



Олена Гусейнова

ЕЛЕМЕНТИ АРХІТЕКТУРНОГО ДИСКУРСУ  
В УКРАЇНСЬКОМУ УРБАНІСТИЧНОМУ РОМАНІ  
("Без ґрунту" В.Домонтовича)

Роман В. Домонтовича можна назвати "пройнятим архітектурою" хоча б тому, що головний герой роману Ростислав Михайлович працює консультантом у Комітеті охорони пам'яток старовини й мистецтва. Вже на самому початку сказано про нього: "Звертатися до Комітету в справах архітектурних пам'яток, це звертатися лише до вас. Ви ж одинокий і найавторитетніший фахівець на цілу Україну"<sup>1</sup>. Читаючи роман, ти наче змушений "чути архітектуру". Очевидно, ця архітектурність зумовлює наявність у романі архітектурного дискурсу, а радше – його елементів: адже для Ростислава Михайловича розводиться про архітектуру не обов'язково.

Однак можна припустити, що ця причина не єдина, а, можливо, і не першорядна. Своєрідна ж архітектурність роману найбільше виявляється в тому, як являє себе на його сторінках місто. Міський ландшафт у романі різниться від таких зразків урбаністичної прози В.Домонтовича, як "Доктор Серафікус" та "Дівчина з ведмедиком", не тільки тим, що не є київським. А тим передусім, що це не декорація: це обжитий або ні, освоєний або відторгнутий простір екзистенції. Тут місто – насамперед проект. Простір, відкритий для побудови нового майбутнього, яке можна було б свідомо визначити, змоделювати й контролювати.

Почнемо з того, що романні події обертаються навколо не так Ростислава Михайловича, як "Варязької церкви", а саме проекту перетворення її на архітектурний заповідник. Власне, розмови про "Варязьку церкву" і створюють особливе відчуття присутності архітектури в романі. Формула "чути архітектуру" генетично пов'язана з однією парадоксальною гоголівською сентенцією: "...тільки в Італії можна чути присутність архітектури". Оминаючи географічну прив'язку, сконцентруємося на самому парадоксі – "чути архітектуру". Поставлена в такий контекст, архітектура починає діяти як слово – адже саме слово є "видимою чутністю і чутною видимістю"<sup>2</sup>. Отже, архітектуру, окрім як споглядати, можна ще й чути. Архітектура з об'єктів, що їх можна тільки побачити, переходить в об'єкти, які можна почути. Тоді сам архітектурний об'єкт переміщується в словесну площину, втрачає свою візуальність і начебто відокремлюється од свого гіпотетично передіснуючого в тримірному просторі прообразу-двійника. За словами С.Шліпченко, в такий спосіб "не лише створюється дискурс, так би мовити, довкола архітектури", а й наголошується на його "самостійності й самодостатності"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Домонтович В. Без ґрунту // Проза: В 3 т. – 1989. – Т.2. – С.273. Далі зазначаємо сторінку в тексті.

<sup>2</sup> Алленов М. Архітектура в "Камні" Мандельштама // *Тексти о текстах*. – М., 2003. – С.210.

<sup>3</sup> Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму. – К., 2000. – С.60.

Отже, окрім самої “Варязької церкви”, перед нами постає те, що поруч із нею, коло неї, поза нею і понад нею...

Можемо виокремити в романі два варіанти розмови про архітектуру. Перший, сказати б, кабінетний чи, зважаючи на фабулу роману, готельний варіант. Ідеться про дискусію в готельному номері Ростислава Михайловича навколо “Варязької церкви”, її архітектурного та історичного значення. Однак чи було те, що поставало в промовах гостей головного героя, “архітектурою”? Адже “очевидно, що архітектура не є просто об’єктом, що створений за допомогою “матеріальної” діяльності, яка може бути репрезентована у будь-який момент — до, під час або після створення”<sup>4</sup>. Скорше, “готельні” промови подавали “Варязьку церкву” зафіксованою в “момент” завершення роботи, так би мовити, у законсервованому вигляді. Ідеться про те, що такий момент ніколи не триває довго, він не є тим станом, в якому “живе” будь-який архітектурний текст. Однак саме цей, фактично неіснуючий, стан і відбивався. “Мозаїки київської Софії XI-XII ст. й мозаїки Линника — це дві кінцеві ланки, що стикаються, як початок і кінець, вони визначають довершену досконалість нашого національного мистецтва в останнє тисячоліття” (284). У поле зору не потрапляє нічого, крім самої будови, — ані люди, ані машини, нічого з навколишнього, що могло би завадити. Відтак “Варязька церква” уподібнюється до пласких знімків, зроблених за “фотогенічної” погоди. Головне тут — вказати її місце в історії архітектури, встановити зв’язок із попередниками і знайти можливі прототипи. “Варязька церква” при цьому розглядається як окремий предмет, вирваний із просторового, соціального і часового контекстів, як річ, включена в канон історії архітектури, як кандидат на місце в уявному музеї історії мистецтв.

Сама можливість говорити про цей “твір високого мистецтва” як про “ординарний звичайний будинок, що має таку-то і таку кількість квадратних метрів корисної площі”, видається нереальною. Однак, як відомо, “архітектура — це організація певних контекстів, соціально значимих та наділених символічними конотаціями”<sup>5</sup>.

У цьому світлі зовсім інакшою постає промова Бирського. “Інший проект” — “на всій території над Дніпром од земської лікарні аж до кладовища зняти всі доми, що там стоять, і натомість побудувати на всій цій площі один величезний бльок-комбінат” — попри свою галюциногенність, таки виглядає реальнішим, адже демонструє не застиглу архітектурну форму, вирвану з будь-якого контексту, а, власне, моделювання цього самого контексту. “Міський будинок, складений з аритмічної суми приватних мешканців, приватна садиба з окремим садком і своїм городом, призначена для побуту окремої родини, стають пережитком. Житло повинно стати суспільним, як і все інше. Тут, на схилах Дніпра, ми збудуємо грандіозний будинок-комбінат, житло-комуну, протилежну приватним мешканцям минулої капіталістичної доби” (289). У тому, що говорить Бирський, легко відчитується Ле Корбюзьє, який вимагав підірвати всі історичні міста, навіть Париж, і на їхньому місці побудувати нові — міста розуму. Так Бирський потрапляє в утопічний простір мрії про повну розумність, ясність і, найголовніше, підконтрольність міського середовища, які неминуче призводять до постійної перебудови всіх сфер міського життя. Бирського і його промову легко розглядати в контексті типового для радянської ідеології “конструювання забуття”. В наново перепланованих і перебудованих містах знищувалися не тільки визначні пам’ятки

<sup>4</sup> Там само. — С.61.

<sup>5</sup> Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. — М., 2004. — С.258.

архітектури, а, власне, пам'ять про життя до революції. Як зазначає С.Шліпченко, "архітектура є одним з найбільш тоталітарних або, точніше, — тоталізуючих, дискурсів"<sup>6</sup>. Нові візуальні символи, інсталювані замість знищених, мушили викликати до життя нові моделі поведінки, нові ритуали, зрештою, нове повсякдення. Саме тому припускаємо, що Бирський у своєму мовленні таки найближче підходить власне до "архітектури". Адже архітектура — передусім, те, що не впадає в очі, повз що легко пройти, оскільки вона вписана чи навіть впаяна у повсякденне життя і є його частиною так само, як і дорожній рух, зустрічі, робота, радість, роздратування, інші люди й ми самі. Архітектура, здатна викликати щоденне захоплення, знищує повсякдення. Найвідомішим прикладом тут може бути т.зв. синдром Стендаля. Як відомо, Стендаль, потрапивши до ідеального міста-музею Флоренції, знепритомнів, усвідомивши кількість архітектурних шедеврів на один квадратний метр. Архітектура не без підстави сприймається несвідомо й мимохідь, як влучно сформулював Вальтер Беньямін: "розпорошено і як колективне". Так потрактована архітектура — не майбутнє (проект) і не минуле (музей) — це теперішнє. Його не аналізують, над ним не рефлексують, його сприймають як даність. Власне, це і зумовлює граничну невловимість архітектурного дискурсу, його тавтологічність. Те, що надто добре знаєш, — перестаєш бачити. У цьому контексті очевидною і неминучою постає фантазмагоричність проекту Бирського. Адже ще З.Фрейд застерігав: те, що надто добре знаєш (*heimlich*), легко набуває рис жахливо-фантастичного (*unheimlich*). Отже, повсякденне й неімовірне — брати-близнюки.

Рецепція повсякдення відбувається тактильно — через використання й оптично — через сприйняття. Причому увага задіяна значно менше, ніж, скажімо, звичка. Архітектура власне "невидимо" вплетена, впаяна в ситуацію повсякденного життєвого світу. Вона здатна бути собою, лише коли їй не заважають, вдивляючись у неї й розмовляючи про неї. Саме про такий архітектурний проект і каже Бирський, лякаючи гостей Ростислава Михайловича. Він "малює логіку нової функціонально спрямованої вроди. Широка площина нагромаджена на площину. Цілковита підпорядкованість матеріалу, функції і форми. Функціональна доцільність будови розкрита й стверджена в єдності матеріалу і форми. Гола наочність цегляної коробки. Куб, сполучений з кубом, вільний од будь-яких прикрас, привнесених ззовні. Врода народжується з комбінації геометричних форм, площин і кубів, — якщо взагалі доводиться вживати це застаріле й нікчемне слово *врода* там, де доцільність функції й технічно-структурна необхідність повинні визначити особливості архітектурного стилю" (293).

Бирський пропонує не просто новий ритм повсякдення, новий ритм щоденних повторів і звичок, випадковостей і незначних деталей, а нову ідентичність, вільну від старої "драми людських осель"<sup>7</sup>. Відтак суперечність між домом і світом знімається. Такий дім не здатен до олюднення, антропності. Нова людина не може злитися зі стінами власного дому, натомість дім втрачає всі захисні функції. Фізична й моральна енергія не передається дому від людини. Те, що Г.Башляр називає "динамічною єдністю людини і дому" та "динамічним протистоянням дому і світу", зникає. Більше немає "дому, даного в досвіді". Проект, який пропонує Бирський, — це не дім, це в кращому разі будівля, а отже, просто нерухома коробка. Власне, тепер, за Башляром, не відбувається "транспортування у людський реєстр". Адже неможливо сприйняти дім, де, скажімо, "громадське

<sup>6</sup> Шліпченко С. Цит. вид. — С.11.

<sup>7</sup> Башляр Г. Поетика пространства. — М., 2004. Тут і далі — С.55.

усупільнене харчування звільнить жінку од ланцюгів хатнього господарства” й “усуне потребу в окремій кімнаті для кухні й окремій для їдальні”, а “ясла для дітей” будуть виконувати аналогічну функцію щодо структурних змін у конструктивних засадах модерного будівництва пролетарських комун-жител” (292) як “простір заспокоєння та потаємності, простір, покликаний бути конденсатом та охоронцем потаємності”.

Однак, попри всю мертвотність, будинок, про який говорить Бирський, таки є архітектурою в тому сенсі, про щойно який йшлося. Адже життя в такому будинку примусило б людину діяти в межах нового ритуалу, що, як відомо, публічно відтворює в символічних діях колективний досвід з метою приведення його учасниками ритуалу в співвідношення з особистим досвідом та суспільними відносинами, а також публічного визнання свого соціального статусу та відповідного публічного іміджу. “Усі біологічні потреби будуть забезпечені. У житлокомбінаті будуть улаштовані спеціальні приміщення, назовемо їх шлюбними, ключ од яких зберігатиметься в вестибулі у порт’є. За відповідними заявками, ствердженими від житлобудинкового коменданта, ключі від цих кімнат будуть видавати пошлюбленим” (293).

Про будинок Бирського не треба говорити у власне архітектурних категоріях: адже він претендує на те, щоби бути культурно закодованим явищем повсякдення, точніше – нового чи прийдешнього повсякдення. Будинок, описаний Бирським, має всі шанси конкретизувати новий повсякденний світ, має можливість стати сценою нових житейських драм, нового буденного життя, інфраструктурою нових стосунків. Це будинок, який ввійде в позасоціальний простір приватного життя і знищить приватність як таку, зв’язавши нарешті незліченні окремі розпорошені індивідуальні біографії у велику історію. У цьому архітектурному конструкті нарешті оголиться те, що в усіх інших старанно приховується, вуалюється. Будь-який життєвий проект ап’оріі сконструйований, а, отже, випадковий, тобто такий, що за інших обставин цілком міг би бути іншим.

Сконструйоване й те, що спливає у пам’яті Данила Івановича Криницького та Петра Петровича Півня: “Вони згадують про листя тополь, що пестливо тремтять у вечірньому повітрі їх садків, про теплий вітер з Дніпра, що дме їм в обличчя, коли вони йдуть, постукуючи ціпками, вздовж мурованого паркана, вертаючи з музею додому”. Те, що здається їм “власною долею”, – такий самий оніричний конструкт, як і “б’лок-комуна” Бирського. Адже саме архітектура перетворює все, що нас оточує, що належить до декорацій повсякдення, у, так би мовити, нашу натуру. Обставини, які повторюються щодня, події, ми самі підлягаємо звичній схемі – й селянська хата Півня–Криницького так само, як і “індустріалізоване паскудство” Бирського залишаються просто схемою. Можливо, саме тому проект Бирського ніколи не буде втілено в життя. “За деякий час, усе це було оголошене лівим закрутництвом: проекти будинків-комун в робітничому житлобудівництві, спільні дортуари-спальні, газетна полеміка про те, в кого саме – в порт’є, будинкового коменданта, лікаря чи ще в кого іншого – повинні зберігатись ключі від кімнат для пошлюблених. В непам’ять пішли з тих пір імення авторів проектів цих будинкових комбінатів, житлових комун, але на початку 30 років довкола цих проектів палали бурхливі пристрасті, і треба було багато міркувати, довго зважувати в тривозі й непевності...” (294).

Інакше виглядають “архітектурні роздуми” (умовно назовемо їх “плернерними”) Ростислава Михайловича під час прогулянки містом. І навіть не роздуми, а спостереження. Звичайно, тут теж усе обертається навколо “Варязької церкви”, хоч вона й не єдиний об’єкт архітектурних вглядань, які мають значно більше

дотикання з власне повсякденною реальністю. Важливе те, що перед очима Ростислава Михайловича “в черговій послідовності” пройшли певні зорові образи – “незакінчений будинок Музею, нездійснений проект Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя, про крісла, покинені необбитими, недомебльовані кімнати, розкішні канделябри й разом мідний ніколи не чищений свічник” (313). Й останньою він побачить, звичайно, “Варязьку церкву”: “І тоді раптом, де за поворотом обривається вуличка, на горбку майданчика, забрукованого широкими гранітними плитами, на тлі несказанної величі блакитного неба наскрізь просяяна світлом “Варязька церква” (317).

За структурою – це не що інше, як музей. Той самий “архітектурний музей”, про який ішлося на початку. Власне, така музеїзація міста знову повертає нас до проблеми сконструйованості, проектності явленого в романі міського простору: адже сама ідея музею характеризується нарочитістю та умисністю. Музеї виникають не тому, що “так природно склалося”, а як приклад свідомого впровадження ідей, що неминуче виходять за межі музейної справи, – тобто колекціонування. Ростислав Михайлович бачить кілька недобудованих, а, отже, нездійснених проектів. Такі самі конструкти нової ідентичності, як й оніричний проект Бирського: “...пам’яткою потьомкінських проектів химерної імперії “греко-русів”, “візанто-Росії”, одкрився передо мною сухий, в прямих лініях виконаний, стрункий профіль кафедрального Собору. Тільки мурований паркан навколо Собору, підігнаного своїми розмірами під звичайний губерніяльний масштаб, визначав контури меж тієї грандіозної в своїй фантастиці будови, що, завершуючи здійснення “грецького” проекту, повинна була стати більшою за храм апостола Петра у Римі. В туманних присмерках півночі засуджений був би гнити в болотах мовчазний і нерухомий, замкнений в граніті Петербург. Столицею світової імперії “греко-русів” мав бути степовий Катеринослав”. “Жовтою глиною стежки, протоптаною в бур’яні, око простує до білого муру огорожі, що окреслює розміри катедр, яка могла б бути величнішою за храм Св. Петра в Римі” (313). “Цікавим є те, що одна з будівель – це “міський музей”. Однак замість того, щоби наближати до людини час і простір, а конкретніше – минулі часи і незнайомі простори, він є лише “химерною згадкою нездійснених передбачень, чорною і глухою пусткою, нужником для перехожих”. А єдині “експонати”, які можна тут побачити, – це горбаті купи сміття, сутенери, повії, волоцюги й безпритульні. Однак навіть наявність хоч і специфічних, але експонатів не примушує це місце бути музеєм – адже і сміття, й сутенери, й повії, на відміну од справжніх музейних експонатів, мають необмежені семіотичні можливості, вони не страждають від вирваності з контексту і не потребують зовнішнього діалогу – вони самі здатні створити і контекст, і діалог.

Отже, таке нагромадження нездійснених проектів примушує сприймати місто як простір прелімінарний. Місто стає просто місцем, розчищеним для прийдешнього, але прихід його щоразу відмінюється, і ця підготовча фаза з тимчасової перетворюється на постійну.

Проте здається, що з цього квазімузейного контексту випадає “Варязька церква” – головний архітектурний лейтмотив роману. Очевидно, перетворена на філіал музею “Варязька церква” швидко перестане функціонувати як церква. Вона, звичайно, лишиться “кам’яницею на кручі над Дніпром”, яка “становить собою маленький архітектурний шедевр”. У ній, як і раніше, “є щось від Спаса на Нередиці, дещо від давньої дерев’яної архітектури і найбільше від довільної творчої мрії митця, Степана Линника” (318). Однак, перетворюючись на шедевр, вона з простору повсякдення пересувається у простір музею,

туризму. Врятована від загибелі, вона все-таки зникає, бо, перетворена на експонат, втрачає свою скороминущість і стає остаточною. Перестає бути тим, чим уявляв її сам Линник, адже "його не задовольняло мистецтво, призначене прикрашати стіни приватних квартир [...]. Це замкнене а-соціальне мистецтво не задовольняло його. Він намагався переступити за рамки ізольованого мистецтва, перебороти відносність цього мистецтва. Мистецтву суб'єктивістичному він прагнув протиставити мистецтво універсальне, відносному — безумовне, інтелігентському — всенародне. Він зробив пробу перенести своє мистецтво з приватного мешкання, з кімнати на людський майдан. Картині, власності одного, він протиставив архітектуру, здобуток всіх" (353). Отже, "Варязька церква" з "архітектури" стає монументом. Вона застигла в нерухомості й втратила можливість творити історію. Щоденно змінну історію, історію про себе. Церква випадає з плинності міських буднів, які постійно змінюються, і стає монументальним образом вічності. Стає достойним експонатом у місті-музеї нездійснених проєктів.

Отже, перед нами місто як музей недобудованих і зрештою, нездійснених архітектурних проєктів. Що це — одвічне питання про існування українського міста й української міської культури? Чи не є вона тільки погано вербалізованим і незбутнім проєктом? Або спробою зафіксувати, а отже, й естетизувати повсякдення, приреченою на невдачу. Адже тільки з утратою звичного повсякденного життя повсякдення як таке набуває цінності. Але водночас перестає бути повсякденням, стає *колишнім* повсякденням. Або ж *концептуальним* повсякденням, винесеним за межі часу — як "Варязька церква" Линника або Campbell Soup Енді Уорхола. Адже, якщо вірити Морісу Бланшо, повсякдення — вічне і невловиме водночас.

Галина Грегуль

## ПОВІСТЬ ВІКТОРА ПЕТРОВА "АЛІНА І КОСТОМАРОВ": ЧИ "ТАК ТРЕБА ПИСАТИ БІОГРАФІЇ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ?"

Першим біографічним твором В.Петрова вважається "Аліна і Костомаров", надрукований 1929 р. як "Роман Костомарова". Критики сприйняли його порізно. Зокрема, В.Державін поцінував повість двозначно: "саме так треба писати біографії великих людей"; "як перша спроба "белетризованої біографії", твір В.Петрова задовольняє"<sup>1</sup>.

Ф.Якубовський, аналізуючи творчість М.Зерова у статті "Небезпека формалізму", побіжно згадав і твір В.Петрова "Роман Костомарова" як поверховий, адже він не "розкриває правдиву історичну роль" головного героя<sup>2</sup>.

Спробуймо з'ясувати, чим зумовлене таке сприйняття повісті В.Петрова його сучасниками.

Починається твір, як це любить В.Петров, з ліричного відступу. Тема банальності захоплює автора, який наголошує на тому, що якщо банальність поставити сторч, то в ній можна побачити протилежний сенс, пов'язаний із химерною неправдоподібністю. Саме таку банальність він завважив у стосунках учителя

<sup>1</sup> Державін В. Сучасна українська історична белетристика // Критика. — 1929. — №12. — С.51.

<sup>2</sup> Якубовський Ф. Небезпека формалізму // Критика. — 1929. — №12. — С. 15.