нові форми влило її звичайну *ескападність*» [12, с. 101], вона слухала «лефівські *ves-libre* метра гільдії деструктивістів і неправдоподібні заперечення правдоподібного в його літературних маніфестах. Тепер мені стає ясним деструктивний, *vers-libre*-ний сенс Зининих розмов про дівочтво, падіння, недоторканість» [12, с. 101].

Отже, вже було показано, як образи, пов'язані зі святістю, актуалізують й інтертекстуальні зв'язки з текстами Ж. Дюамеля та О. де Бальзака. Проте Ж. Дюамель присутній у повісті «Дівчина з ведмедиком» також як один із центральних теоретиків верлібру початку ХХ ст., що дає змогу детальніше реконструювати ще один важливий код у текстах В. Домонтовича – назвемо його версифікаційним. Виявляється, він органічно пов'язаний із комплексом мотивів *дивак-святий – мандрівник – мужик – чобіт/черевик – хода – віршування*. Жорж Дюамель разом із Чарльзом Вільдраком є автором відомої книжки з версифікації «Теорія вільного вірша» (1906), яка створювалася в період належності авторів до групи «Абатство»²⁹. Ця, здавалось би, вузьколітературна тема актуалізувалася у 1925–1926 рр., насамперед у публіцистичних роботах Валер'яна Поліщука, на думку якого, саме верлібр є майбутнім української поезії. Верлібр уже в перших теоретичних роботах українських літературознавців із віршування сприймався як уособлення часу, наприклад, знаходимо таку характеристику цього типу версифікації у Б. Якубського:

Предстану миру в песню одетым, / С медвежьим солнцем в зрачках...» («Четвертый Рим», 1922 [29, с. 635]). Див. докладніше про цю полеміку у статті Л. Кісельової [28].

²⁹ Російський переклад книжки зробив імажиніст Вадим Шершеневич (1920). В Україні відомий як французький оригінал, так і переклад В. Шершеневича, який був не без помилок і містив коментарі поета щодо ситуації в російській поезії.

²⁷ «Мій молодий на цілий хутір швець. Усі до його йдуть. Поглянь, які мені він чоботи пошив! В інших вже давно побилися в дорозі, а в мене ще міцні, немов з колодки вчора зняті» [36, с. 8]; «Його матір... Вона й зимою ходила боса...» [36, с. 9].

²⁸ За такою самою логікою працює російський поет Микола Клюєв, вибудовуючи прихований діалог з Есенініним: «Не хочу быть знаменитым поэтом / В цилиндре и в лаковых башмаках, /

«Надзвичайно складний, повний протилежностей та суперечностей, надзвичайно рухливий та нервовий ритм життя вимагає, як на це ми вказували, говорячи про еволюцію ритму, відповідного ритму в поезії. Це буде вже не ритм, а ритми, остільки ріжноманітним, ріжнобарвним, складним стало життя. Поетичним здійсненням цих ритмів став верлібр» [56, с. 68–69]. Наведений контекст дає змогу проінтерпретувати портретні характеристики двох сестер Тихменєвих як відгомін літературної дискусії («нависні слова і терміни, весь штучний і жеманний жаргон фахових літдискусій» [12, с. 98]) та, можливо, як приховану полеміку В. Домонтовича з В. Поліщуком (останній різко нападав на неокласиків у книжці «Пульс епохи»). Наведемо ці портретні характеристики: «Леся, та вся вкладається в канонічну чіткість класичних строф чотиристопового ямба. Для Зини, навпаки, характеристичний *vers libre*, розірвані рядки, поплутані слова, повна занедбаність метричних розмірів, галаслива безглуздість плутаних фраз, де кінець попереджає початок і де синтаксичну усталеність послідовної зміни головних і додаткових членів речення обернено в хаос сумбурної “*вздиблености*”» [12, с. 85]. Вказівка на те, що Леся – це чотиристопний ямб, відокремлює її образ від традицій сонету (п’ятистопний ямб). Н. Костенко пояснює, що чотиристопний ямб – «пісенний за своїм інтонаційно-мелодійним ладом – має чітке симетричне розміщення фраз, періодів і строф» [30, с. 164], тобто це відсилання або до романтичної традиції початку XIX ст. (наприклад, «Євгенія Онегіна» Пушкіна, сюжет якого актуалізований у тексті «Дівчина з ведмедиком»³⁰), або, за Н. Костенко, до літературних традицій 1910–1920 рр., зокрема О. Олесья, В. Сосюри. Отже, верлібр стає лейтмотивною характеристикою як образу Хоминського, так і Зини: коли вона висловлювала думки-суперечності у притаманній їй «манері ескапад», її розмови характеризуються як «деструктивні» «*верлібрні*» [12, с. 72]. Її манера розмовляти нагадує верлібр із його, як сказали б теоретики 1920-х, хвилями, або «*постійними ритмічними*», «*які є амплітудою поетичного крику*»³¹ [8, с. 23]:

³⁰ Пушкінський інтертекст у повісті є цікавим. З одного боку, у тексті «Дівчини з ведмедиком» згадано прізвище головної героїні – Тетяна Греміна, проте це відсилання не до твору О. Пушкіна, а до опери П. Чайковського «Євгеній Онегін» (лібрето до якого переклав М. Рильський [48]). Як відомо, у Пушкіна головна героїня не має прізвища. З іншого боку, мотив відвідування І. Варецьким будинку Тихменєвих – відсилання до відвідувань Тетяною будинку Онегіна та знайомства з його бібліотекою, хоча у Віктора Домонтовича опозицію «чоловічий – жіночий» змінено, самотньо страждає не дівчина, а чоловік.

³¹ Цікаво, що верлібр як «поетичний крик» можна протиставити мовчанням як ще одну ознаку поезії, отже поезія

«Тримаючи коло губ чашку й *перериваючи фразу*, щоб трохи відпити каву, *розмірено*, ніби *одстукуючи такт*, байдужим тоном з *навзами* вона запитує мене...» [12, с. 38]. Отже, імовірно, Віктор Домонтович у портретній характеристиці молодої дівчини оперує термінологією теоретиків вільного вірша. Щоб це довести, порівняймо цей портретний опис із теоретичними міркуваннями В. Поліщука: «Тепер, в сучасній поетичній формі часто приходиться констатувати, що розмір строфи чи поетичного параграфу залежить од повторної присутності в кожному рядку якоїсь величини цілком сталого розміру, цю величину можна назвати ритмічним постійним (середне математичне наших хвиляд, про що буде далі. – В. П.), і воно *одбиває такт* на протязі мелодії...» [44, с. 311]; або: «Рядок *опреділюється* так: по можливості найкоротший уривок, що утворює голосову і *змислову навузу*» [44, с. 329].

Отже, наведені вище приклади дають змогу зробити висновок про те, що Віктор Домонтович створює в текстах певний смисловий рівень, користуючись «версифікаційним кодом»³². На цьому рівні будь-який сюжетний елемент може бути перекодований у метаопис вірша, наприклад, як уже згадано, портретна характеристика героїнь у «Дівчині з ведмедиком» (верлібр, ямб), імовірно, вказує на полеміку між неокласиками та В. Поліщуком. У «Докторі Серафікусі», на мою думку, таке перекодування використовується у портретній характеристиці Вер, коли у її імені та занятті можна вчитати французьке слово «вірш» (*vers*): «*Вер* пов’язала голову хусточкою й пішла працювати на фабрику. Вона працювала коло *верстату* й перекладала *Верлена*. Працюючи коло *верстату*, вона не відчула себе робітницею» [12, с. 216]. Портретну характеристику Вер перекодовано знаками часу, які через фонетичну співзвучність стають просто означенням вірша, і тоді вже не дуже важливо, що саме з Верлена перекладала Вер – прозу чи поезію, головне, що вона перекладала Вер-лена, тобто по суті займалася поетичною творчістю, хоча за фонетичною логікою могла перекласти і Вер-харна.

Аналогічний прийом використано в повісті «Аліна та Костомаров», коли зближуються поняття «хода» та «віршування» («находка» – «хода»); смислове перенесення тут, імовірно, побудоване на багатозначності слова «стопа»

перебуває між мовчанням і криком: «...зауважимо, як 1924 року в доповіді про поезію та світосприйняття Максима Рильського В. Петров виставляє спрагу тиші наріжною умовою істинної поетичної творчості. Він навіть терміни вживає такі ж, як і Сковорода», йдеться про «ісіхію» [7, с. 48].

³² Раніше дослідники звертали увагу на мотив музики, мелосу, проте мотив віршування, як показано в статті, є не менш важливим.

(частина ноги та одиниця виміру та визначення віршового ритму). Цей приклад також може продемонструвати специфіку цитування джерел В. Петровим. У повісті версифікаційні особливості поезії М. Костомарова та П. Куліша підкріплюються мотивом «*манери ходи*». На відміну від П. Куліша, у образі Костомарова є щось верлібрне, причому ці сенси введено у текст через змінену цитату³³. Порівняймо уривки з повісті Віктора Домонтовича та листа Опанаса Марковича до Миколи Гулака (15 лютого 1846 р.) за публікацією Н. Стороженка в «Киевской старине» (1905), яку Віктор Петров наводить у власному перекладі українською.

Опанас Маркович: «...не столько благородства недостает слогу Костомарова, сколько вкуса: неприятное для уха стечение в малороссийском языке деепричастий служит Костомарову и к облегчению версификации и вместе с тем тонами для звукоподражаний; ищите теперь музыки и гармонии, в особенности ищите ее у Кулиша и тогда удержите негодование Ваше на музыку в *слоге* Костомарова; у того гармонически-мерная музыка, как **находка** его, которую я теперь живу вспоминаю; у Костомарова нету своей **находки**, нет ее и в его малороссийском слоге. Кулиш сыплет слова в чудных периодах, и тоны его языка невольно напоминают мне звонкий стук каменьев в быстром ручье» [51, с. 146].

Віктор Домонтович: «І не так шляхетности бракує складу Костомарова, як смаку. Неприємне для вуха скупчення в українській мові дієприкметників прислугується Костомарову для того, щоб полегшити версифікацію вкупі з тим, як тони для звуконаслідування. Тепер шукайте музики й гармонії, шукайте її в Куліша й тоді сприймете обурення на брак музики у *складі* Костомарова. У першого гармонійно-мірна музика, як і **хода його**, котру я нині живо згадую: у Костомарова **нема такту в ході**, нема й у складі його україн-

ському. Куліш сипле слова в чудових періодах і звуки його мови мені мимоволі нагадують стук камінців у швидкому струмку» [11, с. 232].

Змінений синтаксис (інше членування речень), деякі вольності в перекладі можна пояснити некритичністю точного перекладу для художнього твору (кальки: «слог Костомарова» на «склад Костомарова»); деякі поняття, очевидно, осучаснено в контексті літературознавчих теорій 1920-х рр. (введено поняття «смак»). Проте одна заміна є смисловою: «находка» на «хода»; «нет *своей находки*» – «нет *такту в ході*», цей мотив у наступному абзаці підкріплюється портретною характеристикою Костомарова – описами особливостей його ходи³⁴: «*Манера ходити* в Костомарова така сама, як і мислити й писати: йому бракує почуття ритму й такту. Він постійно збивається з плину, порушує ритм. Він не здібний ходити в ногу. *Він не зрівноважений і аритмічний*. У його прихильності почувується гримаса, в його простоті насумрена невмисність; у бажанні бути натуральним – вигадка й штучність. Міра, гармонія й рівновага не належали до його чеснот» [11, с. 233]³⁵. Така манера ходи=думання=письма інтерпретується самим письменником у контексті гротескного стилю Гофмана (проте далі констатації цього факту не йду – адже гофманівський інтертекст залишився поза межами моєї розвідки). Те, що *хода, стиль письма, мислення* у повісті «Аліна і Костомаров» *метонімічно пов'язані* з мотивом *чобіт або черевиків*, виглядає цілком логічним, якщо згадати вже наведені приклади з інших повістей Домонтовича: «Несусвітні чоботи, що висовувалися з-під фалд учительського віцмундира, своєю навмисною величезністю підкреслювали вигадливу невідповідність обстави» [11, с. 190].

Як уже було показано, коли йшлося про образ Хоминського, диваки у творах В. Петрова часто не лише носять великі чоботи/черевики та є шевцями, а й пов'язані з темою «мужика» та «народу», не виняток і М. Костомаров. Наведемо деякі цитати на підтвердження тези: «Буде!.. Буде!.. Буде!..»³⁶ На зів'ялу блакитну квітку на-

³³ Цінною є робота Олени Пелешенко, у якій вона описує, як Віктор Домонтович працює з агіографічним текстом у романізованих біографіях. Дослідниця виявляє у тексті «Франциск з Асізі» «образ милосердної стіни, поданий читачеві як давній і автентичний, себто ретрансльований з легенди про святого», але насправді цей образ «є вигадкою самого Петрова-Домонтовича, покликаною унаочнити матеріальну природу середньовічного образу», «слова, втіленого в безпосередню реальність дій» [...]. «Та чи не треба кожну метафору сприймати буквально?» [...] питає Домонтович, і це питання стане ключем розуміння до обох текстів» [39]. Подібна логіка художнього мислення, на мою думку, реалізується і в образі чобіт/черевиків, проте у розглянутих у моїй статті прикладах бачимо метонімічні зсуви. Отже, «...літературний та історичний дискурс є рівноцінними джерелами для романізованих біографій Віктора Домонтовича, і на це завжди слід зважати ідеальному читачеві його творів, не забуваючи про неунікність герменевтики підозри» [39], принагідно хочу уточнити, що у цій статті про чоботи я намагалася не відступати від «герменевтики підозри» при інтерпретації повістей Віктора Петрова-Домонтовича.

³⁴ Цікаво, що портретна характеристика М. Костомарова нагадує Зину. Як уже неодноразово зазначали дослідники, подібні й любовні історії у «Дівчині з ведмедиком» та «Аліні й Костомарові»: «...обернути роман з 15-літньою дівчинкою в хиמרну неправдоподібність» [11, с. 186].

³⁵ Наведемо ще кілька портретних характеристик: «Він (Костомаров) з своїм довгим розмаганим волоссям, неуважним, чудним, ніби невидючим поглядом з-під окулярів, з *своею то надто халливою, то повільною ходою* мимоволі викликав посмішку. Він ходив *не ходив, а бігав*, і його зігнута під гострим кутом постать здавалась особливо недоладною» [11, с. 188].

³⁶ Потрійна формула «Буде, буде, буде...» може відсилати до літургійних формул: «Свят, свят, свят!». Можна порівняти з тим, як аналогічно вводяться в текст поезії Миколи Ключова літургійні формули: «Мужичкий лапоть свят, свят, свят!» [29, с. 226].

роднього життя спаде роса нового величного відродження» [11, с. 247], або «Себе він називав мужиком (мати його була проста селянка), говорив про свої мужицькі смаки, уподобання і звички, нападав на модні течії й теорії...» [11, с. 318].

Мотивний комплекс *дивак – святий – мандрівник – злидар – чоботи/черевики (річ) – хода – віршування* (ці мотиви можуть у різних текстах уточнюватися та змінюватися), імовірно, можна звести до образу Сковороди та сквородинських мотивів у творчості Віктора Петрова-Домонтовича, проте ця тема перебувала поза межами завдань, окреслених у цій статті, відсилаю до спеціальної роботи³⁷. Однак, аналізуючи вказаний комплекс мотивів, неодмінно треба загадати також полемічні трактати Івана Вишенського, у яких представлений увесь реконструйований мною мотивний комплекс: грубий черевичище у Вишенського пов'язаний із п'ятою, боротьбою з демонами, каменем непорушним. У своїй «Книжці» (1600) Іван Вишенський прославляє чернече життя та пропонує символічне тлумачення образу «брудних черевиків», відтворюючи середньовічне тлумачення взуття та стопи-п'яти як мотив боротьби з демонічним («Бог же миру роздавить незабаром сатану під вашими ногами» (Рим. 16:20)): «Приступимо тепер до нечищених черевиків або чобіт. Їх для того інок носить такі, щоб тебе, мирянина, від себе відігнати й мирним бути. Бо коли б щось гарне на собі носив, ти б на нього миленько позирав [...] А коли бачиш, що в болоті черевики, а твої очі не звикли до такої неохайності, тоді тікаєш од нього, гидуєши тим неоздобним строєм, через що він радий, бо вільно може богові молитися. І ще тому нехороше взуття носить, бо так безпечніше; на змію, скорпіона і на всю ворожу силу наступить, і гаспиду та василиску голову сокрушить. Бо коли б хороше взуття любив, то помислом би у мирі перебував, і тої сили наступити на змію і скорпіона і на всяку силу ворожу не дістав би, і зміг би перебувати з тобою, дворянином, в одній господі, щоб по-мирському мудрувати. А стій-но ти, кривоногий бачмажнику

³⁷ Згадаємо тут статтю Н. Пелешенко, спеціально присвячену реконструкції «сковородинських мотивів» у «Дівчині з ведмедиком» Віктора Домонтовича: авторка розглядає образ Василя Гриба «у контексті “теорії нероблення”... та... його вчення про “сродну працю”» [38, с. 177]; образ Богущького («апостол любови») стає уособленням найвищої правди «“аскетичного самозаперечення” [...] про жертвність та про складність і суперечливість того, що “ми зовемо любов’ю”» [38, с. 179]; а образ Стефана Хоминського є «іронічною деконструкцією образу Сковороди» [38, с. 180] та інтерпретується в широкому контексті теми мандрів/мандрівника, образів дороги та подорожі. Зі свого боку, хочу підкреслити, що мотиви дороги, мандрівки, святого перекодовуються письменником через образи чобота, ходи, поета та версифікації. Символізація взуття часто метонімічно вводить тему святості, дивакуватості та поезії.

зі своєю кривоногою бачмагою: чи можеш нею так попрати силу ворожу, як той грубий черевичище? Гадаю, що тебе омилить та надія. Тому, що сила ворожа в середині, внизу *п'яти твоєї бачмаги* сидить, і вона той стрій вимислила і з тебе завжди ясно сміється, коли ти ноги в бачмаги всунеш. А трапиться тобі перед паном стояти, тоді сила ворожа не попускає тобі рівно на ногах триматись, але перечіплює тебе, щоб ти переплітав ногами [...]. Нечищене ж іноче черевичище не таке, бо коли стало на одному місці звечора перед богом на молитву, то стоїть, як *камінь непорушний*, аж доки день засвітить і бісів од тієї комірки, де молиться, далеко відганяє – ось яку силу має нехороше іноче обобув'я» («Книжка», глава 3 [9, с. 41]). Хвала брудним чоботям, які знищують демона, є ключовою для І. Вишенського, проте цей образ утворюється через метонімічне перенесення образу ноги, яка знищує демона, на взуття. Аналогічне метонімічне перенесення бачимо у Віктора Петрова-Домонтовича: символізація взуття як слова, поезії, імовірно, відбувається через те, що слово «стопа» має кілька значень, одне з яких пов'язане з віршуванням³⁸.

На початку статті я вже зазначала про важливість філософії речі, одягу/взуття в образному світі, науковій спадщині та мемуарній прозі В. Петрова-Домонтовича та розглядала її в контексті філософії одягу Т. Карлейля та Барбе д'Оревільї³⁹. Текстуальний аналіз кількох творів Віктора Домонтовича продемонстрував, що в картині світу письменника існує комплекс мотивів *дивак – святий – мандрівник – мужик – злидар – чоботи/черевики (річ) – хода – віршування*, звісно, не завжди в кожному тексті актуалізуються без винятку всі мотиви, проте це закономірно (за Є. Фаріно: «Художній твір, хоч і є певне замкнене ціле, однак він не завжди реалізує всю систему в цілому. Швидше, навпаки: частіше він реалізує лише деякі можливості системи або локалізується на якомусь одному з її полюсів...» [53, с. 279]). На прикладі творів «Дівчина з ведмедиком», «Доктор Серафікус», «Аліна та Костомаров» і статті «Петербурзькі повісті» Гоголя я намагалася показати, як відбувається реалізація цього комплексу мотивів у

³⁸ Важлива для такої семантизації образу черевиків також символізація стопи та ноги в модерному танці початку ХХ ст., наприклад у Айседори Дункан: «Раз мене запитала одна дама, чому я танцюю босоніж, я їй відповіла: “Це тому, що я відчуваю благоговіння перед красою людської ноги”» [14, с. 13]. З близьких до теоретиків ритму, модерного танцю та одночасно літературознавства початку ХХ ст. був Аким Волинський, про якого згадано в «Дівчині з ведмедиком» [12, с. 129].

³⁹ На думку Шевельова, тези про дендизм при тлумаченні «Аліни і Костомарова» є не дуже «історично слухними» [54, с. 17]; проте треба зазначити, що вони є наскрізними для самого Віктора Петрова-Домонтовича та мандрують із тексту в текст.

кожному конкретному творі. Споглядання за динамікою образності дало змогу також виявити важливий інтертекст: такий, як діалог із Жоржем Дюамелем (повість «Щоденник святого» та теоретичний трактат про верлібр), як достовірні можна розглядати інтертекстуальні зв'язки з повістю Оноре де Бальзака «Серафіта», з полемічними трактатами Івана Вишенського й трактатом

Барбе д'Оревільї про дендизм. Також було показано, як ці мотиви працюють у мемуарній прозі Віктора Петрова. У зазначеному комплексі мотивів одним із найважливіших стає мотив червиків/чобіт, який актуалізує як філософію речі, так і мотив поета, верлібру, святості та мандрівника, а конструювання образності відбувається за допомогою метонімічних зсувів.

Список літератури

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. Київ : Дух і Літера, 1999. 464 с.
2. Бальзак Оноре де. Серафіта / пер. с фр. Л. Гуревича. Москва : Энига, 1996. 288 с.
3. Барбе д'Оревельї. Николай Гоголь / прим. М. П. Алексеева. *Н. В. Гоголь: Материалы и исследования* / АН СССР. Ин-т рус. лит. ; под ред. В. В. Гиппиуса; отв. ред. Ю. Г. Окман. Москва ; Ленинград, 1936. С. 257–281. URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi1/mi12257-.htm?cmd=p>.
4. Барбэ д'Оревильї. Дэндизм и Джордж Брэммелл / вступительная статья М. Кузьмина ; перевод М. А. Петровского. Москва : Альциона, 1912. 115 с.
5. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. Белецкий А. *Избранные труды по теории литературы* / под общ. ред. Н. К. Гудзия. Москва : Просвещение, 1964. С. 51–233.
6. Брюховецкий В. Засновок концепції «безгрунтовності» Віктора Петрова. *Слово і Час*. 2021. № 7. С. 3–17.
7. Брюховецкий В. Знедійснення дійсності, або Via Dolorosa навспак. *Петров Віктор. Розвідки* : у 3 т. Т. 1. Київ : Темпора, 2013. С. 6–91.
8. Вильдрак Ш., Дюамель Ж. Теория свободного стиха / пер. и прим. В. Шершеневича. Москва : Имажинисты, 1920. 48 с.
9. Вишенський І. Твори / з книжної української мови переклав В. Шевчук ; передм. і приміт. В. Шевчука. Київ : Дніпро, 1986. 247 с.
10. Гаспаров М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Гаспаров М. *Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века*. Москва : Наука, 1993. С. 28–82.
11. Домонтович В. Аліна й Костомаров. Домонтович В. *Твори* : в 3 т. / ред. та супровідна стаття Юрія Шевельова. Т. 1. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. С. 183–358.
12. Домонтович В. Без ґрунту / ред. Валерій Шевчук ; вступ. ст. Юрія Шевельова ; післямова Романа Корогодського. Київ : Гелікон, 2000. 520 с.
13. Домонтович В. Болотяна Лукроза, П. Домонтович В. *Твори* : в 3 т. / ред. та супровідна стаття Юрія Шевельова. Т. 3. Нью-Йорк : Сучасність, 1988. С. 234–253.
14. Дункан А. Танец будущего. *Айседора Дункан* : [сборник] / сост. С. П. Снежко. Київ : Муза, 1994. С. 11–21.
15. Дюамель Ж. Дневник святого / авториз. пер. с фр. З. Львовского ; под ред. А. Н. Тихонова, с предисловием автора к наст. изд. Москва : Артель писателей Круг, 1927 (Новости иностранной литературы).
16. Дюамель Ж. Лист про аматорів / пер. В. Підмогильного. *Життя й Революція*. 1927. № 7–8. С. 81–90.
17. Дюамель Ж. Лист про вчених / пер. В. Підмогильного. *Життя й Революція*. 1927. № 6. С. 332–341.
18. Єфремов С. О. *Щоденники* (1923–1929). Київ, 1997. 848 с.
19. Забіла Оксана, Чернов Леонід. Другий лист до Т. Г. Шевченка. Чернов (Малошійченко) Леонід. *Чудаки прикрашають світ* / упор. Ярина Цимбал. Київ : Темпора, 2021. 688 с.
20. Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / пер. с итал. Н. Б. Кардановой. Москва : ИМЛИ, Наследие, 2003. 240 с.
21. Зеров М. [Рец. на]: Іван Капустянський. Валеріян Поліщук. Спроба характеристики творчості з портретом, автографом і автобіографією поета та бібліографічним покажчиком. Українська критична бібліотека за редакцією Літературної й Етнографічної секції науково-дослідчої кафедри історії української культури в Харкові. № 1. Харків, 1925. Стор. 170. Ц. 1 карб. Зеров М. *Українське письменство* / упор. М. Сулима. Київ : Основи, 2002. С. 456–458.
22. Зерова С. Спогади про Миколу Зерова. *Родинне вознище Зерових* / ред. В. Шевчук. Київ : Гелікон, 2004. С. 92–149.
23. *Зустріч на перехресній станції: розмова трьох [збірник]* / Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан. Київ : Бумеранг, 1927. 49 с.
24. Калинович М. Поети «Абатства». *Київські неокласики. Антологія* / упор. Наталія Котенко. Київ : Смолоскип, 2015. С. 733–772.
25. Калинович М. *Шляхи новітньої французької поезії*. Київ : Слово, 1924. 115 с.
26. Карлейль Т. *Sartor Resartus. Житть і думки Герр Тейфельс-дрекка* : в 3 кн. / пер. с англ. Н. Горбова. Москва, 1902.
27. Киселева Л. А. Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции). *Николай Клюев: Исследования и материалы* / ред.-сост. С. И. Субботин. Москва : Наследие, 1997. С. 183–198.
28. Киселева Л. А. На «Медном ките» к «Четвертому Риму» (заметки о логоцентричности художественного мира Н. А. Клюева). *Русистика: сб. научных трудов*. 2002. Вып. 2. С. 69–77.
29. Клюев Н. Сердце Единорога / сост., подг. текста и прим. В. П. Гарнина. Санкт-Петербург : РХГИ, 1999. 1072 с.
30. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття : навчальний посібник. 2-ге вид., випр. та доп. Київ, 2006. 287 с.
31. Лакіза Ів. Переднє слово. Дюамель Ж. *Грозова ніч* / пер. Л. та М. Івченків. Київ : Культура, 1929. С. 5–8.
32. Літературні пародії: шаржі, епіграми, акростиhi, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури: збірник / упор. В. Атаманюк. Київ : Маса, 1927. 248 с.
33. Майфет Гр. [Рец.:]. Віктор Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Неправдоподібні істини. Сяйво, Київ. Ст. 199. Ціна 1 крб. 50 к. *Червоний шлях*. 1929. № 7. С. 239–241.
34. Мандельштам О. [Рец.:]. Georges Duhamel. Géographie Cordiale de l'Europe. Мандельштам О. Э. *Собрание сочинений* : в 4 т. Москва : Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. С. 368–370.
35. Мариенгоф А. *Роман без вранья. Воспоминания о Есенине*. Киев : Мыстецтво, 1990. 159 с.
36. Олесь Олександр. По дорозі в казку. Олександр Олесь. *Твори* : в 2 т. / упор., авт. прим. Р. П. Радішевський. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади. С. 6–29.
37. Панченко В. Повість про Миколу Зерова. Київ : Дух і Літера, 2018. С. 265–314.
38. Пелешенко Н. Постать Григорія Сковороди в інтелектуальній біографії Віктора Петрова. *Віктор Петров. Мапування творчості письменника* / ред. К. Глінянович, П. Крупа, Й. Маєвська. Краків : TAiWPN, 2020 . С. 167–185.

39. Пелешенко О. «Янголи й поети»: репрезентації середньовічної епістеми в романізованих біографіях Франсуа Війона та святого Франциска Ассізького Віктора Домонтовича. *Віктор Петров. Мапування творчості письменника* / ред. К. Глінянович, П. Крупа, Й. Маєвська. Краків : ТАіWPN, 2020. С. 187–203.
40. Петров В. Микола Зеров та Іван Франко. *Київські неокласици. Антологія* / упор. Наталія Котенко. Київ : Смолоскип, 2015. С. 525–554.
41. Петров В. Петербурзькі повісті М. Гоголя. Петров Віктор. *Розвідки* / упор., передмова та прим. В. С. Брюховецького. Т. 1. Київ : Темпора, 2013. С. 433–476.
42. Петров В. [Поетична творчість М. Рильського]. Петров Віктор. *Розвідки* / упор., передмова та прим. В. С. Брюховецького. Т. 1. Київ : Темпора, 2013. С. 93–138.
43. Петров В. Спогади з молодих літ. Куліш П. *Твори*. Т. 6: Спогади з молодих літ / за ред. О. Дорошкевича. Харків ; Київ : ДВОУ, Література і мистецтво, 1931. С. 235–281.
44. Поліщук В. Вибрані твори / упор. Олеся Омельчук. Київ : Смолоскип, 2014. 680 с. (Серія «Розстріляне відродження»).
45. Полонська-Василенко Н. Спогади / упор. В. Шевчук. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 542 с.
46. Портнов Андрій. Віктор Петров і Софія Зерова: роман у листах. Віктор Петров. *Листи до Софії Зерової* / упор. Вікторія Сергієнко ; вступ. ст. Андрія Портнова. Київ : Дух і Літера, 2021. С. 4–26.
47. Рильський М. Лист до М. П. Алексеєва. 12 червня 1913 р. Рильський М. Т. *Зібрання творів* : у 20 т. / редкол. : Л. М. Новиченко (голова) та ін. Т. 19. Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956) / упор. Н. А. Підпала, Р. Я. Пилипчук, К. М. Секарева. Київ : Наукова думка, 1988. С. 133–135, 490–491.
48. Рильський М. Лібретто опери «Євгеній Онегін» / укр. переклад., реконструкція тексту і літературна редакція, адаптована до клавіру Максима Стріхи. Київ : К.І.С., 2017. 144 с.
49. Семенко М. Вибрані твори / упор. А. Біла. Київ : Смолоскип, 2010. 688 с. («Розстріляне відродження»).
50. Семенко М. Пан-футуризм (Искусство переходного периода). *Семафор у майбутнє*. 1922. № 1. Май. С. 10–11.
51. Стороженко Н. Кирилло-Мефодиевские заговорщици. Николай Иванович Гулак / подготовка текста Н. Стороженко. *Киевская старина*. 1905. Т. 92. Февраль. С. 135–152.
52. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе. Топоров В. Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: избранное*. Москва, 1995. С. 7–111.
53. Фарино Ежи. Введение в литературоведение : учебное пособие. Санкт-Петербург, 2004. 639 с.
54. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. Домонтович В. *Без ґрунту* / ред. Валерій Шевчук ; вступ. ст. Юрія Шевельова ; післямова Романа Корогодського. Київ : Гелікон, 2000. С. 8–38.
55. Шерех Ю. Не для дітей. Шерех Ю. *Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї* / вступ. стаття Юрія Шевельова. 1964. С. 358–375.
56. Якубський Б. В. Наука віршування. Київ : Слово, 1922. 122 с.
57. De Grève (Claude). La Réception de Gogol en France (1838–2009). *l'assiques Garnier*, 2018. 628 p. (Comparative Perspectives, n. 52).

References

- Atamaniuk, V. (Ed.). (1927). *Literaturni parodii: sharzhi, epihramy, akrostyky, feiletony, humoresky, aforyzmy y karykatyry*. Kyiv: Masa [in Ukrainian].
- Averyntsev, S. (1996). *Sofia–Lohos. Slovyk*. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Balzak, Onore de. (1996). *Serafita* (L. Hurevicha, Trans.). Moskva: Jenigma [in Russian].
- Barbe, d'Orevely. (1936). Nykolai Hohol. In V. V. Hippus (Ed.), *N. V. Hohol: Materialy i issledovaniia*. Moskva; Leningrad. Retrieved from <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi1/mi12257-.htm?cmd=p> [in Russian].
- Barbe, d'Orevili. (1912). Dendizm i Dzhordzh Bremmel (M. A. Petrovskij, Trans.). Moskva: Al'ciona [in Russian].
- Beletskii, A. I. (1964). V masterskoi khudozhnika slova. In A. Beletskii, *Izbrannyye trudy po teorii literatury* (pp. 51–233). Moskva: Prosveshhenie [in Russian].
- Briukhovetskyi, V. (2013). Znediisnennia diisnosty, abo Via Dolorosa navspak. In V. S. Briukhovetskyi (Ed.), *Petrov Viktor. Rozvidky* (T. 1, pp. 6–91). Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Briukhovetskyi, V. (2021). Zasnovok kontseptsii “bezgruntovnosti” Viktora Petrova. *Slovo i Chas*, 7, 3–17 [in Ukrainian].
- De Grève (Claude). (2018). *La Réception de Gogol en France (1838–2009)*. Classiques Garnier (Comparative Perspectives, n. 52).
- Diuamel, Zh. (1927). *Dnevnik sviatogo* (Z. L'vovskij, Trans.). Moskva: Artel' pisatelej Krug [in Russian].
- Diuamel, Zh. (1927). Lyst pro amatoriv. *Zhyttia y Revoliutsiia*, 7–8, 81–90 [in Ukrainian].
- Diuamel, Zh. (1927). Lyst pro vchenykh. *Zhyttia y Revoliutsiia*, 6, 332–341 [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (1988). Alina y Kostomarov. In V. Domontovych, *Tvory* (Vol. 1, pp. 183–358). New York: Suchasnist [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (1988). Bolotiana Lukroza, II. In V. Domontovych, *Tvory* (Vol. 3, pp. 234–253). New York: Suchasnist [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2000). *Bez gruntu*. Kyiv: Helikon [in Ukrainian].
- Dunkan, A. (1994). Tanets budushcheho. In S. P. Snezhko (Ed.), *Aisedora Dunkan* (pp. 11–21). Kyiv: Muza [in Russian].
- Faryno, Ye. (2004). *Vvedenie v literaturovedenie*. Sankt-Peterburg [in Russian].
- Gasparov, M. (1993). Iz nabliudeniia nad motivnoi strukturoi romana M. Bulgakova “Master i Marharyta”. In M. Gasparov, *Literaturnyye leitmotivy. Ocherky po russkoi literature XX veka* (pp. 28–82). Moskva: Nauka [in Russian].
- Iakubskiy, B. (1922). *Nauka virshuvannia*. Kyiv: Slovo [in Ukrainian].
- Iefremov, S. O. (1997). *Shchodennyky (1923–1929)*. Kyiv [in Ukrainian].
- Kalynovych, M. (1924). *Shliakhy novinoi frantsuzkoi poezii*. Kyiv: Slovo [in Ukrainian].
- Kalynovych, M. (2015). Poety “Abatstva”. *Kyivski neoklasyky*. In Nataliia Kotenko (Ed.), *Antolohiia* (pp. 733–772). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
- Karleil, T. (1902). *Sartor Resartus. Zhizn i mysl Herr Teifeldredka* (N. Horbov, Trans.). Moskva [in Russian].
- Kiseleva, L. (2002). Na “Mednom kite” k “Chetvertomu Rymu” (zametki o logotsentrychnosti khudozhestvennogo mira N. A. Kliueva). *Rusistika*, 2, 69–77 [in Russian].
- Kiseleva, L. Esenin i Kliuev: skrytyi dialoh (popytka chastichnoi rekonstruktsii). In S. Y. Subbotin (Ed.), *Nikolai Kliuev: Issledovaniia i materialy* (pp. 183–198). Moskva: Nasledie [in Russian].
- Kliuev, N. (1999). *Serdce Iedinoroga*. Sankt-Peterburg: RHGI [in Russian].
- Kostenko, N. (2006). *Ukrainske virshuvannia XX stolittia*. Kyiv [in Ukrainian].
- Lakya, Iv. (1929). Perednie slovo. In Zh. Diuamel, *Hrozova nich* (L. Ivchenko, M. Ivchenko, Trans.) (pp. 5–8). Kyiv: Kultura [in Ukrainian].
- Maifet, Hr. (1929). [Rets.]: Viktor Domontovych. Divchyna z vedmedykom. Nepravdopodobni istyny. *Chervonyi shliakh*, 7, 239–241 [in Ukrainian].
- Mandelshtam, O. (1994). [Rets.]: Georges Duhamel. Géographie Cordiale de L'Europe. In O. E. Mandelshtam, *Sobranie sochinenii* (Vol. 3, pp. 368–370). Moskva: Art-Biznes-Centr [in Russian].

- Mariengof, A. (1990). *Roman bez vrania. Vospominaniia o Esenine*. Kiev: Mystectvo [in Russian].
- Oles, Oleksandr. (1990). Po dorozh v kazku. In Oleksandr Oles, *Tvory* (Vol. 2: Dramatychni tvory. Proza. Pereklady, pp. 6–29). Kyiv [in Ukrainian].
- Panchenko, V. (2018). *Povist pro Mykolu Zerova*. Kyiv [in Ukrainian].
- Peleshenko, N. (2020). Postat Hryhoriia Skovorody v intelektualnii biohrafii Viktora Petrova. In K. Glinianovych, P. Krupa, Y. Maievska (Eds.), *Viktor Petrov. Mapuvannia tvorchosty pysmenyky* (pp. 167–185). Krakiv: TAIWPN [in Ukrainian].
- Peleshenko, O. (2020). “Ianholy u poety”: reprezentatsii serednovichnoi epistemy v romanizovanykh biohrafiiakh Fransua Viiona ta sviatoho Frantsyska Assizkoho Viktora Domontovycha. In K. Glinianovych, P. Krupa, Y. Maievska (Eds.), *Viktor Petrov. Mapuvannia tvorchosty pysmenyky* (pp. 187–203). Krakiv: TAIWPN [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2012). Peterburzki povisti M. Hoholia. In Viktor Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1, pp. 433–476). Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, V. (1931). Spohady z molodykh lit. In P. Kulish, *Tvory* (Vol. 6: Spohady z molodykh lit, pp. 235–281). Kharkiv; Kyiv: DVOU, Literatura i mystetstvo [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013). [Poetychna tvorchiist M. Rylskoho]. In Viktor Petrov, *Rozvidky* (Vol. 1, pp. 93–138). Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2015). Mykola Zerov ta Ivan Franko. In Nataliia Kotenko (Ed.), *Kyivski neoklasyky. Antolohiia* (pp. 525–554). Kyiv: Smolenskyp [in Ukrainian].
- Polishchuk, V. (2014). *Iybrani tvory*. Kyiv: Smolenskyp [in Ukrainian].
- Polonska-Vasylenko, N. (2011). *Spohady*. Kyiv: Vydavnychiy dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Portnov, Andrii. (2121). Viktor Petrov i Sofiia Zerova: roman u lystakh. In Viktor Petrov, *Lysty do Sofii Zerovoi* (pp. 4–26). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (1988). Lyst do M. P. Alekseeva. 12 chervnia 1913 r. In M. T. Rylskiy, *Zibrannia tvoriv* (Vol. 19. Avtobiohrafichni materialy. Zapysni knyzhky. Lysty (1907–1956), pp. 133–135, 490–491). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (2017). *Libreto opery “Ievhenii Oniehin”*. Kyiv: K.I.S. [in Ukrainian].
- Semenko, M. (1922). Pan-futuryzm (Iskusstvo perekhodnoho perioda). *Semafor u maibutnie*, 1, 10–11 [in Russian].
- Semenko, M. (2010). *Iybrani tvory*. Kyiv: Smolenskyp [in Ukrainian].
- Semenko, Mykhail, Shkurupii, Heo, & Bazhan, Mykola. *Zustrich na perekhresnii stantsii: rozmova trokh*. Kyiv: Bumeranh [in Ukrainian].
- Sherekh, Yu. (1964). Ne dlia ditei. In Yu. Sherekh, *Ne dlia ditei. Literaturno-krytychni statti i esei* (pp. 358–375) [in Ukrainian].
- Shevelov, Yu. Shostyi u groni. V. Domontovych v istorii ukrainskoi prozy. In V. Domontovych, *Bez gruntu* (pp. 8–38). Kyiv: Helikon [in Ukrainian].
- Storozhenko, N. (1905). Kyryllo-Mefodyevskye zahovorshchyky. Nikolai Yvanovych Hulak. *Kyevskaia staryna*, 92, 135–152 [in Russian].
- Toporov, V. (1995). Apolohiia Pliushkina: veshch v antropotricheskoi perspective. In V. N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskoho: izbrannoe* (pp. 7–111). Moskva [in Russian].
- Vildrak, Sh., & Diuamel, Zh. (1920). *Teoriia svobodnoho stikha*. Moskva: Imazhinisty [in Russian].
- Vyshenskiy, I. (1986). *Tvory* (V. Shevchuk, Trans.). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Zabila, O., & Chernov L. Druhyi lyst do T. H. Shevchenka. In Chernov (Maloshychenko) Leonid, *Chudaky prykrashaiut svit* (pp. 570–582). Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Zalambani, M. (2003). *Iskusstvo v proizvodstve: Avangard i revoliutsiia v Sovetskoi Rossii 20-kh godov* (N. B. Kardanova, Trans.). Moskva: IMLMI, Nasledie [in Russian].
- Zerov, M. (2002). [Rets. na]: Ivan Kapustianskiy. Valerian Polishchuk. Sproba kharakterystyky tvorchosty z portretom, avtohrafom i avtobiohrafieiu poeta ta bibliohrafichnym pokazhchykom. Ukrainska krytychna biblioteka za redaktsiieiu Literaturnoi y Etnohrafichnoi sektsii naukovo-doslidchoi kafedry istorii ukrainskoi kultury v Kharkovi. № 1. Kharkiv, 1925. Stor. 170. Ts. 1 karb. In M. Zerov, *Ukrainske pysmenstvo* (pp. 456–458). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
- Zerova, S. (2004). Spohady pro Mykolu Zerova. In V. Shevchuk (Ed.), *Rodynnie vohmyshe Zerovykh* (pp. 92–149). Kyiv: Helikon [in Ukrainian].

O. Pashko

“...SERED SKYTIV-CHYNBARIV”: APPROACH TO THE SYMBOLISM OF SHOES IN VIKTOR PETROV-DOMONTOVYCH’S WORKS

The article proves the importance of the philosophy of things, clothes/shoes in the literary works, scientific article, and memoirs of Viktor Petrov-Domontovych. This theme is analyzed in the context of the philosophy of clothing of Tomas Carlyle and Barbe d’Oréville. An analysis of works “The Girl with the Bear,” “Doctor Seraficus,” “Alina and Kostomarov,” and the article “Petersburg Tales of Gogol” shows that in Viktor Petrov’s works there is a complex of motives: eccentric – saint – traveler – man – villain – boots/shoes (thing) – gait – poetry. Observations of the dynamics of images in each work also revealed an important intertext: a dialogue with Georges Duhamel (the novel “The Diary of a Saint” and a theoretical essay on vers libre “Theory of Free Poem” (written with Sh. Vildrak)); intertextual connections with Honore de Balzac’s novel “Seraphite”; Barbe d’Oréville’s essay “Dendism and George Bremmel”; and polemic works by Ivan Vyshenskii. In the article it is also shown how these motives emerge in Viktor Petrov’s memoirs. It is argued that in the works by Viktor Petrov the motif of shoes/boots is one of the most important: it actualizes both the philosophy of things and the motives of the poet, vers libre, holiness, and traveler; also it should be underlined that the metonymy is the most important trope for creation of the images in the literary works by Viktor Petrov.

Keywords: Viktor Domontovych, Vikror Petrov, Barbe d’Oréville, Georges Duhamel, Ivan Vyshenskii, denty, Mycola Gogol, Mykola Kostomarov, motifs, metonymy, vers-libre, Baryshivka.

