

Ірина Бестюк
Кандидат філологічних наук, доцент
Рівненський державний гуманітарний університет
м.Рівне

ДЕНДІ З ФОТОАПАРАТОМ: ВІЗУАЛЬНІ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В МОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Візуальні стратегії культури модерну закорінені у дендиізмі XIX ст., – вважає дослідниця цього феномену Ольга Вайнштейн й обумовлює моделі візуальності із характерною для денді спостережливістю, зоровою мобільністю і натренованою пильністю, оцінний погляд якого фокусується на деталях та їх естетичному прочитанні: «зір денді, – підсумовує дослідниця, – візуальна лабораторія модерна» [1, 303]. Покликаючись на книгу М.Ямпольського під промовистим заголовком «Спостерігач», дослідниця дендиізму вказує й на інші фігури, що, наділені «суперзором» художника, беруть участь в оформленні та дешифрації нової візуальності: окрім денді та детектива (шпигуна), також називає художника, фланера, лахмітника і хулігана, роль яких, головним чином, зведена до «читання мікрознаків» [1, 301].

Вплив дендиізму на стиль і спосіб художнього мислення очевидний у розгортанні українського модерного дискурсу: від його раннього періоду кінця XIX – початку XX століть до розвиненого, чи т.зв. високого, 1920-1930-х років. Знаковими текстами на цьому

часовому проміжку вважаємо оповідання «Посол від чорного царя» (1897) М.Коцюбинського та детективну повість «Півтори людини» (1927) Ю.Смолича, головні герої яких наділені авторськими інтенціями денді, уважним ставленням як до власного зовнішнього вигляду, так і до оточення загалом. На авансцені обраних творів – денді з фотоапаратом, за допомогою якого реалізує свої вибагливі оптичні бажання, постаючи водночас вуаєристом, музеєфікатором, колекціонером і, безперечно, колонізатором. Фотограф, зазначає С.Зонтаг, колонізує нові естетичні переживання, символічно узурпуючи реальність: в імпліцитній перспективі фотографування кодована агресивна тактика, ототожнена з привласненням чи із гвалтуванням [3, 30]. Авторка есе «Про фотографію» нагадує про те, що й власне колонізацію «почали здійснювати за допомогою фотографії» [3, 65]. Таким чином, фактичність фотоапарату, інкорпорована в текстовій фактурі, обумовлює не тільки зорові засоби художнього вираження, інспіруючи їхній семіотичний пріоритет, а й ідентифікує колонізаторські стратегії.

У пропонованій студії ставимо за мету довести взаємообумовленість дендизму й візуальних медіацій в обраних прозових творах М.Коцюбинського і Ю.Смолича, художній час яких відповідно збігається з розквітом фотографії в умовах Belle Époque (1890 – 1914) та з її масовим поширенням у візуальній культурі «хвилюючих 1920-х». Відправним пунктом при цьому слугуватимуть деякі відомі біографічні факти. Доказами дендизму рясніє епістолярій М.Коцюбинського, акцентований він і у спогадах його сучасників; у літературознавстві таке реноме прозаїка закріплене саме в 1920-х. Зокрема, М.Зеров у статті «Коцюбинський і Чехов» (1929) цитує В.Коряка, його оцінне враження вигляду М.Коцюбинського на фото періоду написання «Посла...», кінця 90-х – початку 900-х років: «Зовнішність Коцюбинського, манера поведіння, одяг виявляли високу елегантність та інтелігенцію, і це було також – щоб так сказати – програмове...» [2, 722]. Ю.Смолич був визнаним денді літературного покоління 1920-х, чого не оминає увагою Я.Цимбал у силуетці про автора, – у найновішому перевиданні наводить фрагмент пародійного вірша М.Йогансена і В.Хмурого, який розпочинається так: «Одягається, як денді» [6, 51]. Наскільки важливий цьому автору зовнішній вигляд, свідчать і його мемуари: «Розповіді про неспокій» виказують симпатії до чепурунів

й відповідні антипатії до незграбного чи непродуманого вибору гардероба. За таким принципом візуалізований у спогадах мистецький тандем Курбас – Куліш.

Феноменологія бачення, за М. Мерло-Понті, закорінена в чуттєво-тілесному самоусвідомленні, з прикметним йому нарцисизмом: це «здатність бути поза самим собою, зовні брати участь в артикуляції Буття, і моє «я» завершується і замикається на собі тільки завдяки цьому виходу назовні» [5, 51]. Формула французького філософа «око – це "вікно душі"» [5, 51] якнайдоречніше стосується і феномену дендизму. Денді/фотограф. Журналіст і фотограф із промовистим прізвищем Чепурний у версії Ю. Смолича постає літературним спадкоємцем Солонини, героя М. Коцюбинського: «салонний панич», прихильник «бездоганно модної одежі» і водночас «завзятий фотограф», модне хобі якого оповідач зараховує до «панських примх» [4, 8-11].

Починаючи від експозиційного хронотопу дороги, поєднує текстові версії 1897 і 1927 років й взаємообумовленість колонізації і фотографування. Провідний художній конфлікт розгортається між прибулим фотографом як місіонером-культуртрегером та «диким» тубільцем. Герої приїзять в українську колонію, – «руснацьке село» в Бесарабії («Посол від чорного царя») та Кічкаську колонію на Запоріжжі («Півтори людини»), – вражаючий *color locale* яких вони фіксують на фотоплівку. У версії Коцюбинського фотоапарат Солонини, як і його прицільний погляд (до речі, характерний саме для денді) символізують зброю, нагадуючи завойовницьку тактику колонізатора: тому-то під час бунту Солонині довелося розкласти на деталі свій апарат і показувати, «що він не стріляє» [4, 12]. Денді/фотограф/детектив. Спостережливим поглядом денді наділений Анатолій Чепурний, «ставний, гарний парубок, добре вбраний, у брилі з великими крисами, з чорненьким пуделечком при боці на шворці» [6, 242] – шпигун і детектив, агент ДПУ, під прикриттям журналіста, фотографа й етнографа-аматора, їде у Кічкаську колонію для боротьби з контрреволюцією, поміж підозрюваними – його супутник інженер-топограф Йосип Смик, який направлений індустріалізувати «глуху степову колонію» [6, 208], – на будівництво Дніпровської електростанції. Як і Солонина у Коцюбинського, Чепурний теж з ентузіазмом колекціонує фотовраження від ландшафтного довкілля, цілими днями обходить

берег, маючи уже десятки фотографій, мріє закидати ними всі журнали [6, 221]. Візуальна образність домінує у формуванні художньої системи твору: дієслівна лексема «дивитися» з усіма її можливими семантичними модифікаціями обумовлена фаховою приналежністю героїв, – як фотографа, так і топографа: «Він найбільше довіряв очам» [6, 203]. У моделюванні зорового світосприйняття Йосипа Смика автор не тільки не нехтує дієслівними повторами, а й підносить до умовного звучання («він не догледів секретних паперів» [6, 235]). І навіть наділяє його фотографічною пам'яттю: зійшовши з потяга, нову місцевість інженер упізнає за баченими раніше світлинами. Втім, якщо до характеристики Смика доречно залучити моту з поезії М.Драй-Хмари: «Я світ увесь сприймаю оком, бо лінію і цвіт люблю». То «українського Холмса» (Я.Цимбал), чекіста Мадюдю, ідентифікує специфіка агресивного візуального сканування. Мовчазне насильство фіксують й інші зорові формули, характерні для чекістського лексичного арсеналу: мати «на оці», «вистежувати» [6, 266], «підозрювати» й «доглядати» [6, 269], – що нагадують всевидючого «старшого брата» Дж.Орвелла. Фотографії у детективному жанрі виконують роль свідчення: задіяні в «улікову парадигму» [Цит. за: 1, 300], інспірують нові текстотвірні фігури, поміж якими і фотоекфразис. У повісті «Півтори людини» новий радянський міф витісняє ностальгійно-національний, візуальними маркерами при цьому виступають фотографія і портрет. Відповідно до соцзамовної технології, портрети (Т.Шевченка, П.Дорошенка, І.Мазепи, Б.Хмельницького, Олеся та ін. [6, 212-213]) ототожнені з реліктовою культурою, – з ідолами її минулого асоціюється маргіналізований націоналіст Глушак, який провокує кульмінаційне переслідування з перестрілкою, у фіналі якої кидається у вир Дніпрового пекла. Інкорпорований «текст Репіна» («Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1880–1891)) підсилює ідеологічну неоднозначність твору Ю.Смолича. (1) Цей «атлас сміху» корелює з іронічною позицією автора тенденційної повісті у висміюванні ворога радянської влади. (2) «Велика копія картини Репіна» [6, 213], обернена до дніпрових порогів, які от-от мають зникнути, сугерує тугу за «золотим віком» національної історії; ця живописна алюзія візуалізує в пам'яті доіндустріалізаційну топоніміку Кічкасу, краєвиди якого слугують фоном «Запорожців».

В аналізованому детективі фотографія співвідносна з психологічним типом творчості, натомість протиставлений їй живописний твір – з візіонерським: іконізовані культові постаті кодують «прапереживання» [7, 95], архетипний зміст національної пам'яті.

Авторський дендизм, сублімований у зримих сенсах, презентує нову естетичну парадигму, що відповідає тенденціям модерної культури, у розбудові якої найбільш дієвими були фотографія, живопис, плакат і кіно.

Література

1. Вайнштейн О. Денди: мода, література, стиль життя. 2-е изд., испр., доп. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – 640 с.
2. Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М.Сулима; Післям. М.Москаленка. – К. : «Основи», 2003. – 1301 с.
3. Зонтаг С. Про фотографію / С.Зонтаг / Переклад з англійської П.Тарашука. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 189 с.
4. Коцюбинський М. Твори в семи томах. Т.2. / М.Коцюбинський. – К. : Наукова думка, 1974. – 380 с.
5. Мерло-Понти М. Око и дух / М.Мерло-Понти / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В.Густыря. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.
6. Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20–30-х років ХХ століття. – К. : Темпора, 2016. – 528 с.
7. Юнг К.Г. Дух в человеке, искусстве и литературе / К.Г.Юнг. Научн. ред. перевода В.А.Поликарпова. – Мн. : ООО «Харвест», 2003. – 384 с.