



Микола Кодак

ЖАНР У ЧАСОПРОСТОРОВИХ ВИМІРАХ: ДО ГЕНОЛОГІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КЛАСИКИ

Серед теоретичних проблем ще й до сьогодні “провисає” питання про те, як саме скорельовані естетичні категорії генологічної тріади: час — простір — жанр.

Досить прозору вказівку на їхній істотний зв'язок дав свого часу М.Бахтін. У праці “Форми часу та хронотопу в романі. Нариси з історичної поетики” він зазначив: “Хронотоп у літературі має істотне жанрове значення. Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, до того ж у літературі провідним началом у хронотопі є час. Хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі; цей образ завжди істотно хронотопічний”¹.

Твердження М.Бахтіна теоретично вагоме, проте надто загальне. Саме тому, очевидно, деякі питання й досі залишаються в літературознавстві не з'ясованими, особливо щодо прогностики власне жанрових “етикеток”.

Так, Л.Чернець у монографії “Літературні жанри” прямо ставить це питання на обговорення: “Які саме ознаки творів передбачувані як жанрові — це залежить від багатьох причин, об'єктивних і суб'єктивних. Усе ж можливо, напевне, у найзагальнішій формі говорити про типові жанрові сподівання в той чи той період розвитку національної літератури”².

Таким чином поняття “жанрових сподівань” змушує поставити питання: сподівань чого? на що? — тобто, сформулювати його прагматично³, якомога конкретніше в історико-літературному, творчо-психологічному сенсі.

Візьмімо той “період розвитку національної літератури”, який характеризується системною визначеністю основних її напрямів — романтичного та реалістичного, і спробуймо з'ясувати, які ж типові “жанрові сподівання” (Л.Чернець) для цього періоду можуть бути пропостульовані для класичних систем поетики, інакше — для традиційної літературної класики.

Для поетики *романтизму* таке жанрове сподівання бачиться як публічний узус (спосіб використання, застосування) романтичних жанрів, такий модус діяння, думання й поведінки героя, який переслідує насамперед публічні форми самовияву.

У часопросторовому сенсі публічність передбачає насамперед невідкладність дії, мисленню зосередженість романтичного героя на “тут і

¹ Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М., 1988. — С. 122.

² Чернець А.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М., 1982. — С. 3.

³ Див.: Кодак М. Прагматичний узус реалізму (Комедія Шевченка “Сон” як текст) // Слово і Час. — 2001. — №11. — С. 60–73.

тепер” як на факторально присутніх, актуальних для всіх творців акції її “дійових осіб”.

У *реалізмі* узус публічності був необхідним чином одмінений узусом приватного жанру, який передбачає особисто суверенні приватні (окремішні) інтереси й наміри організаційно не закріплених дійових осіб; кожен із персонажів зосереджений на особі важливому для його екзистування поточному моменті приватної (не обов’язкової для публічного життя) історії.

Таким чином у розвинутих системах класичної поетики закріплюються публічний жанровий узус — для творів романтичної поетики і приватний — для реалістичної.

У хронотопічному вимірі *приватність* передбачає часову й просторову нерегламентованість, відносну свободу волевиявлення в організаційно нелімітованому часі й просторі людського життєздійснення.

Розглянемо ці жанрово-хронотопні залежності на прикладах.

Поема Євгена Маланюка “П’ята симфонія” (1954) — це взірць жанрового узусу публічності романтичного (неоромантичного) типу образотворення. На публічність вказує вже посвята твору “Пам’яті Василя Тютюнника, воїна і громадянина”, відтворений у епіграфі німецькою мовою “Напис Л. ван Бетховена на партитурі П’ятої симфонії”, а найбільше — типово романтичний поетизм “судьби” в перших рядках першої поезії поеми-циклу: “Так стукає судьба у браму серця, І треба вміть почути віщий стук...”⁴. Те, що “жанрові сподівання” (Л.Чернець) автора поеми є саме “публічними”, підтверджено з перших рядків низкою аргументаційних фактів: колективом військових осіб — постатей офіційних (генералітет та офіцери), отже, непартикулярних у приміщенні військового штабу, характером загальної справи — обдумування “наказу”, внаслідок якого виникає *єдиний* стан — “Скресає в іскрах вже нестримний гнів”. Ряд психологізованих номінативів (“Всіх тягар чавив: Уява, відвічальність, обов’язок”) постає інтегративним чинником для більшості колективу військових осіб — збірний публічний герой захоплений настроєм “понести В страсного дня розіскрений прозор” готовність публічної дії — мілітарної акції.

Хронотоп “П’ятої симфонії” є сутнісно єдиним континуумом: і тоді, коли акція драматичної дії вершиться вперше, й тоді, коли надходить постфактум уже “Третя сторожа” (“А десь вже готують батальний день Під глухим покривалом ночі”), — всюди зберігається сутнісно єдиний пафос акціональності, — втретє, як і вперше,

Скреготатиме крицеве скерцо —
Вогонь! Вогонь!
І гук
Буде стуком судьби у серце,
І всі зрозуміють той стук (400).

Додається тільки певності, віри в результат. З цього погляду прикметна поетова *переакцентуація* початкового: “І треба вміть почути віщий стук...” (390) в дієслово **доконаного** виду наприкінці: “І всі зрозуміють той стук” (400).

Передумовою публічності як жанрового узусу твору є художнє зображення *одностайності* всього складу персонажів, у даному випадку — їхньої готовності

⁴ Маланюк Є. П’ята симфонія // Поезії. — Л., 1992. — С. 390. Далі, покликаючись на це видання, сторінку зазначаємо в тексті.

до “симфонічного”, злагодженого діяння, до акції подвигу, до миті героїзму – поведінки *сутнісно публічної*, в якій усі й кожен проявляються як один, **одноставно**.

Проте в дії не вистачає рішучості, хоч ситуація спонукає до невідкладної акції:

...Штабний вагон у тужаві нестями,
А обрями – смертоносний тан (тобто: *танок*. – М.К.) (390).

Джерелом розладу виступає “наказний” (гетьман. – М.К.):

І лиш наказний згублено блукав
Блудливим зором, де мольба й образа
Лучились з гордим ляком пацюка.
І умлівіч спадали реквізити –
Опереткова надма, штучний пал,
Плащ Бонапарта, хитрістю підшитий,
Проблематична ранга “генерал” (390–391).

До поєдинку з “проблематичним”, нічим дієво не підкріпленим “генералом” стає прихильник рішучості Тютюнник:

Тоді Тютюнник, зовсім потемнілий,
З глухого стриму, стиснувши уста:
“Пробачте, наше місце там, де сили
Чекають керівництва... Хай і так,
Що розтіч, що розшарпано бригади,
Що запорожці з маршу і що зник
Так званий *фронт*. Дозвольте нагадати –
Ще є *маневр!*” (391).

Тютюнникове розуміння місця штабного серця військ “там, де сили Чекають керівництва” (391). Вся штабна бездіяльність бачиться йому “Дрібним життям украдених годин”, адже триває суто паперовий процес підготовки наказу, щоб місце й час злилися в єдиному моменті акції.

“Розділ I. Тернопіль, 31 травня 1919” твору пронизаний бажанням підпорядкувати всю поетику часопростору здійсненню цього зближення віддалених точок простору з тим,

Щоб, як на крилах пристрасті, понести
В страсного дня розіскрений прозор (392).

Саму особу Тютюнника, якому зрозуміла термінова необхідність зміни тактики позиційних боїв, що “Шкода часу і на найменші жести: Перед двірцем вже двиготів мотор...”.

В унісон із першим розділом звучить і хронотоп розділу “II. Автом”, де герой сюжетно віддається дорожньому розмислу про історичні ретроспективи своїх земляків-українців, які надто довго затрималися в історичній “сплячці”:

Все завмерло і лукаво жде:
Може, доля мудрість Осмомислову
На дулібів бідних наведе (393).

Розділом “III. У запорожців” Є.Маланюк саркастично переборює логіку тутешньої “паперової душечки”:

[...] Камінно відповів Тютюнник зразу:
“Долоки військо – військом, то йому
Старчає мови ладу і наказу”.

“Так це наказ? А хто ж його...”

“Папір?

О, прошу, ось печатка, підпис, дата —

Час утікає — вужчає простір.

Закон війни [...] (394—395. — Курсив мій. — М.К.).

Так, у ніби суто батальних розмовах, герой Є.Маланюка формулює “закон війни” — певний час просторовий норматив для публічного узусу романтичних жанрів.

У батальній романтичній літературі він найкраще піддається узагальненню, бо “жанрове сподівання” (Л.Чернець), будучи співвіднесеним із героєм-масою (чи репрезентантом “маси” — військовим командиром), розкриває особливий стан “маси” — консолідованість, готовність до дії “тут і тепер”, екстремально.

А режим екстремуму означає гострий дефіцит часу для прийняття рішення, для запуску дії (яка в текстове поле художньої обсервації може й не входити).

Розгляньмо ту ж саму жанрово-часопросторову залежність у реалістичному творі.

У книжці Володимира Базилевського “Ятрань” є поезія, котру назвемо за першим рядком: “Як вона сміялась! Як вона сміялась!”. Цей вірш правитиме нам за приклад твору з приватним жанровим узусом реалістичного письма.

Як вона сміялась!

Як сміялась!

Ніби з ясним сонцем цілувалась.

Так сміялась, що весніли лица,

Що за боки брались молодиці,

В котрих будні

Вивірялись працею

На бурячній нелегкій плантації.

А були й такі, що косо зиркали,

Нищечком на жінку

Злісно гиркали:

Розходилась, ах, як розходилась,

Мовби за весь день не наробилась,

Мовби щойно

Вихилила чвертку,

Мовби чоловік воскрес із мертвих...

Головами ці ханжі хитали,

В паузах двозначних

Завмирили,

Твердячи усім єством лукаво,

Що вдова на сміх —

Не має права⁵.

Акція вибуху сміху як модус поведінки героїні В.Базилевського схиляє до думки про приватний узус жанру цієї поезії.

Уся поведінка дійових осіб розкрита як вільний самовияв людського єства в спонтанному сміхові.

⁵ Базилевський В. Ятрань. — К., 1967. — С. 42.

Суб'єктивність героїні подана об'єктивовано, очима подруг жінки по роботі "на бурячній нелегкій плантації", вона практично розсосереджена в усіх трудівницях і лише на якусь мить сконцентрована в ній одній, де виявилася нестерпно згущено. Вочевидь усе в цій поезії подано навпаки: вибухи сміху — лише зрідка, постійним же є важка та стримана, "вивірена" праця. Тож хронотопна характеристика в основі своїй ніяк не регламентує спонтанні прояви людської особи, хоч даються до відчуття й інші, саме регламентуючі мотиви. Проте не вони домінують у часопросторі, не вони визначають і *жанровий узус* твору — п р и в а т н и й.

Усіма мотивами поведінка героїні трактується як *виняток*: "мовби", як дивина (сміх — в обставинах трудових буднів), "не має права". Соціум жіночого колективу різномірний, і в цьому ми вбачаємо додатковий аргумент на користь реалістичності твору: гетерогенність, різномірність, — іманентна ознака реалістичності зображення. До речі, і **сміх** є проявом якраз різномірних людських зібрань, груп-конгломератів (де "всякої тварі — по парі"), як під час карнавалу, де кожний — зі своїм хронотопом, кожний — зі своєю манерою поведінки.

Твір В.Базилевського невеликий за обсягом, але й при цьому має певні свої підрозділи. Так, усі, хто осуджує героїню, своєрідно виділені в підгрупу осіб зі "своїми", осудливими міркуваннями ("А були й такі, що..."):

Мовби за весь день не наробилась,

Мовби щойно

Вихилила чвертку,

Мовби чоловік воскрес із мертвих...

Усі названі мотиви заприналеженні "ханжам", людям двоякого помислу, подвійної моралі, "лукавства", з якого вона (подвійна мораль) і живиться: мовляв, "вдова на сміх — не має права", і тут же розбивається об структуру (логіку) часопростору, де воєдино зведені **відчутно** гетерогенні (різночасові) поведінкові прояви: а) тяглі ("за весь день не наробилась"), б) нетривалі, миттєві, ситуативні ("щойно вихилила чвертку"), в) атопічні, бо фантастичні ("чоловік воскрес із мертвих", що просто важко навіть в уяві зосередити в певному місці).

Таким чином, поезію В.Базилевського "Як вона сміялась! Як сміялась!" із погляду співвіднесеності жанрового узусу, часу та місця (хронотопу) можемо кваліфікувати як твір із жанровим узусом п р и в а т н о с т і, де сюжетно збігається *гетерохронність* (різночасовість) причини з екстатичним виявом "імені суті" (О.Лосєв), вдовиноного спонтанного "сміху", розсосередженого в гетеротопному (різнолокальному) континуумі. Логічний наголос твору "Як сміялась!" виводить на атопічність, неістотність локалізації прояву цієї поведінки, на її цілковиту приватність. Отже, реалістичний жанр виявляє узус п р и в а т н о с т і скорельованим із *гетерохронністю* й *різнолокальністю* (часопросторовою довільністю) сюжетної поведінки, не зарегаментованої щодо "де й коли" його героя.

У класичних поетиках романтичний герой найперше зображується хронотопною визначеністю щодо **часу й місця** свого істотного самовиявлення, а герой реалістичний — щодо **якості** своєї поведінки.

У межах класичної парадигми системи поетики не тільки проявляють власну продуктивність, а й випробовуються на схильність тієї чи тієї з поетичних систем літературної класики (романтизму, реалізму та їхніх модифікацій) до інтегрування чи еклектики.

За приклад твору, де таку пробу здійснює сам митець, а отже, питання про чистоту експерименту не виникає, нам правитиме новела М.Хвильового "Легенда"⁶.

⁶ Див.: Хвильовий М. Новели, оповідання. "Повість про санаторійну зону". "Вальдшнепи". Роман. Поетичні твори. Памфлети. — К., 1995. Далі сторінку зазначаємо в тексті.

У двох композиційних частинах “Легенди” зосереджені відповідно орнаментальна (за стилем) реалістична новела, яка є першим розділом твору, і власне легенда, основна, значно більша за обсягом його друга частина, яка й дала назву твору. Практично кожна частина могла би вважатися “річчю в собі”, якби на порубіжжі їх не стояла вказівка, що героєм обох творів (частин) є одна й та сама особа. Отже, виникає потреба узгодити у визначеннях жанрові, сюжетні, психологічні та часопросторові колізії, які при цьому виникають. Тут ми зупинимося на колізіях жанру й хронотопу.

Коли збігаються питання про співвідношення жанру і хронотопу, виникає необхідність певного поняття-посередника, поняття-редуктора, в якому обидва аспекти поетики (жанр і хронотоп) виявляються співвіднесеними. Тут таким інтегральним поняттям бачиться поняття жанрового узусу — публічності чи приватності героя (героїв). Це два різнотипні узуси, співвіднесені дихотомно (“або/або”), так само, як і поняття романтизму і реалізму в класичних поетичних системах.

Узус першої частини “Легенди” в основі своїй зовсім не “легендарний”, не публічний. Він суто побутовий, приватний, поданий в орнаментально-повістувальній манері.

“І от — я хочу про молодицю коротенько розповісти — як у народі чув. Таку: край села жила, де незаможницька осада, де верби на ставок схилилися й слухають пісень гнідих, що на зорі застигли й кожную мить сивіють.

[...] ніхто не брав (молодицю. — *М.К.*), а вже за двадцять перевалило. Жила-була метелиця, та й годі, огонь, баска, гаряча кобилиця. А взяв її Володька, одружився, та не прожив і років зо три — пішов у повстанці.

Отож і залишилась Стенька з хлопчиськом невеличким та з бабою-свекрухою. Дитина довго не жила, захворіла на віспу й ночі однієї кикнула.

[...] Ходив Володька два роки на цукроварню, заробляв на коня, купив коня, а кінь теж здох” (195).

...На порубіжжі між дотеперішньою й подальшою дорогами-долями героїні автор, у згоді з натурою героїні, проставляє екстравагантний і для опінії викличний жест, так би мовити, жертвовної ночі (“— Цієї ночі п'ять чоловіка присплю...”).

Він став прелюдією переходу героїні в текстовий хронотоп “трясильових ночей” (196).

Треба сказати, що хронотоп жертвовної ночі сюжетно не розроблений, а радше згорнутий, промовчаний чи заміщений (шумовими, позірними ефектами ранкового від'їзду повстанців тощо). Тим часом його сюжетна роль зводиться до “переодягання”: героїня міняє стать.

Приховуючи акт штучної “трансвестичії”, М.Хвильовий витрачає велику (як для жанру новели) кількість фольклористичних евфемізмів та експресивних фігур, якраз на межі першої та другої частин твору:

“З того часу не бачили Стеньки, не чути було, не говорили про неї.

...Гримали повстання...

II

Не одна молодиця співала: “ой зажурюся, запечалюся, піду в садок зелений — розвеселюся...”

То не хмари нависли над головою, то очіпок придавив волосся.

... Ой, не чути було вже про баску молодицю, та пройшла вже слава про Стеньку-юнака, червоного повстанця” (196–197).

Подальша історія — історія повстання — має своїм провідним хронотопом легендарну “трясилову ніч”:

“Не одна *трясилова ніч* пройшла, іде, пройде — тисячі, тисячі, тисячі...” (197. — Курсив мій. — М.К.).

На порубіжжі різнотипних хронотопів твір буквально зрушується, *струшується*, жанровий узус р а п т о в о видозмінюється. “Мовчала молодиця, думала, мабуть... А потім спалахнула *раптом* [...]” (196. — Курсив мій. — М.К.). Слід сказати, що буквально “з р у ш е н о ю”, струшеною, змішаною стає сама поетика часопростору. В сталі селянські топоси вриваються синекдохами (а цей засіб художньо скорельований із реалізмом) “*блискучі трактори й череп’яні покрівлі*”, іножанровий (не “легендарний”) локус, який вражає (“блискучі трактори”), бо й покликаний вражати, в и г р а є в рецепції сурядно з презентацією понурих пейзажних деталей. Сюжетно значимою видається й *літота* (“А ще дивно: людей в юнака було дуже *замало*”, 197), хоч, здавалось би, справа має бути протилежною. Так само вражає й контрастивна метафора “Похилилась на тин кропива й думає про бурю” (197).

Видимо, перед авторським зором була не “легенда”, а щось на зразок фабули новели “Солонський Яр” (1924), де в розпалі сюжету вривається промовиста репліка: “...Отряда прислати не можу, бо майже всі люди в роз’їздах” (87).

Романтичний ефект легендарності і його перехідний жанровий відповідник публічність у новелі “Легенда” художньо досягається прийомом ретардації.

Тричі, згідно з фольклорною “тріадою”, юнак Стенька накликає собі смерть. Уперше — “найлютішу” (200), вдруге — “як у старовину було: садовили козаків на палі” (200), і втретє, провокуючи велелюддя: “Мені не треба прощати, але зробіть, як було в старовину — покличте сюди громаду.

Ще посміхнулися вороги — хай подивиться громада, як злодіїв катують” (200).

І тут повторно використана (тільки тепер — навпаки) екстравагантна, справді публічна (!), поведінка героїні, котра переслідувала той самий ефект — г е н д е р н о ї влади — ефект, здобутий ціною привселюдного об’явлення своєї природної статі всупереч сподіванням опозиційної сили і з метою публічності (що водночас означає й романтичність жанру):

“І раптом розірвав юнак свій одяг повстанський, і побачили люди замість юнака буйного голу жінку-красуню, що погордо дивилася поперед себе. І дзвінко сказала вона:

— Слухайте! Слухайте! Я вмираю за волю. [...]”

А народ уже гудів... [...] пройшла тоді про юнака Стеньку, про жінку [...] ще бучніша слава. Ще й досі гудуть їй ліси невмирущу славу...” (200–201).

Резонанс сягнув апогею: “легенда” народилася.

Народилася в тотальному розмежуванні з приватним жанрово-хронотопним *узусом*, повертаючись до межі переходу реалістичної новели в романтичну легенду. Таке повернення було природним для жанрового мислення “романтика вітаїзму”, яким почував себе тодішній Микола Хвильовий.

Романтичні та реалістичні жанри, як свідчить ця студія, мають р і з н і жанрові чи часопросторові поняття-редуктори — публічні й приватні. Сенс їхній полягає в прагматиці, в жанровому узусі, використанні задля визначеності кожного твору як приналежного до різних груп жанрів, романтичних чи реалістичних.