

Володимир СПОДАРЕЦЬ

В АТМОСФЕРІ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ УКРАЇНСЬКОЇ ХИМЕРНОЇ ПРОЗИ

Поняття «атмосфери» як літературознавчої категорії у нас відсутнє. Саме слово вкрай рідко з'являється на критичному видноколі, означаючи, проте, кожного разу щось інше, хоча і близькоспоріднене в етимологічних глибинах і, переважно, у метафоричному сенсі: атмосфера доби, відтворена у романі, психологічна атмосфера тощо. А між тим іде інтенсивний процес «повернення мистецтва до самого себе», переосмислення і доосмислення глибинної суті, самої природи художнього твору і категорії атмосфери тут явно не вистачає.

Мета цих нотаток скромна: звернувши увагу на «невикористані резерви», наголосити, що «внутрішній світ художнього твору» [5, 74] без поняття атмосфери виглядає, м'яко кажучи, недовершеним, а це негативно впливає на перебіг критичного осмислення цього світу, в якому відбуваються дійсно вельми цікаві і непрості процеси [1, 274].

Чи не найактивніше спонукає звернутися до заявленого тут поняття саме химерний жанр. Розробляючи проблематику, тісно пов'язану з національним характером у контексті духовного буття народу, український химерний роман відзначається винятковою складністю своєї структури. Інтерпретаційні

достоїнства категорії атмосфери бачаться насамперед в тому, що вона спроможна в емоційно-узагальненому вигляді дати цілісне уявлення про змістову доміную художнього твору, його поетичну ідею, концентруючи смислотворчу динаміку складових химерного інтертексту і зводячи втрату невідшкодованого смислу нанівець.

З утвердженням категорії атмосфери, сподіваємось, відпаде необхідність у свого роду «криміналізації» фахової термінології на зразок «подвійного дна» «умовномістких» жанрів, а «фантом химерного» з достатньою очевидністю відкриється не лише погляду поетичному, а й критичному. Проте основна робота, будемо сподіватись, попереду, зараз же, в межах регламенту, тишимо себе надією привернути увагу.

Як було вже підкреслено, поняття атмосфери у критиці має переважно метафоричний смисл. Зустрічається воно і в теоретичному літературознавстві, хоча і не так часто. Проблемі атмосфери спеціально присвячена одна з робіт Я. Ельсберга під назвою «Загальна атмосфера літературного твору» [4, т. 2, 171]. Публікація давня, досить відома, але сьогодні цілком ясно, що великого ентузіазму вона не викликала. Можемо припустити різні тому причини: недостатня виписаність даної категорії, су-

перечності в потрактуванні, незначний «коефіцієнт корисної дії» її аналітичного застосування вченим, та не це для нас суть важливо: головне — помічено і названо тонкий інтегруючий чинник, який, проте, «нелегко визначити і навіть описати» [4, т. 2, 171].

Про що ж, власне, йдеться?

У своєму романі чи повісті письменник завжди (свідомо чи несвідомо) творить стійке поле своєї інтелектуально-емоційної присутності, наповторну ауру «авторського ціннісного кругозору», висловлюючись в термінах М. Бахтіна. Ситуацію проявляє трансформований відповідно шопенгауєрівський образ: якщо вміст художнього світу уподібнити «мерехтінню у своїй одвічній мінливості незчисленних бризок водоспаду», то атмосферою цього світу буде «веселка, тихо граюча на тому вируючому мерехтінні» [3, 12-13]. При цьому жодної краплинки немає у тому потоці, «ниже тії коми», яка б не була просякнута «невидимим маревом випромінювання його (автора — В. С.) енергії, незримим димом горіння його душі» [4, т. 2, 177]. Та найкраще було б вдатися до субстанціального поняття власне атмосфери у фізичному розумінні, що нею буквально «дихає» усе живе того світу. Дана обставина помітно «ушляхетнює» процес сприйняття, розуміння та інтерпретації художнього твору.

Читаючи «Садок вишневий коло хати» Т. Шевченка, можна було б припустити й таке: знаходячись в казематі, позбавлений волі, права, відірваний від батьківщини, друзів, в стані жорстокої депресії поет раптом заходився насолоджуватися спогадами красот давно минулих вражень. Але таке припущення було б неймовірним.

Цілком зрозумілим є напрямок поетичних асоціацій — Україна, сім'я: добре відомо, як страждав поет своєю відрубністю від України, добре знаємо, що таке в долі Шевченка сім'я. То ж зовсім природно ці два страждання особистої біографії злилися в болісно-прекрасний композиційний стрижень поезії.

Композиційний лад твору дійсно прикметний: що не рядок — артистично вирізьблена і завершена у своїй самодостатності картина сільської ідилії. «Садок вишневий коло хати»; «Хрущі над вишнями гудуть»; «Плугатарі з плугами йдуть»; «Співають ідучи дівчата»; «А матері вечерять ждуть»; «Сім'я вечеря коло хати» і т. д. Але поет оперує взятим з культурної, а не природної дійсності¹, побаченим крізь серпанок народної пісні, тому смисл прочитується дещо інакше, ніж на те проковує безпосередня вербальна семантика. Мовляв, ось воно, але немає його, прекрасно як, але ж то омана. Напруга між полюсами ідеально- й реально-баченого вибухає пафосом болу і туги, що домінує в атмосфері твору. Означене почуття і виражає в емоційно-узагальненому вигляді його поетичну ідею.

Можна, звичайно, віддатися радісній безтурботності естетичної насолоди, зупинившись в захопленні на півдорозі. Так, зрештою, і чинять укладачі дитячих антологій і педагоги, прищеплюючи у такий спосіб своїм вихованцям почуття прекрасного, і нічого поганого у тому немає. Гріх було б проминути благодатний матеріал. Але правда поезії вимагає більшого, вона веде вглиб, за лаштунки позірної і привабливої видимості. Поетика цього твору, таким чином, крайне умовна. Аура з'ясованого контексту — страждання історія України і така ж доля поета — не дозволяє посвяченому самозабутньо віддатися радісній безтурботності естетичної втіхи. Він таки зупиниться в потрясінні, але вже не стільки краса пейзажу схвилює його уяву, скільки глибина трагічного почуття, тією пісенною красою відтінена. А від того і сам малюнок постане ще більшим дивом-спонукою.

¹ Історична реальність зовсім сумно-невесела:

*Село неначе погоріло,
Неначе люди подуріли,
Німі на панцину йдуть,
І діточок своїх ведуть!..*

(«І виріс я на чужині...»).

Л. Толстой підкреслює принципову неможливість адекватної передачі художньо-естетичної матерії твору на мові словесно-логічних формулювань і пояснює, чому: «У всьому, майже у всьому, що я писав, мною керувала потреба зібрання думок, зчеплених між собою для вираження себе; але кожна думка, виражена словами окремо, втрачає свій смисл... якщо береться одна і без того зчеплення, в якому вона знаходиться... І якщо критики вже тепер розуміють і у фейлетоні можуть виразити те, що я хочу сказати, то я їх поздоровлю» [11, т. 17-18, 784].

Іронія зрозуміла і справедлива, але як же усе-таки піднести до критичного погляду оту суму думок, зчеплених між собою, не порушивши їх гармонійної злагоди, а разом не втративши утвореного цією злагодою смислу? Виразити не можна, можна лише відчуті: категорія атмосфери у цьому випадку — це процес згущення, максимального узагальнення і перетворення «думок», зчеплених між собою у чуттєво-емоційний екстракт авторського відношення із збереженням уже в новій якості усієї духовної повноти художньої інформації. Утворюється своєрідна інтелектуально-почуттєва «формула», придатна для вирішення найрізноманітніших конкретно-аналітичних завдань.

Аналізуючи оповідання А. Чехова «Анна на шее», Я. Ельсберг зауважує: «Якщо спробувати коротко охарактеризувати атмосферу цього твору, ...то можна сказати: перед нами встають образи банальної життєвської суєти (підкр. наше — В. С.), що охоплюють і «сильних та знатних», і людей, холопствующих перед ними, і тих, хто живе «гучним, блискучим, розвеселим життям» неробства й розваг. І разом з тим кризь цю суєту чується слабкий, але повен такої щирої і болісної туги голос «хлопчиків» — братів Анни, — що голос цей, усього кілька слів, повторюваних ними, духовно перемагає (підкр. наше — В. С.), виражаючи ті страждання, які випали на долю «слабких і винних». І висновок

дослідника: «Всі персонажі оповідання оточені такою атмосферою» [4, т. 2, 179]. Власне, перед нами і є той екстракт, «формула», яка вбирає зв'язки всіх думок, висловлених в оповіданні, тому й придатна для естетичного вирішення і потрактування будь-якого його епізоду.

Атмосфера художнього твору владно впливає на характер сприйняття, часто нейтралізуючи так званий погляд з точки зору здорового глузду, якщо той суперечить художній спрямованості. М. Слабошпицький говорить про явно негативні місцями вчинки героїв відомої дилогії Василя Земляка «Лебедина зграя» і зауважує: «однак дивне відчуття: під час читання про все те не ловиш себе жодного разу на бажанні судити героїв, бо письменник уже нав'язав нам своє ставлення до них — мудре всерозуміння і всепрощення» [10, 85]. Тут названа одна з домінант атмосфери твору, в якій ті вчинки набувають іншого, часом зовсім несподіваного, але художньо цілком вмотивованого сенсу.

Атмосфера художнього твору — рівнодіюча цілого ряду чинників авторської модальності, що нерідко вивищуються до пафосу: проникливий ліризм, романтична схвильованість, глибинна гумористичність, лукава іронія, сатирична дошкульність, драматична напруженість, розпач трагізму тощо. Модуси пафосу, названі тут і не названі, перебувають у стані взаємин узгодження, полеміки, навіть відвертої ворожнечі, аж до химерної (що особливо характерно для химерної прози), наприклад, незбагненного поєднання трагічного і комічного. Зрештою, така естетика виявляє глибоку амбівалентність духовної світобудови, де грань між комічним і трагічним — швидше плід інтелектуальних зусиль, ніж об'єктивна істина. Цю правду духовного буття і фіксує атмосфера художнього твору, подаючи її «знятою» у вищій інстанції всезагальності. У химерному романі, дуже неоднозначному за своєю природою, пафос-

ний контрапункт — жанрова ознака і норма. Звідси підкреслене вже багатство його атмосфери.

Атмосфера художнього твору — принципів ворог категоричної однозначності, досить розповсюдженої у філологічних світах хвороби інтерпретації. Більше того, вона проявляє важливий аспект відношення мистецтва до дійсності, трансформований як проблема життєвої та художньої правди.

В пошуках жанровості (визначальних ознак жанрової диференціації) М. Павлишин [8, 27-32] розгортає ряд опозицій, які неважко звести до центральної жанрової суперечності — між концепцією дійсності, тобто характером уявлень письменника про життя, відбитих у певній моделі світу (у цьому зв'язку особливої ваги набуває наше розуміння соціокультурного та історичного авторського контексту, інакше кажучи, проблема духовної біографії автора), і тоном висловлювання, маніфестуючого парадигму його відношень, важливої ознаки атмосфери. Та одна справа дійсно відкрита модель світу і зовсім інша — препарована на потребу міфологізована свідомість доби. До речі, одне з основоположних завдань так званого творчого методу радянської літератури у тому і полягало, аби «допомогти» письменникові відкрити оту «модель світу», дати йому в руки єдино вірне тлумачення процесів та явищ об'єктивної дійсності, і передусім людини (одіозний «соціалістичний» чи «комуністичний» ідеал). Для цього підпрягалися значні сили теж єдино вірних і наших «наук» — від марксистсько-ленінської філософії до наукового комунізму.¹ То ж письменникові вже нічого не залишалось, як тільки творити, проїнявшись «правильними» поглядами,

¹ Зрештою, у тому не було б нічого поганого, аби поняття «плюралізм» увійшло в наш вжиток ще на зорі радвллади, забезпечивши певний вибір-полеміку, скажімо, між класово витриманою марксистсько-ленінською філософією та просто філософією, заснованою на засадах менталітету народу тощо.

ідеями та концепціями, за чим ревно стежило недремне око. І творили... за велінням серця, як висловився великий письменник, тут же уточнюючи за всіх: «а серця наші належать партії». Коло замкнулось. І — дивна річ! — єдино вірні погляди, культивовані впродовж десятиліть щонайвишуканішими методами, поволи увійшли в плоть і кров, стали щирим переконанням навіть талановитих письменників, які часто зовсім не лукавили, виголошуючи подібні сентенції з високих трибун. Якщо ж траплялося, що хтось випадав із згуртованого загалу, їх методично і відповідним чином кваліфікували, і вже доля таких митців вирішувалася державою автоматично.

Означена ситуація у розвитку цивілізації, будемо сподіватись, — трагічний виняток, конкретно-історичний парадокс, в режимі якого життя, однак, виробило свої запобіжні заходи збереження здорового глузду, нормальної психіки і естетичної свідомості. Одним з таких «заходів» на рівні жанру, наприклад, був український химерний роман, однак і він, за свідченням критики, не оминув певних хвороб, і саме у сфері концепції, що відповідно відбилося й на атмосфері, її інтелектуально-емоційнім спрощенні, збідненні. Зрештою, маємо розуміти, що навіть у випадку, коли йдеться про дійсно оригінальну і відкриту письменником модель світу, — власне творчість, художня творчість — це швидше не **втілення** цієї моделі, а **полеміка** з нею, м'якше кажучи, діалог, що у ньому, як відомо, тільки й може народитися істина. Література, **опонентність** якої (родова ознака!) вже достань з'ясована на сьогодні [6, 9], аж ніяк не відтворення, перетворення, деформація, містифікація і т. д. дійсності, а **осягнення** правди-істини духовного буття людини [12, 144-156] на її одвічнім шляху до самої себе («своїм життя до себе дорівнятись...»), у тім числі і способами відтворення, перетворення і т. д.

Відсутність означеної полеміки-діа-

логу, як і поблажлива пасивність у ньому, «зріджує» атмосферу твору, приводить до значних естетичних втрат. Про такі втрати у творчості Василя Земляка говорить, зокрема, І. Дзюба, аналізуючи його діалогію «Лебедина зграя» та «Зелені Млини». «...Дивовижне чуттєве і враженнєве багатство світу авторової пам'яті, неабияка характерність матеріалу і краса та значущість багатьох осягнень, — пише він, — не знайшли гідної конструктивної опори в рівноцінній та рівнопотужній концепції життя» [2]. Критик дає докладний перелік «клітин» художнього організму, так чи інакше атрофованих внаслідок вказаного «кисневого голодування». «В соціальному розтині доби, в осмисленні громадянських аспектів змалюваного життя, в художній «філософії історії», в аналізі соціальної поведінки різних людських груп та особин перед колективізацією і розкуркуленням та під час них, у колгоспному будівництві, у боротьбі з фашистськими окупантами — тут не перейдено міру пересічно засвоєних усіма нами уявлень, прийнятого мінімуму соціального знання, соціальної уяви і відповідальності». Більше того, «відчувається навіть розрахунок на це наше уявлення про добу», додає критик, тобто, автор солідаризується з читачем в царині міфологізованій свідомості часу, що значно полегшує йому справу, даючи «можливість обійтися без запаморочливого заглиблення в об'єктивність доби, обійтися гумористично-міфологізованим перефразом до її хрестоматійного образу» [2].

Та навряд чи про полегкість думав письменник, пориваючись на лебедині верховини духовності свого народу. Можемо лише уявити сьогодні його творчі, душевні муки, жорстоку і виснажливу боротьбу з внутрішнім та зовнішнім цензорами (блискучий розділ про голодних коней так і не увійшов до остаточного тексту діалогії), але об'єктивно сталося так, як сталося. «Тим-то в «Зелених Млинах» уже від-

чутні деякі самоповторення і деяка внутрішня вичерпність, ще до фіналу», — з співчутливою делікатністю підсумовує І. Дзюба [2].

До названої діалогії М. Павлишин підверстав ще кілька творів химерного жанру: «Козацькому роду нема переводу...» О. Ільченка, «Позичений чоловік...» Є. Гуцала, зазначивши принагідно, що «у цих романах ведеться звичайна апологетика апробованих міфів, історичних моделей і світоглядних позицій. А засоби химерності — сміх, народна фантастика, історичний колорит — за перевіреною традицією застосовуються для того, щоб забавляти, розважати читача» [7, 503]. Найпечальніше ж, на думку дослідника, є те, що «в характері цього розважання криється особливо підступна культурна аргументація» [7, 503]. Протиставляючи названому ряду української химеристики химерний роман Вал. Шевчука «Три листки за вікном», М. Павлишин вдається до вельми відповідальної аналогії: Гоголеві «Вечори...» і «Миргород» як отождолення українськості з провінційністю та «Енеїда» Котляревського як аргумент на користь «життєздатності і легітимності автономної української культури» [7, 504]. І хоча Гр. Сивокінь робить відчайдушні спроби якось пом'якшити категоричність висловлених присудів, апелюючи до «конкретного історизму, що його з австралійської відстані не зовсім догледів М. Павлишин» [9], все ж основне залишається неспростовним: концептуальна заданість, заснована на постулатах зужитих міфів помітно послабила жанр, привела до втрати ним потенційної здатності на відповідну реакцію і переконливий аргумент у діалозі зі світом.

Ще раз підкреслимо: в питаннях оцінки і переоцінки (останнє особливо актуальним є на сьогодні) художніх цінностей немало важить аргумент атмосфери. Щодо Гоголя, то М. Слабошпицький цілком правий: «Принципове заперечення викликає вже сама теза критика про ранні повісті М. Гоголя, в

яких він побачив насміх над усім українським» [10, 130]. Довести протилежне зовсім неважко, залучаючи до аналізу саме категорію атмосфери з її глибиною, з'ясовуючи не один якийсь аспект естетичного відношення, нехай навіть дуже важливий, в даному випадку йдеться про сміхову культуру, а хоча б декілька, — поруч з гумором, наприклад, розглянути ліризм, романтичність цих творів. Якщо цілком добродушний гумор видався шановному поціновувачу зверхньо-підступним насміхом, то як, приміром, заперечити теплоту і сердечність, щире захоплення міцним духовним здоров'ям земляків, випромінюване гоголівським ліризмом?.. Такий дисонанс в рамках єдності — нонсенс. Натомість — чарівна пластика настрою і почуття, дивна гармонія атмосфери любові і шани.

Таку ж однобічність, але вже з протилежним знаком, бачимо в присудах самого М. Слабошпицького. Назвавши негативну оцінку М. Павлишина щодо «звичайної апологетики апробованих міфів» явною натяжкою, М. Слабошпицький намагається окремими прикладами спростувати її. Але ж не в прикладах справа і навіть не в їхній кількості: приклади можна наводити безкоштовно і тлумачити їх як завгодно. Вся суть в атмосфері, у якій ті приклади живуть і дихають. Саме атмосфера покладає кінець інтерпретаційній сваволі.

Нагадавши нам епізод з «великим непманом» Льонею Чечевичним, якому аж ніяк не сплатити податок за лавку, «навіть коли б Лёня Чечевичний продав у ній самого себе», М. Слабошпицький пише: «Хіба можна стверджувати, що Земляк виступає апологетом цієї політики?» [10, 125]. Як це не дивно, а таки можна, — загальна атмосфера твору до того схиляє. І зовсім не обов'язково звертатись до протилежної сцени, у якій комуністи на чолі з Рубаном сушать собі голови, «як створити новий Вавилон взамін старому», варто уважніше придивитися до даного конкретного епізоду, вслухатись в інто-

нації, домінанту атмосфери роману. Автор дійсно іронізує, але як? — розуміючи приреченість Лёні і приймаючи це як історичну неминучість. Не будемо лукавити, автор не дожив до всезагального нашого прозріння і сам не прозрів достатньо, аби вже тоді чітко бачити і розуміти, що воно і як. «По-дружньому», навіть із співчуттям, спроваджує він Лёню туди... Йому діла немає до проблем цього Лёні, бо автор разом з героями, які «сушили собі голови...», в колі інших, глобальних, світових революційних проблем, хоча чисто природний художній інстинкт і здорова його інтуїція часом підштовхує поіронізувати і над своїми кумирами. Загалом же автор тут цілком у межах концепції.

Виклавши епізод йорданського льодового побоїська, М. Слабошпицький зауважує: «Послідовний апологет офіційних міфів так писати не буде, бо це аж надто відчутно принижує образи і діяння людей, які збираються ошчасливити Вавилон, а разом із тим і всю планету новим життям». І додає: «Автор не стоїть ні на чиему боці» [10, 126]. По-перше, «не стояти ні на чиему боці» — річ у принципі неможлива, а щодо суті наведеного епізоду, то, знову ж таки, атмосфера твору не залишає ніяких сумнівів відносно симпатій автора. Він, безперечно, на боці тих, кого поставили на буряковий хрест, з цапом Фабіаном включно, який, правда, пішов туди цілком добровільно, хоча й припустився при цьому великої безтактності, ставши до стрільців-контрреволюціонерів задом, чим врятував не тільки близьких собі по духу людей, але й автора.

Атмосфера художнього твору — специфічний спосіб глобального синтезу — дозволяє розгорнути найскладніші структури духовності в глибинній неоднозначності їхнього смислу.

Цитована література:

1. Гаспаров Б. М. Послесловие: структура текста и культурный контекст // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. — М., 1994. — С. 274-303.
2. Дзюба Иван. Вавилоната Василя Земляка

- // Літературна Україна. — 1983. — 28 квітня.
3. Эллис. Русские символы. — Томск, 1996. — 287 с.
 4. Эльсберг Я. Е. Общая атмосфера литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. — М., 1971. — Т. 2. — С. 171—192.
 5. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 79—87.
 6. Моренець Володимир. Сучасна українська лірика // Автореф. дис. ...доктора філолог. наук. — К., 1994. — 48 с.
 7. Павлишин Марко. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Українське слово: У трьох книгах. — К., 1994. — Кн. третя. — С. 493-505.
 8. Павлишин Марко. Чорнобильська тема і проблеми жанру // Слово і час. — 1991. — № 4. — С. 27—32.
 9. Сивокінь Григорій. Погляд здалеку, пильний погляд // Літературна Україна. — 1990. — 20 грудня.
 10. Слабошпицький Михайло. Василь Земляк. — К., 1994. — 148 с.
 11. Толстой Л. Собр. соч.: В 22 т. — М., 1984. — Т. 17-18. — С. 784.
 12. Фашенко Василь. Щаблі до істини // Вежа. — 1996. — № 2. — С. 144—156.