Літературознавство

DOI: 10.26565/2227-1864-2023-93-01
УДК 821.161.2.0'06-31*Дом:[72+75]:7.038.53

«…здається збудованим не з каменю»: «Без ґрунту» В. Петрова (Домонтовича) як архітектурно-живописний роман-екфразис

В а л е н т и н а Б о р б у н ю к

кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри педагогіки, української та іноземної філології
Харківська державна академія дизайну і мистецтв;
(вул. Мистецтв, 8, Харків 61002, Україна);
e-mail: 0969255100v@gmail.com; https:// orcid.org/0000-0002-1969-620X

Однією з провідних інтерпретаційних стратегій сучасного літературознавства залишається інтермедіальний аналіз, що обумовлює актуальність дослідження. Мета - прочитати роман В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» (1948) крізь призму інтермедіальності.

Методи дослідження зумовлені поставленою метою. Використано метод інтермедіального аналізу, контекстуального аналізу, герменевтичний, порівняльний та семіотичний методи.

Вказано, що у слово письменником транспортується низка кодів пластичних мистецтв: композиція, колірні та лінійні співвідношення, об'єми, світлотіні, фактурність тощо. Вербальні описи творів мистецтва як візуальних об'єктів у романі часто стають самодостатньою основною оповіддю з розлогими міркуваннями про явища мистецтва. Окремі епізоди роману є своєрідним словесним подовженням зображених на картинах персонажів. Шедеври світового і вітчизняного мистецтва, а також прецедентні імена мистців надають письменникові можливість віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, збагачують арсенал зображально-виражальних засобів.

Основним підґрунтям художньої оповіді є архітектурна споруда, що, зумовлюючи єдність тематичного й поетологічного оформлення дійсності, визначає тематику, тип героя, систему персонажів, проблематику, сюжетно-композиційну структуру, хронотоп, тип оповіді. Побудована не з каменю, а в уяві письменника Варязька церква стає архітектурним твором-прототекстом, який моделює літературний твір, почасти його структуруючи. Так, різноаспектна вербальна візуалізація Собору за своєю художньою концепцією тяжіє до художнього рішення К. Моне щодо Руанського собору. Варязькій церкві автором так само присвячена «серія полотен», на яких зображується пов'язаний із архітектурним об'єктом міський простір.

Висновки. Складна система візуальних кодів, їх множинність свідчить про оригінальність і новизну українського письменника, чий роман своєю мовою, напряму дотичною до пластичних видів мистецтва, став «прологом» до сучасних романів-екфразисів.

Ключові слова: візуальний код, інтертемедіальність, міжмистецька комунікація, модерністський роман, собор.

Однією з провідних інтерпретаційних стратегій сучасного літературознавства залишається інтермедіальний аналіз. Увагу дослідників привертають теоретичні і практичні аспекти міжмистецької комунікації, використання авторами різних семіотичних кодів та їх впливу на процеси утворення і сприйняття тексту.

Міжмистецька взаємодія, як справедливо зауважено науковцями, притаманна передусім творчим особистостям, які успішно реалізують себе в різних сферах діяльності (детальніше про це див.: [10]). В. Петров (Домонтович) (1894–1969) вповні належить до когорти різнопланових особистостей – антрополог, археолог, етнограф, історик, літературний критик, мистецтвознавець, філолог і, врешті-решт, письменник, романи якого справедливо класифіковано дослідниками як інтелектуальні.

На початку 2000-х років при інтепретації доробку письменника літературознавці активно почали застосовувати методику інтертекстуального аналізу. Однак В. Петров (Домонтович) майстерно використовує у творах не тільки цитати, алюзії, ремінісценції, але і описи картин, архітектурних споруд, музичних шедеврів. Тому творчий доробок письменника, прикметною особливістю якого є відсилання до пластичних мистецтв та їх авторів, на

© Борбунюк В., 2023

наш погляд, найкраще підлягає саме інтермедіальному аналізу.

Між тим про інтермедіальність у творах В. Петрова (Домонтовича) якщо і йшлося у дослідженнях, то, як правило, побіжно. Так, про інтермедіальність як одну із основ архітектоніки роману «Без ґрунту» згадується у розвідці Ю. Ганошенка: «Екфразис стає невід'ємною частиною поетики роману, працює на зближення мистецтв, уможливлює вільну апеляцію до інтертексту в найбільш чуттєвих формах, ускладнює й без того інтелектуалізовану структуру тексту, посилює загальний психологізм оповіді» [4, с. 92]. На думку дослідника, завдяки мистецтву і проблематиці, з ним пов'язаної, В. Петров (Домонтович) зображає «ще одну грань своєї теорії епох – цілісність епохи, суположність і взаємозв'язок усіх окремих елементів культури» [4, с. 92].

Предметом спеціальної інтермедіальної розвідки стала лише написана В. Петровим (Домонтовичем) романізована біографія Вінсента ван Ґоґа. Авторка роботи звернула увагу на використання В. Петровим (Домонтовичем) у біографічному романі свого наукового досвіду, позначеного «скрупульозними дослідженнями першоджерел, епістолярію й мемуаристики митців, створених творів мистецтва й наукових публікацій про об'єкт дослідження» [8, с. 44]. Стверджується, що діалог літератури й живопису віддзеркалився на прагненні письменника «перекласти у вербальне візуальні коди, передати на рецептивному рівні емоційне сприйняття артефактів, наситити оповідь численними живописними цитатами й алюзіями» [8, с. 44–45].

Оскільки залучення культурних артефактів є наскрізним для всіх рівнів ідейно-художньої структури роману В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» (1948) (проблемно-тематичного, сюжетно-композиційного, образного тощо), а сам роман почасти є романізованою біографією художника і скульптора Степана Линника, мета цього дослідження – прочитати текст крізь призму інтермедіальності, а саме екфразису як одного із варіантів метамови роману.

Методи дослідження зумовлені його метою і предметом. Метод інтермедіального аналізу використовується для виявлення у тексті різних моделей і форм діалогу художнього тексту з іншими видами мистецтва. Крім того, для контекстуального аналізу та з'ясування авторської художньої концепції застосовуються герменевтичний, порівняльний та семіотичний методи.

Екфразис тлумачиться науковцями як «літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю» [5, с. 188]. За Дж. Голландером (J.Hollander), розрізняють прихований екфразис (hidden ekphrasis), коли «фрагмент пейзажу описується як твір пластичного мистецтва, а його справжня екфрастична природа виявляється лише при академічному аналізі», та фактичний або актуальний (actual) екфразис, що «відштовхується від певних упізнаваних картин, скульптур тощо» (Цит. по: [5, с. 185]).

Прикметно, що у художніх текстах XX ст. науковці простежують поступову зміну розмірів екфразису, його варіацій та чисельності, через що міжмистецька комунікація змінюється «від жанрових трансформацій тексту екфразисом – до породження специфічних жанрів-екфразисів»: «Видозміни йдуть у напрямку від опису мистецького об'єкту – до його наративізації, від суто "зорової форми" репрезентації – до змішаної, "зорової" й "словесної" водночас» [1, с. 313]. У розвідках йдеться, зокрема, про появу нових жанрів, як-от роману-екфразису. Екфразис дедалі більше виходить за рамки класичного розуміння поняття: замість репрезентації візуального у художньому тексті, екфразис, перериваючи основну оповідь, стає самодостатнім текстом (детальніше див.: [1, с. 316–317]).

Для осмислення тексту роману в обраному нами ракурсі теоретично значущою є теза про конструктивну можливість романної форми, що засновується на творі мистецтва. За Дж. Хефферненом (J. Heffernan), розширена художня інтерпретація предмета мистецтва може бути окремим жанром у словесному мистецтві. Вітчизняні дослідники пропонують таке жанрове визначення: «…якщо сюжетно-композиційна структура роману базується на якомусь мистецькому творі, а його образна система є своєрідним словесним подовженням зображених персонажів (картини, графіки, скульптури тощо), якщо існує ідеологічний перегук між романом та твором мистецтва, а форма радикальної презентації явно змішана, – то перед нами роман-екфразис» [1, с. 323–324]. Мотивізаційна база такого твору не може існувати без мистецького артефакту, на якому вона заснована. За зауваго Т. Бовсунівської, роман-екфразис відрізняється від роману з екфразисом тим, що «останній має як власну мотивізаційну базу, так і самостійну сюжетно-композиційну та образну структуру не пов'язану з твором мистецтва, а тип його радикальної презентації не є змішаним» [1, с. 323–324]. Твір, у якому йдеться про вигаданого живописця або вигадану картину, яка до того ж не зумовлює сюжетно-композиційних та персонажних залежностей, інтерпретується як псевдоекфразис.

Роман В. Петрова (Домонтовича) «Без ґрунту» цілком відповідає критеріям, що висуваються до романів-екфразисів сучасним літературознавством. Прикметною особливістю тексту є велика кількість розлогих екфразисів, які можна розглядати як самодостатні наративи, що виконують при цьому функцію підґрунтя основної оповіді. Саме тому «Без ґрунту» вповні можна прочитати як роман-екфразис. Модифікацію подібного художнього

твору науковці пропонують визначати «за функціональністю закладеного в ньому артефакту культури» [1, с. 352], розрізняючи, за К. Клювером (нім. C. Clüver), живописний, музичний і архітектурний романи-екфразиси.

Роман «Без ґрунту» задіює всі названі типи артефактів (живописні, музичні, архітектурні) із притаманними їм властивостями вербальної візуалізації; завдяки чому, на наш погляд, це унікальний зразок ускладненого роману-екфразису середини XX століття. Текст роману є точкою перетину різних попередніх текстів автора, зокрема важливим джерелом змісту і поетики твору стають наукові розвідки В. Петрова (Домонтовича) та його літературознавчо-критичні виступи періоду еміграції, що разом із романом створюють своєрідний метатекст [4, с. 89]. Висловлену гіпотезу Ю. Ганошенко застосовує, аналізуючи кризу модерного світовідчуття у період зміни культурних епох. Однак думка, безсумнівно, є слушною і щодо мистецтвознавчого тла роману, де кожний екфрасис письменник супроводжується розлогим науковим мистецтвознавчим коментарем.

Першим інтермедіальним маркером, що спрямовує увагу реципієнта до провідної ідеї роману, його авторського задуму стає, на наш погляд, заголовок. У літературознавстві панує думка, що саме назвою задана семантика знищення, руйнації, внаслідок чого порушується екзистенційна проблема безґрунтярства, втрати особистого у період історичних катастроф [3]. Однак, це роман про митців і мистецтво, тому лексема «ґрунт» може стосуватися образотворчого мистецтва. Головна споруда роману – Варязька церква – побудована «без ґрунту», уявою письменника. Прочитаний у переносному значенні заголовок роману може свідчити про недовговічність «нового» більшовицького мистецтва, оскільки, руйнуючи собори на кшталт Варязької церки і знищуючи митців, «нове» мистецтво «пишеться»/створюється ніби «без ґрунту».

Зупинимось на функціональності артефактів культури, закладених у архітектурно-живописних розділах роману, ключовим із яких є Варязька церква, за визначенням Ростислава Михайловича, «маленький архітектурний шедевр» [6, с. 57].

Архітектоніка та композиція «Без ґрунту» зумовлені тематикою і проблематикою твору. Текст роману «Без ґрунту» поділений автором на 45 невеликих за обсягом, але завдяки інтертекстуальним та інтермедіальним включенням розлогих за змістом розділів.

Якщо звернутися до тексту через призму живопису, то його можна схарактеризувати як своєрідну серію полотен, присвячених Варязькій церкві, на кшталт згаданої у романі згодом серії картин К. Моне «Руанський собор».

У перших 12 розділах роману церква постає у різних іпостасях, а саме: як причина повернення героя-оповідача до міста своєї молодості; як відправна точка дискусій про особливості сучасної архітектури у контексті вирішення долі архітектурних шедеврів «старого» мистецтва; як антитеза аматорському мистецтву; як сакральна споруда, до якої ведуть усі дороги (у романі, що прикметно, ця дорога пролягає повз несакральні/спаплюжені міські недобудови); нарешті, як «маленький архітектурний шедевр» міського пейзажу, безпосередньо візуалізований у 12 розділі. Наступні 10 розділів можна схарактеризувати як портретні. Йдеться про творця архітектурного шедевру Степана Линника (характеристика особистих якостей; творчості; впливів на оточуючих, зокрема наратора роману).

Умовно перша половина роману є дорогою до храму – Варязької церкви, поріг якої наратор, за сюжетом, так і не переступає. Випадкова зустріч із відомою співачкою на порозі церкви обумовила розвиток дії у другій половині роману, де домінантою вже буде музика. Але творчий принцип таким самим, як у першій частині: «Вас втілено в творі, бо твір відтворює вас!.. я так само був здібний створити знов з враження від вас все те, що знайшло втілення в музиці – що ви, музика й враження од вас, це внутрішньо пов'язані ланки єдиного естетичного процесу, так само...» [6, с. 155].

Вдивімося у романні «живописні полотна», серед яких виокремлюються пейзажі з вікна (див.: [2]). Серія розпочинається із загального виду на місто, яке герой «замальовує» із відчиненого вікна поїзда, створюючи чорно-білу кольорову гамму урбаністичного полотна. За «технікою відтворення» цей пейзаж викликає асоціації із гравюрою.

Далі – замальовки видів вулиці. Спочатку із вікна готельного номера, тимчасового пристанища головного героя, де зібралися всі дотичні до вирішення долі Варязької церкви. Цей відтворений письменником міський пейзаж наповнений кольором і звуком: «Зеленяві присмерки поглинають темне листя вечірніх дерев. На дроті спалахують сині й бузкові вогні електричного сяйва. По бульвару на проспекті з глухим гуркотом біжить відкритий вагон трамваю. Який безтурботний спокій там назовні!..» [6, с. 35]. До теми сучасного міста в своїх роботах зверталися художники-імпресіоністи, зокрема згаданий у романі К. Моне, часто працюючи над начерками саме біля вікон готельних номерів. В таких творах художники руйнують уявлення про площину полотна, створюють ілюзію простору, наповнюючи його повітрям і рухом. Висока точка огляду дозволяє відмовитись від першого плану, у результаті чого погляд спрямовується у нескінченність. Саме ці живописні принципи ретрансльовані міським пейзажем роману.

Наступні міські пейзажі «пишуться» дорогою до Варязької церкви: «На тлі сірозеленого обшару я бачу перед собою похмуру тінь недобудованої кам'яниці. Я бачу чорні провалля віконних щілин, темноцегельний кістяк стін, бляшаний дах, що

іржавіє, повиснувши на оголених ребрах перекриття» [6, с. 52]. Графічні контури, використані для зображення «похмурої тіні» недобудови, створюють враження начебто «незавершеного полотна» з глибинним за своїм задумом семантичним підтекстом. Руїни давніх фортець, рештки колон, зруйновані башти були атрибутами багатьох італійських пейзажів XVIII ст. «Пейзаж з руїнами» трансформується у модерністському літературному тексті у «пейзаж з недобудовами». Традиційні теми пам'яті та забуття замінюються темою нездійснених намірів, планів, що провалилися.

І, врешті-решт, з'являється портретне зображення собору, побаченого із вікна трамвая: «…одкрився передо мною сухий, в прямих лініях виконаний, стрункий профіль катедрального Собору. Тільки мурований паркан навколо Собору, підігнаного своїми розмірами під звичайний губерніяльний маштаб, визначав контури меж тієї ґрандіозної в своїй фантастиці будови, що, завершуючи здійснення "грецького" проєкту, повинна була стати більшою за храм ап. Петра в Римі» [6, с. 52]. У зробленій на ходу замальовці немає ні кольору, ні деталей – тільки силует та розмір. Ростислав Михайлович використовує прийом уособлення: «сухий, в прямих лініях виконаний, стрункий профіль катедрального Собору» [6, с. 52]. Профіль є традиційним портретним зображенням людини збоку, завдяки якому виявляються оригінальні особливості обличчя. На наш погляд, цей опис тяжіє до графічного портрета, прикметною особливістю якого в образотворчому мистецтві є інтерес до людської особистості і технічна досконаліть виконання. На початку 1920-х років тенденції «олюднення архітектури» проявляються у діяльності футуристів. Вважається, що на архітектурній символіці художніх текстів цього періоду позначилась ідеологічна опозиція старого/нового, проявлена через процеси руйнування/будування. У романі В. Петрова (Домонтовича) олюднюється не тільки собор, а все колишнє губерніальне місто одноповерхових будиночків, стосовно якого автором констатовано: «місто <…> вмерло», воно «було розстріляне за перших років революції <…>» [6, с. 55] тощо.

Головний архітектурний артефакт – Варязька церква, «біла, вся в соняшному сяєві, вся ніби наскрізь просяяна світлом» – з'являється в романі «раптом» [6, с. 57], як застигла мить: «Я хочу зберегти в своїй пам'яті всю повноту й суцільність раптового враження: синя безодня неба, сіре палання ґраніту, біле сяйво церкви й на відстані зеленобіле довкілля квітучих дерев» [6, с. 57]. Ця імпресіоністична замальовка контрастує кольором, світлом, перспективою із «мертвими» міськими пейзажами.

Кам'яниця над Дніпром породжує в уяві наратора історичні образи: «В ній є щось від Спаса на Нередиці, дещо від давньої дерев'яної архітектури і найбільше від довільної творчої мрії митця, Степана Линника, про імператорську пишноту Візантії, про Ольжине, перед Володимирове християнство, про варязькі початки християнства на Україні-Русі» [6, с. 57–58]. Культурні асоціації «якнайкраще відтворюють химерний образ майстра, що побудував цю Варязьку Софію над Дніпром» [6, с. 61], який був «суворий, твердий, погибельний <…> за своєю вдачею, зовнішністю, тематикою своїх картин, своїм мистецьким стилем, життєвою хаотичною долею, обставинами своєї трагічної долі» [6, с. 61].

У серію «замальовок» і «полотен» так чи інакше дотичних до собору вкраплене «непретенсійне малювання доморобного майстра: різноманітні малюнки, строкаті пейзажі, дрібні побутові сценки» [6, с. 39], побачене Ростиславом Михайловичем на стінах ресторанних сходів. Обідом у ресторані герой перериває свою участь у дискусії про долю Варязької церкви.

Гірські блакитнобілі снігові верховини, сірі скелі, вузька долина, швидкий струмок, селяни в бешметах, важкі ґрона зеленого й синього винограду, сірі віслюки, вузька стежка, гірська ріка, рожева курява, сонячний день, базарний майдан, фіолетовий духан, суриковий вогонь, кармінний шашлик, червоне вино, брунатночорна кава, селяни, музики – і «багато ще всякого іншого: сценок, постатей, справ» [6, с. 40]. У тому числі «невинна данина, від щирого серця немудрого майстра місцевій українській тематиці» козак Мамай з пістолями за поясом, що грає на кобзі, кінь, прив'язаний до дуба, шабля на гілляці [6, с. 40]. Ці роботи невідомого автора ассоціюються із примітивним стилем Ніко Піросмані, популярним сюжетом творчості якого є сцени свята або бенкету.

Кульмінацією цієї експромтної «мистецтвознавчої розвідки», виголошеної з метою позбутися почуття тривоги, звільнитися від страху катастрофи того, що відбулося у готельному номері, є рецепція почутого господарем шашличної. Він «мружить свої очі, присмоктує язиком, смакуючи <…> похвали» і зазначає: «Великий майстер малював, говорю тобі. Дуже великий, видатний талант мав. Де, в який духан найдеш ще такий? Скільки вина міг пити! Чудово шашлик готував! <…> Алеж спився! Я не шкодував вина. Твоє діло пити скільки хочеш, якщо ти такий талант від Бога маєш. Пий, прошу!» [6, с. 44]. І професійний мистецтвознавець визнає непереборну силу аргументації опонента: «Безперечно, господар мав рацію, пов'язуючи в один вузол те, що, на перший поверховий погляд, здавалося б, не мало між собою жадного зв'язку: вміння готувати шашлики, мистецтво малювати й здібність багато вина випити» [6, с. 44].

Означений В. Петровим (Домонтовичем) наче мимохідь «вузол» вмінь був прикметною особливістю тих молодих митців 1920–1930-х років, хто донедавна далекий від мистецтва і вдоволений низовою культурою після жовтневого перевороту

обрав собі мистецтво як можливість отримати новий соціальний статус. Непрямим підтвердженням цього є іронічно висвітлений епізод з чебуреками. Оцінивши подані на стіл чебуреки як «неперевершуваний шедевр кулінарії», Ростислав Михайлович поцікавився, чи не малює кухар, як його попередник. Коли кухар зізнався, що «не мав нагоди випробувати себе в цій ділянці», Ростислав Михайлович «гаряче порадив йому зробити це, запевняючи, що такий великий майстер в готуванні чебуреків, як він, має всі підстави претендувати на те, щоб досягнути не менш високих ступенів також і в мистецтві малювання» [6, с. 46].

У тексті неодноразово зустрічаємо метатекстуальні фрагменти: «Для Автора мало вагу визначити коло зорових вражень, ідей і думок, крізь які пройшов в черговій послідовності його герой під час своєї подорожі: незакінчений будинок Музею, нездійснений проєкт найвеличнішого Собору в світі, згадка про недороблений млин в маєтку гоголівського героя, про крісла покинені необбитими, недомебльовані кімнати… Від думки про розстрілювані за революції кляси Ростислав Михайлович ухилився в психологізм. І цей ухил в психологізм, в абстракцію більш ніж характерний для того аспекту, в якому він сприймає дійсність!..» [6, с. 54]. Тексту роману притаманний самореференційний спосіб художнього висловлювання, фігура експліцитного наратора/автора, коментування та самоаналіз.

Для характеристики постаті Степана Линника у контексті «суцільності доби» автор апелює до його реальних сучасників: О. Бенуа, В. Кричевського, Е. Мане, К. Моне, Г. Нарбута, Ф. Ніцше, М. Сапунова, П. Сезана тощо, вказуючи при цьому не на схожість, як того очікує читач, а на неподібність і спростовуючи начебто існуючі мистецтвознавчі тлумачення щодо Линникового доробку.

Першим у низці уподібнень називається Ф. Ніцше: «Як і Ніцше, так і Степан Линник був розіп'ятий на хресті свого пророчого покликання! Один був філософ, другий мистець, але їх життєва й творча доля була однаково трагічна, подібна на долю Едіпа, цього античного царя з Софоклової трагедії» [6, с. 63]. Для Линника, «самотнього й песимістичного митця, одірваного від ґрунту й цілком заглибленого в своє мистецтво», «не існувало світу поза мистецтвом і нічого в світі, окрім мистецтва» [6, с. 67]. Таке світовідчуття Роман Михайлович з обмовкою «можливо» визначає як «імпресіоністичний суб'єктивізм»: «Саме в ці роки на початку 20 століття цей напрямок захопив провідні позиції в мистецтві й панував в суспільній ідеології. До нього пристосовували стиль в мистецтві, свої переконання, спосіб відчувати, манеру мислити, відчувати й жити. Піднесено особу, культивовано "я"! Однак, можливо, що це було щось більше, щось інше, принципово відмінне. Це був індивідуалізм, який уже переходив в свою протилежність, з якого народжувалося плекання наднідивідуального» [6, с. 68].

Портрет Линника, у якому акцентується не зовнішнє зображення, а вираження вражень і відчуттів людини безпосередньо знайомої з митцем, має імпресіоністичну природу. Линник «не був людиною, подібною на інших»: «...Надзвичайність його уподобань, збентежений і маніякальний його вигляд споріднювали його з розпливчастим туманним пейзажем Петербургу! Ви йшли і перед вами – з туману, з-за рогу вулиці, з-за чиєїсь спини – несподівано виринала його постать, сконцентрований згусток присмерок, туманність, що набула форм, умовно й штучно прибрана в людське вбрання, в пахи, ненароком придбані в крамниці випадкових речей» [6, с. 68]. Метафорична спорідненість із атмосферним явищем підкреслює ефемерність/міражність/загадковість Линника як митця, вигаданого літератором.

Той факт, що ім'я Линника звичайно згадують поруч з ім'ям Г. Нарбута, на думку Ростислава Михайловича, має рацію, «але тільки з того погляду, що обидва ці Майстри, так неподібні в істоті своїй один на одного, однаково перемогли як в собі особисто, так і в своїй творчості народницькі традиції пейзажного етнографізму, спертого на почуття, на сантиментально чуле ставлення до українського народу й природи» [6, с. 80]. В усьому іншому, зазначається, вони були полярно протилежні – XVII ст., Хмельниччина, доба розквіту українського барокко, усталена держава у Нарбута і IX–X століття, імперія Святослава й Володимира, держава на етапі становлення у Линника: «Хаос побуту, особи, мистецтва, – такий був Линник. Такою ж була й його мистецька творчість. Він не шукав для себе попередників, на яких би він міг спертися, як Ю. Нарбут; він шукав посередників, яких би він міг знищити» [6, с. 84].

У характеристиці Линникового мистецтва ключовою є заперечна частка «не»: «Він *не малював* (тут і далі курсив наш. – *В. Б.*) вишневих садочків. Він *не намалював* жадного заходу сонця, жадної хати з мальвами, жадної дівчини з парубком коло перелазу, дівчат, що гадають під Водохрищі, гарбузів або помідор на базарі. Він *не малював* ні квітів, ані ранків, ні зим, ані весен. <…> Він *не прагнув* нікого зворушувати. Він знущався з мистецтва, яке зворушує. Страждав, кипів, обурювався, бешкетував» [6, с. 80]. Авторська вказівка на те, що *не малював* Линник, покликана викликати у читача асоціацію із тими, хто все це *малював:* «в о н и малювали ранки й вечори, соняшні й дощові дні, зиму, весну, осінь і літо, <…> стіжки сіна, тонкий місяць, що крижинкою звис в небі над околицями села, важкі хмари, що тягли по землі водяні подоли дощу, стежки, протоптані серед піль» [6, с. 80].

На межі XIX – XX століть, якими датується творчість Линника, у мистецькому середовищі

Києва був досить популярним жанр пейзажу, де домінують мотиви українського села. У множинному числі прикладів С. Васильківський, Є. Вжещ, М. Івасюк, В. Кричевський, П. Левченко, М. Пимоненко тощо (див. рис. 1–3).

Рис. 1. Є. Вжещ «Біля хати» (1900)
E. Wrzeszcz «Near the house»

URL: https://artmuseum.sumy.ua/assets/galleries/55/e.k.1853-1917.-bilya-hati.1900.jpg

Рис. 2. М. Пимоненко «Побачення» (1905)
M. Pymonenko «Date»

URL: https://ethnography.org.ua/content/mpymonenko-pobachennya-1905

Рис. 3. М. Пимоненко «Збирання сіна в Україні» (1907)
M. Pymonenko «Hay Gathering in Ukraine»

URL: https://m.facebook.com/ucreattiva/photos/a.110565 7269594380/1106779736148800/

Прикметно, що до М. Пимоненка (1862–1912) автор «Без грунту» апелює в статті «Засади поетики (Від "Ars poetica" Є. Маланюка до "Ars poetica" доби розкладеного атома)»: «Отже, є дві точності в мистецтві: реалістична й імпресіоністична, Пимоненка й Бурачека; в письменстві: Нечуя-Левицького й Коцюбинського» [9, с. 898]. І цей факт може виправдовувати читацькі асоціації з полотнами саме цього художника.

Однією із ключових тез цієї розлогої статті є коментар щодо композиційної поетики вірша, автор якого, за словами В. Петрова (Домонтовича), «мав намір побудувати <…> за рубриками заперечень»: «Кожну формулу, замкнену в окремий рядок вірша, поет розпочинає з не. Вірш Є. Маланюка – декларація неґацій. Це маніфест повстань проти поезії, якою вона була досі. З засад і норм мистецької творчости поет викреслює все, що досі проклямувалося як її непорушний кодекс: стихійність, ліризм, надхнення. <…> Замість села і етнографічної традиції модерне місто, плановане за Корбюзьєм. На місці вишневих садків хуторянства – скло, бетон і криця лабораторії. <…> Отож, міська поезія супроти сільської, вчена супроти етнографічної» [9, с. 894–897].

Перегуки з декларацією неґацій віднаходяться у тому розділі «Без ґрунту», де йдеться про скандал щодо картини, яка збентежила Линника найбільше з усіх: «Певне, що це був зовсім шабльонний якийсь пейзаж. Червоні маки над жовтою глиною кручі. Жовтаві лани стиглої пшениці. Клюмби в саду перед терасою з осінніми айстрами. Абож взагалі щось на зразок цього» [6, с. 81]. Линник закликає не тільки «нищити, палити, дерти» таке нікчемне паскудство, але й «вішати» малярів подібного ґатунку: «Їх катуватимуть, їх садитимуть в заґратовані клітки, їх розстрілюватимуть. Засилатимуть до Сибіру! Він казав це пошепки, з насолодою, сповнений ненажерливої помсти проти мистецтва, яке він ненавидів всіма фібрами своєї душі» [6, с. 81]. Фактично автор роману занотовує події, які на момент написання твору в 1942 році уже відбулися. Так, художника М. Івасюка (1865–1937) у 1937 році було заарештовано за участь в українській націоналістичній терористичній організації та роботу на німецьку розвідку і розстріляно.

Доводячи унікальність і неповторність Линника, Ростислав Михайлович включає його у французький образотворчий дискурс знову із запереченням: «Це був час загального захоплення Сезанном, але Линника не вабили яблука на столі. Він не був імпресіоністом і не наслідував ні Мане, ані Моне» [6, с. 86].

З ім'ям К. Моне оповідач В. Петрова (Домонтовича) пов'язує Реймський собор: «У Моне є картина, що зображує собор у Реймсі. Враження від соняшного світла на стінах Реймського собору було для Моне способом показати, як в коливаннях світлової димки собор губить свою громіздку велич, як камінь Катедри стає безважним. Реймський

собор на картині Моне здається збудованим не з каменю, а з різноманітно й блідо забарвлених повітряних мас» [6, с. 87]. Однак, як відомо, у серії із 35 полотен К. Моне писав Руанський собор. Висловимо припущення, що до «підміни» соборів на полотні К. Моне В. Петрова (Домонтовича) могло спонукати оприлюднене у 1927 році дослідження німецько-американського історика і теоретика мистецтва Е. Панофськи (нім. Erwin Panofsky) «Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims» («Про черговість чотирьох творців Реймського собора») [11]. Поява наукової розвідки Е. Панофськи співпадає із хронологією подій, відтворених у романі.

Екфразистичні епізоди роману підпорядковуються методиці трирівневого іконологічного аналізу, започаткованого саме Е. Панофськи як дослідником собору: безпосереднє миттєве враження від твору мистецтва, поглиблене сприйняття шляхом співвіднесення із літературними текстами (у нашому випадку живописними та архітектурними творами мистецтва) з метою визначення вторинних значень змісту зображення і, нарешті, виявлення внутрішнього змісту як символічної цінності у контексті певного етапу розвитку культури. На наш погляд, змінюючи назву архітектурного шедевру, відтвореного К. Моне, письменник створює узагальнений образ собору, збудованого не з каменю, а з повітряних мас, джерелом натхнення для візуалізації якого як пензлем, так і словами міг послужити будь-який собор, у тому числі і «збудована» вербально В. Петровим (Домонтовичем) в особі Линника Варязька церква.

Свої картини Линник малював серіями з метою на практиці виробити нові принципи й методи малярського мистецтва. Він заперечував усі мистецькі здобутки останніх п’ятисот років. На противагу світла у мистецтві, створеному Ренесансом, Линник висунув проблему пітьми: «Для мистців Нового часу мало вагу показати, як світло виявляє форму предмету й змінює його кольор. Для Линника важило інше: показати, як поступово без світла речі гублять свій кольор і свою фарбу» [6, с. 91]. Згадка про створені Линником серії робіт і відсутність світла як головну ознаку полотна, на нашу думку, непрямо знову апелює до Руанської серії К. Моне, джерелом натхнення для якої стало саме віддеркалення світла на фасаді собора. Оскільки полотна французького живописця мають підзаголовки «похмура погода», «сонце», «вечір», очікуваною є заувага про те, що на картинах Линника, чия творчість у романі завжди характеризується від зворотнього, «не можна відрізнити день від ночі, ранок од вечора, так ніби одвіку день не відокремився від ночі і світ од самих початків буття ще не знав зміни вечора й ранку» [6, с. 91–92].

У романі повідомляється, що Степан Линник «організаційно належав до групи ”Міра искусства”» [6, с. 88]. На виставках його картини ставились поряд з полотнами А. Бенуа. Цей факт слугує іще одним приводом для характеристики творчості митця від зворотнього: «Ґалянтний, геометризований, витриманий у рівновазі ліній Версаль, світ, стверджений, як палац і сад, – такі були картини А. Бенуа. І поруч них, тут же на стіні висіли кострубаті, неохайно написані в одноманітних брунатних тонах картини С. Линника, похмурі апокаліптичні привиди: місто-гора на океані всесвіту, світова блудниця, нечестивий, засуджений за загибель Вавілон» [6, с. 89].

Ростислав Михайлович полемізує із критиками (при цьому вказуються імена реальних тогочасних мистецтвознавців, як-от: Яків Тугендхольд (1882–1928), Андрій Левінсон (1887–1933), Сергій Волконський (1860–1937), Ігор Грабар (1871–1960)), які начебто залічували Линника до символістів.

На підтвердження своєї концепції особливості/унікальності Степана Линника Ростислав Михайлович цитує по пам’яті Линникові «філіпіки проти ляндшафтного малярства»: «Митці Нового часу, починаючи від Ренесансу, <…> пропаґували реальність зовнішнього просторового світу, сприймаючи його як сукупність випадкових і порізнених, епізодичних речей: людина, корова, граки прилетіли, парубок у смушковій шапці, ілюстрована ”Енеїда”... Нам <…> не потрібний цей мотлох відокремлених зображень ізольованих речей» [6, с. 85]. Це була Линникова програма: «Його не цікавили ізольована річ, окрема подія, поодинока істота. Він не належав до числа мистців, які на своїх полотнах малюють дружину, коханок, портрети знайомих або замовців, себе, враження од природи» [6, с. 86].

Ростислав Михайлович пригадує («малюю її собі в своїй уяві в усіх подробицях») картину Степана Линника «Місто рубають»: «У синяві присмерок <…> на горбку узлісся мовчазні люди в льняному одязі й луб’яних постолах рубають сокирами стовбури дубів. Жадного вільного, незв’язаного руху. Жадної ясної фарби. В понурій тиші поневолені люди працюють за наказом людини, закутої в чорне залізо, що, спираючись на франкський меч, стоїть на віддалі. Гине ліс. Падає вікове дерево, грізний тріск його падіння рве тишу. За яром на відрубній горі люди споруджують місто» [6, с. 92–93].

Візуалізоване за провідними параметрами (фактурність, барвність, форма, просторовість), Линникове полотно може асоціюватися з роботою італійського художника-футуриста У. Боччоні «Місто підіймається» (італ. «La città che sale») (1910) (рис. 4). На полотні, як і в романі, динамічний рух людей. Але У. Боччоні звеличує людську працю і важливість міста. У Линника місто як нова історична категорія «входить у життя народу, але воно не принесе людству радости й життя в ньому не стане ясним» [6, с. 92–93].

Рис. 4. У. Боччоні «Місто підіймається» (1910)
U. Boccioni «The City Rises»

URL: https://www.artesvelata.it/boccioni-citta-sale-pittura-futurista/

Повідомляється також, що Линник залишив після себе багато етюдів зі своїх подорожей на Північ і Південь. Одне із таких полотен скурпульозно відтворено у тексті: «Первісна безплідна морена. Суворе північне море. Плещуть холодні з білими гребінцями хвилі. На пустельному березі стоїть самотня дівчина в полотняній сорочці, вишитій червоними взорами, вітер жене хмари, дме в обличчя дівчині, тріпоче подолом її убрання, розпліскує на камінні біля її ніг білу піну хвиль. Жінка – слов'янська Ольга? варязька Сольвейґ? – мріє про землі далекі за морями великими: про полудневе сапфірне море, про золото Царгороду, про незнану віру й величну пишність царства» [6, с. 93]. Символічна постать дівчини викликає як літературні, так і живописні асоціації, уособлюючи мрію, жіночність, очікування, самотність (див., наприклад: Е. Мунк «Дівчина на березі» («Ung kvinne på stranden») (1896)) (рис. 5).

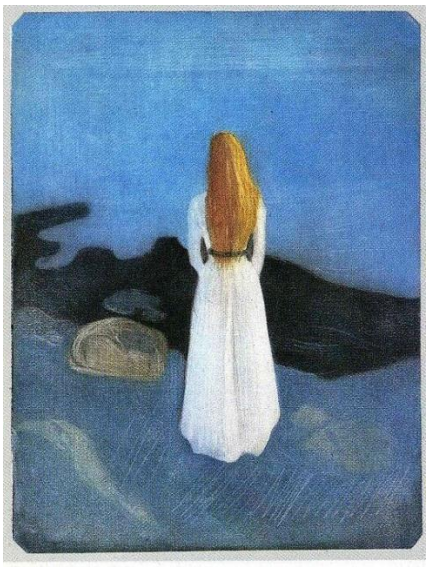

Рис. 5. Е. Мунк «Дівчина на березі» (1896)
E. Munch («Young Woman on the Beach»)

URL: https://www.edvardmunch.org/young-woman-on-the-beach.jsp

Линника не задовольняло мистецтво, «призначене прикрашати стіни приватних квартир» [6, с. 94]. Таке мистецтво герой В. Петрова (Домонтовича) вважав «а-соціяльним»: «Мистецтву суб'єктивістичному він прагнув протиставити мистецтво універсальне, відносному – безумовне, інтеліґентському – всенароднє» [6, с. 94]. Що і стало однією із причин звернення до архітектури: «Він зробив пробу перенести своє мистецтво з приватного мешкання, з кімнати на людський майдан. Картині, власності одного він протиставив архітектуру, здобуток всіх. <…> він звернувся до будівництва й мозаїки» [6, с. 94].

Романне дослідження творчості Степана Линника завершується заувагою про п'ятдесяту річницю смерті митця, яка наближається. Ця хронологічна невідповідність щодо фактів біографії Линника (якщо він трагічно загинув у 1911 році, то описувані події повинні були б відбуватися у 1961 році, але у романі йдеться про кінець 1920-х років – початок 1930-х) може сприйматися як своєрідна гра з читачем, що відповідає дещо химерній природі героя-митця: «було б важко стверднти, що в хаосі незавершеної творчости Линника було прогнозом майбутнього, а що лише шлаком, який тільки засмічував бронзу, призначену для того, щоб з неї відлити монументи вічности!..» [6, с. 95].

Окремі романні пейзажі і портрети здаються «списаними» з полотен Б. Кустодієва, І. Левітана, М. Пимоненка тощо. Так, кустодієвська «Купчиха за чаєм» (1918) оживає на сторінках роману в образі дружини директора музею Арсена Петровича Витвицького: «Сяє біла, як сніг, скатерть. Монументальна величність господині, що сидить коло самовару й розливає по склянках золотобарвний чай, підкреслює ідилічну замкненість цього ізольованого світу. Співає пара. Блищить нікель цукерниці. Рожевіє пухкість щок і ліктів» [6, с. 192]. Прикметно, що чаювання на картині так само, як і в романі, відбувається на тлі провінційного міського пейзажу, де височіє подібна з Варязькою церква.

Межі між літературними і науковими текстами В. Петрова (Домонтовича), як відомо, часто розмиті. Зважаючи на цю особливість художнього методу письменника, прикметним здається його есей «Мої Великодні (З записок мандрівника)». Провідними у цих подорожніх нотатках є рефлексії про собор міста Реґенсбург: «Війна пощадила Собор. Собор зцілів» [7, с. 6]. Зауважимо, що саме у Реґенсбурзі роман «Без ґрунту» вперше видано окремою книгою, тому фраза про зцілілий собор певною мірою є символічною. У портретуванні «чужого» Собору В. Петров (Домонтович) уважний до деталей: «Примари химер, огидні потвори, шкірячи зуби, звисли на краях його перекрить. <…> Бог є все, людина – ніщо. Камінь витончено. Він утратив свою вагу. Він став легким. Його зроблено мереживним у підвіконнях балюстрад, струнким у розчленованості колон. <…> Матерію дематеріалізовано, вона позбулася своєї інертности. Маса більше не тяжить. Камінь набув духовости. Його перетворено в ідею, зведено на ступінь

абстракції. Стебла колон, схрещуючись угорі, витворюють вістря склепінь. Колона виростає в арку. І зір стримить угору за стрімчастою знесеністю загострених склепінь» [7, с. 6–7]. Письменник продовжує наголошувати на дематеріалізації і духовості, ідеї і абстракції сакральної споруди, доводячи тезу, що не тільки живописні або літературні собори збудовані не з каменю.

Степан Линник умовно належить до мистецьких фігур, класифікованих у першій третині ХХ століття як старше покоління. Для портретування його творчого методу у романі акумулюється ціла низка постатей реальних художників. Завдяки згаданим іменам, так званому нульовому екфразису, відбувається кореляція вербального тексту зі світовим і вітчизняним мистецьким дискурсом. Вкраплення імен прецедентних митців сприяє увиразненню асоціацій реципієнта.

У слово транспортується низка кодів пластичних мистецтв: композиція, колірні та лінійні співвідношення, об'єми, світлотіні, фактурність тощо. Вербальні описи творів мистецтва як візуальних об'єктів у романі часто стають самодостатньою основною оповіддю з розлогими міркуваннями про явища мистецтва. Окремі епізоди роману є своєрідним словесним подовженням зображених на картинах персонажів. Шедеври світового і вітчизняного мистецтва, а також прецедентні імена мистців надають письменникові можливість віднайти суголосні власним мотиви, настрої, образи, збагатити арсенал зображально-виражальних засобів. Сприйняті крізь призму літературного тексту живописні і архітектурні артефакти набувають нового сенсу.

Основним підґрунтям художньої оповіді є архітектурна споруда, що, зумовлюючи єдність тематичного й поетологічного оформлення дійсності, визначає тематику, тип героя, систему персонажів, проблематику, сюжетно-композиційну структуру, хронотоп, тип оповіді. Побудована не з каменю, а в уяві письменника, Варязька церква стає архітектурним твором-прототекстом, який моделює літературний твір, почасти його структуруючи. Так, різноаспектна вербальна візуалізація Собору за своєю художньою концепцією тяжіє до художнього рішення К. Моне щодо Руанського собору. Варязькій церкві автором так само присвячена «серія полотен», на яких зображується пов'язаний із архітектурним об'єктом міський простір.

Складна система візуальних кодів, їх множинність свідчить про оригінальність і новизну українського письменника, чий роман своєю мовою, напряму дотичною до пластичних видів мистецтва, став «прологом» до сучасних романів-екфразисів. Аналіз роману «Без ґрунту» крізь призму інтермедіальності відкриває нові шляхи вивчення доробку, особливостей індивідуального стилю В. Петрова (Домонтовича), розкодування його авторського задуму, багатошарового, надзвичайно потужного і значущого.

Список використаної літератури

1. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків: Вид-во «Діса плюс», 2015. 368 с.
2. Борбунюк В. Пейзажі з вікна у романі В. Петрова (Домонтовича) «Без грунту». *Національна ідентичність у мові та культурі*: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак. Київ: Талком, 2023. С. 42–50.
3. Брюховецький В. Засновок концепції "безґрунтовності" Віктора Петрова. *Слово і час*. 2019. № 7. С. 3–17. DOI: https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.07.3-17
4. Ганошенко Ю. Передчуття кінця: криза модерного світовідчуття в романі Віктора Домонтовича Без ґрунту. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, vol. IX/2: 2021, pp. 85–96. DOI: 10.14746/sup.2021.9.2.07
5. Генералюк Л. Виклики екфразису. *Література на полі медій*: збірка наук. праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т., Сиваченко Г. Київ: 2018. С. 184–200.
6. Домонтович В. Без грунту. Регенсбург : Видання Михайла Борецького, 1948. 217 с.
7. Домонтович В. Мої Великодні (З записок мандрівника). *Домонтович В. Мої Великодні.* Харків: Фоліо, 2023. С. 3–10.
8. Левицька О. Інтермедіальні стратегії у біографічних романах про художників : (на матеріалі біографічних творів В. Домонтовича про Вінсента ван Гога та Ральфа Дутлі про Хаїма Сутіна). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2021. № 18. С. 41–47. https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.6.
9. Петров В. Розвідки: У 3 т. Т.2. Київ: Темпора, 2013. 576 с.
10. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : Монографія. Донецьк : ДонНУ, 2014. 154 с.
11. Panofsky E. Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims. *Jahrbuch Für Kunstwissenschaft*, 1927. 55–82. http://www.jstor.org/stable/24496390

Надійшла до редакції 13 вересня 2023 р.
Прийнята до друку 14 жовтня 2023 р.

References

1. Bovsunivska T. V. Genre modifications of the modern novel. Kharkiv: "Disa Plus" Publishing House, 2015. 368 p. [in Ukrainian].
2. Borbuniuk V. Landscapes from the window in V. Petrov (Domontovych's) novel Without Foundation. National identity in language and culture: a collection of scientific works / by General. ed. O.H. Shostak K.: Talkom, 2023. P. 42–50. [in Ukrainian].
3. Briukhovetskyi V. The foundation of the concept of "baselessness" by Viktor Petrov, Slovo i chas. 2019. № 7. P. 3–17. DOI: https://doi.org/10.33608/0236-1477.2019.07.3-17 [in Ukrainian].
4. Hanoszenko J. Anticipation the end: the crisis of the modern perception of the world in Viktor Domontovych's novel Without Foundation. Studia Ukrainica Posnaniensia, vol. IX/2: 2021, pp. 85–96. DOI: 10.14746/sup.2021.9.2.07 [in Ukrainian].
5. Heneraliuk L. Challenges of ekphrasis. Literature in the field of media: a collection of scientific works of the Department of Theory of Literature and Comparative Studies of the Institute of Literature named after T. G. Shevchenko NAS of Ukraine / Ed. Gundorova T.I., Sivachenko H.M. K.: 2018. P. 184–200. [in Ukrainian].
6. Domontovych V. Without Foundation. Regensburg: Mykhailo Boretsky Publishing House, 1948. 217 p. [in Ukrainian].
7. Domontovych V. My Easter (From notes of a traveler). Domontovych V. My Easter. Kharkiv: Folio, 2023. P. 3–10. [in Ukrainian].
8. Levytska O. Intermedia strategies in biographical novels about artists: (based on the biographical works of V. Domontovych about Vincent van Gogh and Ralph Dutley about Chaim Soutin). Literary process: methodology, names, trends. 2021. No. 18. P. 41–47. https://doi.org/10.28925/2412-2475.2021.18.6. [in Ukrainian].
9. Petrov V. Explorations: In 3 volumes, Volume 2. Kyiv: Tempora, 2013. 576 p. [in Ukrainian].
10. Prosalova V. A. Intermedia aspects of modern Ukrainian literature: Monograph. Donetsk: DonNU, 2014. 154 p. [in Ukrainian].
11. Panofsky E. On the order of the four masters of Reims. Yearbook for Art Studies, 1927. 55–82. http://www.jstor.org/stable/24496390 [in German].

Submitted September 13, 2023.
Accepted October 14, 2023.

Valentyna Borbuniuk, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pedagogy, Ukrainian and Foreign Philology Kharkiv State Academy of Design and Arts (8, Mystetstv st., Kharkiv, 61002, Ukraine); e-mail: 0969255100v@gmail.com; http://orcid.org/0000-0002-1969-620X

"...seems to be built not of stone": Without Foundation by V. Petrov (Domontovych) as an Architectural and Pictorial Novel-Ekphrasis

Intermedial analysis remains one of the leading interpretive strategies of contemporary literary studies, which determines the relevance of the study. The aim is to read the novel Without Foundation (1948) by V. Petrov (Domontovych) through the prism of intermediality.
The research methods are determined by the objective. The method of intermedial analysis, contextual analysis, hermeneutic, comparative and semiotic methods are used.
It is indicated that the writer transports a number of codes of plastic arts into the word: composition, colour and linear ratios, volumes, light and shadows, texture, etc. Verbal descriptions of works of art as visual objects in a novel often become a self-contained main narrative with extensive reflections on artistic phenomena. Certain episodes of the novel are a kind of verbal extension of the characters depicted in the paintings. Masterpieces of world and national art, as well as precedent-setting names of artists, provide the writer with the opportunity to find motives, moods, and images that are in tune with his or her own, and enrich the arsenal of visual and expressive means.
The main basis of the artistic narrative is the architectural structure, which, determining the unity of the thematic and poetic design of reality, determines the subject, type of hero, system of characters, problematics, plot and compositional structure, chronotope, and type of narrative. Built not of stone, but in the writer's imagination, the Varangian Church becomes an architectural prototype that models a literary work, partially structuring it. Thus, the multifaceted verbal visualization of the Cathedral, in its artistic concept, tends to be similar to the artistic solution of C. Monet with regard to the Cathedral of Rouen. The author also devoted a "series of paintings" to the Varangian Church, which depict the urban space associated with the architectural object.
Conclusions. The complex system of visual codes and their multiplicity testify to the originality and novelty of the Ukrainian writer, whose novel, in its language directly related to plastic arts, became a "prologue" to contemporary novels-ekphrasises.

Key words: visual code, intermediality, inter-artistic communication, modernist novel, cathedral.