Н. М. Шляхова

ЖАНРОВА САМОСВІДОМІСТЬ РОМАНУ

Стало традиційним визначальними жанровими ознаками роману вважати його відкритість у процесуально незавершену дійсність, перебування у зоні гарячого контакту із сучасністю. І цим якось ніби вичерпується Бахтінська формула роману. А тим часом її автор у запропонованій методології дослідження роману смисл цієї жанрової прикметності розкривав у процесі з'ясування системи романних жанроутворів. Визнаючи домінантою роману особливу зону побудови літературного образу, "а саме зону максимального контакту з сучасністю", М. Бахтін звернувся до передісторії романного слова і серед визначальних жанротворчих факторів помітив сміх, той сміх, що "знищує страх і пієтет перед предметом, перед світом, робить його предметом фамільярного контакту і тим готує абсолютно вільне дослідження його" [1, 411]. Звідси й тональність пафосу контакту роману із сучасною дійсністю — висміювання її, пародіювання, травестування. Цей критицизм (і самокритичність) роману проявляється і в його ставленні до інших жанрів — їх він також пародіює, витісняє, вводить у свою власну структуру, переінакшує.

Таким чином, за Бахтіним, роман формувався у процесі "сміхової фамільяризації світу і людини, зниження об'єкта художнього зображення до рівня неготової і плинної сучасності" [1, 426]. І ще одна дуже важлива риса роману як об'єкта вивчення для теорії та історії літератури: він найчутливіше вбирає тенденції становлення нового світу, "багато в чому попереджуючи майбутній розвиток усієї літератури" [1, 396].

Ці думки М. Бахтін оприлюднив 1941 року у доповіді "Роман як літературний жанр", що під заголовком "Епос і роман" побачив світ у "Вопросах литературы" аж через три десятки літ. Тогочасна українська література підтвердила наукове передбачення визначного вченого: "однобічна серйозність" високого романного слова була порушена появою пародійно-травестійної творчості — так званої химерної прози. Відчути, а тим більше визнати в умовно-химерних жанрах нові соціально-духовні та естетичні тен-

денції критика була не готова. "На адресу українського "химерного" роману, як і всієї фольклорно-міфологічної прози, лунало чимало докорів і кпинів" [5, 381]. Прихильники цього типу творчості, до яких належав і автор наведеної цитати В. Дончик, і В. Яворівський, і М. Ільницький, і А. Погрібний, основне достоїнство її вбачали у зв'язках з давньою фольклорною та літературною традицією. А. Погрібний у книзі "Осягнення сутності" (1986) замислився над тим, чому ця традиція "так вагомо нагадала про себе саме в наші дні?" і відповідь знайшов у міркуваннях П. Мовчана про переосмислення фольклорного минулого як порятунок від "стереотипізації, нівелювання в умовах агресивної "масової культури". Сам же Погрібний за комічною маскою, бурлескно-травестійним сміхом розгледів сутнісне: "Справжня їх мета — серйозна, далека, йдеться-бо про філософське осмислення цілком реальних явищ і процесів, про цілеспрямоване осягнення сутності буття" [9, 205].

Ближче до родової типології роману підійшов, як нам видається, Олександр Ковальчук. У загалом вельми цікавій праці "Український повоєнний роман" (1992 р.) причину жанрового оновлення роману він побачив насамперед у "художній реабілітації людини" і пов'язаній з цим актуалізації ліричного начала. У книзі переконливо доведено, що посилена авторська суб'єктивність зумовила новизну стильових акцентів — принципово змінила місце героя в художній системі, спонукала до освоєння умовних форм, фольклорної поетики, сприяла збагаченню виражальних можливостей роману. Нерядовою була й думка Ковальчука про перспективність форм ліричного роману, проте саме ці форми він традиційно пов'язував з чисто умовними принципами — мемуарними та сповідальними прийомами оповіді, зацікавленням духовним світом людини. Сила літературознавчої традиції, слід гадати, перешкодила молодому вченому зробити рішучий крок від блискучих спостережень до узагальнюючих висновків щодо глибинних зрушень в самому характері світосприймання і світовідчуття і пов'язаних з цим змін в самій структурі родової літературно-художньої свідомості. Натомість маємо констатацію того, що буцімто "зміна стильових систем привела до ускладнення форм романного

мислення, зумовила активні пошуки нових форм вираження..." [6, 58].

У цілому ж критика мало клопоталася самою жанровою формулою роману, вона більше уваги приділяла витлумаченню терміну "химерний", не помічаючи, що саме в химерності, стихії неофіційного слова та неофіційної думки, святковій формі, фамільярному мовленні й слід шукати приховане жанрове коріння роману. Хоча термін — "химерний роман" — започаткований 1958 року "українським химерним романом із народних уст" О. Ільченка "Козацькому роду нема переводу...", все ж цей жанровостильовий напрям набув рис важливої й показової тенденції, як на думку дослідників, передовсім, завдяки романові "Лебедина зграя" В. Земляка. "Від "Лебединої зграї" до..." такою назвою розділу книги про український роман В. Дончик своєрідно визнав твір В. Земляка віхою в розвитку романістики.

Справді, "Лебедина зграя" яскраво засвідчила жанрову прикметність романного мислення — чутливість і безпосередню причетність до актуалітету сучасності, до зародження й розвитку нового світу — реального і мистецького. Започаткований "теплою хвилею" (Є. Сверстюк) відлиги шестидесятих, роман 70-х років став "провідним героєм драми" тогочасного літературного розвитку. Чутливі до тенденції суспільно-духовного розвою, романісти гостро відчули драматизм (а надто трагізм) морального протистояння шістдесятників. "Позаду не було школи. Попереду не було перспектив" [10, 25]. Гостре зосередження на негараздах сучасності своєрідно визначає модель художнього світу, "він стає світом, де першого слова немає, а останнє ще не сказане" (М. Бахтін). Відтак художня свідомість романіста набуває специфічного історичного характеру — життя сприймається й осмислюється як незавершений процес становлення, що має свої витоки у минулому і спрямований у майбутнє. Так прояснюється ще одна жанрова риса роману: звернений обличчям до сучасності, він не втрачає можливостей художнього моделювання минулого. "Навпаки, справді об'єктивне зображення минулого як минулого можливе тільки в романі" [1, 417]. При цьому сучасність не зникає, вона присутня у формі бачення, глибині розуміння і способі пізнання й поцінування минулого.

Загальновизнаними жанротворчими чинниками у наш час стали просторово-часові форми, хронтоп як "ворота" у ціннісно-смисловий світ твору, і дослідники "Лебединої зграї" не могли не помітити своєрідності топографічної природи її образності. Саме у просторово-часовій єдності роману і побачив І. Дзюба його типологічну відзнаку.

У координати світу Вавілон вписаний завдяки своїй претензійній назві і географії ("стояв сей город на кордоні між півднем і північчю, між заходом і сходом"), і гіперболізмові просторових координат (вавілонська земля сягала аж Абісінії, найдальший куток села то вже був Австралією). Космічна топографія приземлюється соціально-психологічною ("Вавілон стояв у самім центрові людських вихорів"). Західносемітська назва Вавілона ("Ворота бога") подається у авторській примітці, топографічний (символічний) смисл слова Вавілон — розбрат — прояснюється текстом роману. Акцентуація амбівалентності міфологеми Вавілон визначає ієрархію художнього світу "Лебединої зграї".

Тримається ієрархічний світ роману на опозиційних часопросторових координатах: там-і-колись, тут-і-зараз. Прадавній Вавілон славився дивовижними висячими садами — Вавілон 30-х років XX ст. "завис" на кількох горбах, "що немовби вічно ворогують між собою"; колись Вавілон був двоярусним городом — тепер Вавілон "жив унизу своїм звичайним життям"; колись Вавілон нищили многії завойовники — тепер ворог "визрівав усередині самого Вавілона". У романі немає чистої вертикалі, як і чистої горизонталі. Ці координати постійно перетинаються, змішуються, а то й міняються місцями. В. Земляк успадкував діалогічно-прозаїчну традицію романного жанру, коли ціннісно-смисловий світ характеризується визнанням небуття і життєдіяння, ймовірного й вірогідного, буденного й чудесного. І тому, хоча нинішній Вавілон і "не доскочив" слави і розкоші свого великого попередника, він значиннєвий, бо живий, реальний, "тоді як той існує лише в легендах та міфах".

Як утвір гетерогенний, роман "Лебедина зграя" позбавлений "ходульної героїзації", в ньому діє топографічний принцип увінчання і розвінчання — символічна людська гойдалка в шаленому підйомі — падінні вигойдувала долю всіх вавілонян: і тих, хто хотів "вирватися з ночі до зірок", і тих, хто "надовго зависав над урвищем", і тих, хто розбивався на гойдалках, і тих, хто помирав на білих подушках. Внаслідок запаморочливої круговерті виникає дивовижне світовідчуття: вертикалі падали на горизонталі, і тоді "небо скидалось на стерновиська", земне вимірювалося космічним, а космічне ставало співмірним із земним (над адміністративним районом "уміщається мало не весь Молочний шлях на мільйони кілометрів"). Образи часопростору "Лебединої зграї" переважно суб'єктивовані, подані з точки зору персонажів. Це їм ввижається, що поїзди під самісінькою дідовою хатою "перевозять велетенську Азію до Європи, а бунтівливу Європу до спорожнілої Азії". Метафора як "маленький міф" — визначальна форма художнього узагальнення в романі В. Земляка і разом з тим родова ознака твору. "Вільне маніпулювання простором і згущення часу в психологічно значущому для суб'єкта пункті, — вважає О. Забужко, — характерні родові прикмети основного хронотопу ліри" [4, 36]. Саме такий ліричний хронтоп і реалізується, як на нашу думку, в метафоризмі романного мислення В. Земляка.

Вектор авторського простору роману підкреслено вертикальний: верхня точка — то лебедина зграя як символ незбагненно високого духу, а нижня — люди, "схожі на лебедину зграю в дорозі". Звідси й символічна типовість індивідуального топографічного жесту героїв роману. Ватажки-сміливці, що поклали собі за мету довоюватись "до високих істин у любові до революції", вперто дерлися догори, прагнучи "сполучити несполучне", запровадити невластиві українській ментальності форми життєдіяння, здійснити "подвиг в ім'я нічого". "Знатство" ж, для якого центром всесвіту був вланий хутір, потяглося вниз — "під вози". В умовах насильницької реорганізації багатолітнього укладу життя хлібороб-романтик Левко Соколюк "збився з дороги", а самодіяльний філософ Фабіян "втратив відчуття сторін світу".

Авторські топографічні пріоритети суголосні ієрархічним уподобанням персонажів. Візиткою заможного вавілонянина був тілесний верх — сорочка, хоч "те зовсім не

означає, що штани тут мались ні за що". В цьому уточненні відносності тілесного верху і низу виявлено принципово важливу для класичної теорії роману його жанрову ознаку: герой не повинен бути одновимірним. Антимонологічна тенденція зображення людини нерідко відверто декларується в самому тексті твору. (Нагадаємо, поява образу автора у полі зображення також належить до романних жанротворчих чинників). Так, змальований у гротескному стилі зовнішній портрет Явтушка Голого ("Собою він був невеличкий, волохатий, як пирій") доповнюється незримим, лише втаємниченому авторові відомим внутрішнім психологічним жестом ("проте жевріло у ньому щось приємне"). І подальше уточнення — "принаймні для цапа" — засвідчує сповідувану романістом філософію відносності високого і низького, величного і комічного.

Виразно ієрархічним постає в романі "Лебедина зграя" і образ вавілонського люду та окремих вавілонян. Вдаючи із себе заможного дідича, Явтушок Голий щонеділі демонстрував свою верхню частину, зодягнену у сорочку — вишиванку, старанно приховуючи за ворітьми "останньої ветхості штани" і потріскані, вічно червоні ноги. "Доповинне стовбичення" Явтушка на воротах є тим зовнішнім жестом, підгрунтям якого — архаїчне просторове світовідчуття і світопереживання землероба, адже його життєбуття найбезпосередніше пов'язане з двома головними стихіями світобудови — землею і небом (своїм Явтушок вважав не лише поле, а й шматок неба над ним, де навіть зорі полічив). Так мотивується в романі його соціально-психологічна характерність (йому було "мулько і тісно в середняках"), яка сюжетно здійснюється у "вічному метанні" Явтушка між горбами і пониззям, між силою і слабкістю роду людського. Оцю внутрішню спонуку такої зовнішньої непослідовності дослідники побачили, зокрема, у властивій Явтушкові "жадобі власності" (О. Ковальчук). Справді, жадоба землі — то визначальне в характеристиці "вічного селянина", художню типологію якого збагатив В. Земляк образом Явтушка. "Влада землі" й спонукає "вічного селянина" до перегляду існуючої топографії світу. Цей момент архаїчного просторового світовідчуття набуває у романі В. Земляка своєрідної естетичної інтерпретації. Прийняти пропоновану комунарівськими ватажками нову топографію землі Явтушкові перешкоджає внутрішнє передчуття власного знелюднення в цьому світі. І це передчуття має у романі свою соціальну і психологічну мотивацію — у процесі насильницької колективізації інтуїтивне "відчуття кризи тожсамості" (О. Забужко) переростає у цілковите самоусвідомлення ("я людина маленька, беззахисна. Ви ж хочете зробити мене іще меншою, одібрати воза, коні, землю, мрію").

Отже, вавілоняни як герої епосу зображені В. Земляком у координатах соціального часу і соціального простору. Спосіб же зображення просторово-часових координат буття є суттєво важливим для роману як жанру епосу. За визначенням Арістотеля, нагадаємо, існує три способи зображення: показ речей такими, якими вони були чи є, або такими, як про них говорять і думають, або такими, якими вони мають бути. Саме другий, як на нашу думку, суб'єктивний тип зображення є жанротворчим у романі "Лебедина зграя". При цьому ця суб'єктивність має багатоопосередковану суб'єкт-об'єктну природу, що й давало підстави для критичного різночитання й неоднозначної інтерпретації тексту "Лебединої зграї".

Соціальний розтин доби зроблено в романі, так би мовити, зсередини — як про нього "говорять і думають" (Арістотель) вавілоняни. Думали ж і говорили вони, зрозуміло, по-різному, внаслідок чого й виникає те світоглядне, мовленнєве багатоголосся, яке й характеризує романний жанр. У "Лебединій зграї" ця жанрова ознака роману акцентується смисловою багатозначністю топоніму Вавілон, з яким пов'язані різні перекази про будівництво міста і змішування мов, про спорудження вежі і розбрат людей, а також про гріховність, богоборство будівничих. Символіка найменування прадавнього українського поселення "проступає" й у самій тональності мислення наївно-мрійливих активістів, котрі "сушили собі голову, як сотворити новий Вавілон замість старого", як провести з десятком спільників "далекосяжний експеримент з погляду світової революції". Звичайно ж, у заклопотаному суспільними зрушеннями Вавілоні не всі молилися на "білих комунівських богів" — стожильний люд вавілон-

ський скептично-недовірливо ставився до затятих будівничих "грандіозної комунальної споруди".

В. Земляк, скориставшись жанровими можливостями роману, втручається в політичний діалог (а точніше, полілог) своїх героїв, визнаючи право кожного мати "свої виміри" ("За те ми й цінуємо один одного, що про одну і ту ж річ мислимо неоднаково"). Цей принцип є втіленням світоглядної парадигми епічного: завдання епіка полягає в тому, щоб відтворити світ як "олюднений світ ІНШИХ" (О. Забужко). Іншим же у "Лебединій зграї" є народне уявлення про колективно-історичну незнищенність на основі вічного оновлення, що й надає снаги вавілонянам іронічно споглядати периферійний плин життя, висміювати його нікчемність і мізерність, причому висміювати з позицій загальнолюдських і вічних. Причетність вавілонської громади до одвічного і безмежного засвідчено Сонячним каменем, що стояв колись у центрі Вавілона, "на самім піднебессі" як символ вічного потоку часу.

Міфологізація житейської прози, ритуально-міфологічне витлумачення В. Земляком соціальних явищ має свої глибинні витоки у народному світовідчутті, багатому на поклади колективного підсвідомого та символічної думки, що й трансформують сприйняття буденного, очуднюють його, витворюють з речей серйозних лукаву химерію. Про трагічну безперспективність соціальних діянь — згуртування у колективне господарювання від природи схильних до індивідуалізму людей — розповідається у "Лебединій зграї" мовою міфологічної та християнської символіки ("вискніле розп'яття", "останній йорданський хрест", цап Фабіян). Символіка архетипу цапа, як відомо, багатозначна, у художньому ж тексті даного роману з образом цапа Фабіяна безпосередньо пов'язані мотиви пародіювання і травестування, а опосередковано, у підтексті, — уявлення про марноту, несакральність сущого (як з козла молока).

Важко погодитися з І. Дзюбою, буцімто відоме філософське та поетичне розуміння Вавілона як проклятої землі, як неправедної деспотичної сили ніяк не озвалося у В. Земляка. Хіба ж не про приреченість міста символізують порівняння всього Глинського району з "Ноївим ковчегом без вітрил" або образ зловісного комунівського

смерчу, з решток якого стали появлятися на вавілонських землях "міражні замки, мінливі й непостійні". Відчутна в романі В. Земляка й ремінісценція з біблійним переносним смислом слова Вавілон як царства Антихриста. В апокаліптичному дусі зображено в романі Йордань: "веселе й чудове" свято перетворилося на масове кровопролиття, зганьблено найвищу сакральну цінність — хрест. Він "лежав на ставу самотній, іскрився багрово, було в ньому щось трагічне, майже фатальне".

Свого часу Олександр Білецький, осмислюючи проблему синтезу в літературознавстві, порушив питання про вироблення нової методології аналізу художньої літератури, яка б враховувала передовсім характер ставлення митця до дійсності, "наявну у нього загальну концепцію дійсності і її специфічний відтінок". Естетична концепція дійсності, завважував вчений, набуває різних модифікацій: "ставлення до дійсності стає то патетично піднесеним, то трагічним, комічним, гумористичним, сентиментальним і т. д." [2, 522]. У романі "Лебедина зграя" ієрархічної прірви між комічним і трагічним немає, за антимонологічною традицією романного жанру в ньому відтворено амбівалентність народного світовідчуття, де серйозне і смішне є двома полюсами одного типу свідомості. Чи не тому трагічної ноти у відчайдушному багатоголоссі безстрашного вавілонського люду дослідники "Лебединої зграї" недочули і належним чином не поцінували. Звідси й звинувачення роману "у безсоромній брехливості", бо він, на переконання М. Павлишина, "розглядаючи індивідуальні долі у фіктивному селі, подає гумористичний образ процесів, які в історичній дійсності особливо смішними не були: колективізація й розкуркулення 1920-х і 1930-х рр." [8, 503].

За спостереженнями Є. Мелетинського "карнавальність" (у бахтінському розумінні) в літературі середньовічній була певною віддушиною у світі суворої регламентації і в рамках тотальної загальнообов'язковості моделі світу. У міфологічному романі XX ст. іронія і карнавальність швидше, навпаки, виражають необмежену свободу митця відносно традиційної системи символів, які втратили свою обов'язковість, проте зберегли свою принадність, як засіб метафоризації тих моментів сучасної свідомості,

котрі приймаються письменником як вічні й універсальні [4, 329]. Ясна річ, В. Земляк був вільним у поводженні з традиціями, в осмисленні й інтерпретації міфо-поетичної символіки. Та якщо взяти до уваги культурно-історичну ситуацію появи "Лебединої зграї", то, схоже, й для її автора міфотворчість була рятівною віддушиною. Своїм художнім міфом В. Земляк відповів на соціалістичну міфотворчість, проте "Лебедина зграя" не стільки роман-міф, скільки роман про міф. Саме на грунті роману, як відомо, й вібдулося повернення до міфу у літературі XX ст. Отже, химерність "Лебединої зграї" аж ніяк не відхилення від романних жанроутворів, це "одна з вершин самосвідомості роману" *(М. Бахтін)*.

Література

1. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. — М., 1986.
2. *Білецький О.* Зібрання праць: У 5-ти т. — К., 1966. — Т. 3.
3. *Дзюба І.* Вавілонада Василя Земляка // Літературна Україна. — 1983. — 28 квітня.
4. *Забужко О. С.* Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Радянське літературознавство. — 1986. — № 6.
5. *Дончик В.* Український радянський роман. — К., 1987.
6. *Ковальчук О. Г.* Український повоєнний роман. — К., 1992.
7. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. — М., 1976.
8. *Павлишин М.* "Дім на горі" Валерія Шевчука // Українське слово. Книга третя. — К., 1994.
9. *Погрібний А.* Осягнення сутності. — К., 1985.
10. *Сверстюк Є.* Блудні сини України. — К., 1993.