

5.2 Нараційна стратегія трилогії “Ost” Уласа Самчука

Слово у своїй онтологічній суті є прообразом сотворення світу, позаяк “Ним постало все, і ніщо, що постало, не постало без нього...”. Воно розмикає межі світу – це першопричина, першопочаток, альфа й омега буття – *fons et erigo* [615]. Рефлексія художнього слова виникає з його появою як такого, бо у ньому представляє себе сам світ [608]. В онтологічному сенсі рефлексія спрямована не просто на слово як інобуття думки, а на слово як іпостась буття. Слово, таким чином, не лише “дає” світ, а й витворює унікальне бачення світу: справжнім визнається буття, яке може проявити себе у слові у всіх своїх модусах.

Таке унікальне світобачення притаманне художньому тексту Уласа Самчука, що проявляється у філософських рефлексіях “письмово зафіксованих проявів життя” (В. Дільтей) і його онтологічній риториці. Панспціальність (лат. *spatium* – простір) як одна з найприкметніших ознак художньої системи Самчука конституює особливу корелятивність її сутності: природний автобіографічний простір, «автобіографічний синерген» слугує формуючим чинником органічного саморозгортання і цілісного саморозвитку тексту, літературної метанарації. Просторовість вивільняє місце й для сакральних об’єктів, відкриваючи через них свою вищу онтологічну суть, даючи цій суті життя, буття, смисл. Уже самі просторові назви таких творів, як “Волинь”, “Гори говорять”, “Морозів хутір”, “Ost”, “На твердій землі” виступають у ролі “семіотичних індикаторів”, що імпліцитно містять у собі могутній філософський, духовно значимий концептуально-символічний код. Невипадково Ю. Шерех свого часу зазначав: “Масштабність і глибинність охоплення дійсності виводить ці твори поза рамки літературного процесу сьогодення” [616].

Художня природа Самчукової прози проявляється і в безпосередності переживання*. У зв’язку з цим ще Гете говорив, що всі його твори – це уривки

* Термін “переживання” (*erlebnis*) набув значного поширення в західноєвропейській біографічній літературі (Дільтей, Юсті, Грімм). Першопочатково це слово означало природну безпосередність “бути ще живим, коли щось сталося”. В іншому значенні “пережите” – збереження змісту того, що було пережите, певний результат і

єдиної сповіді. Цю фразу можна приписати і Самчукові, бо все те, що він пережив, трансформується в його монолітну потужну метанарацію, художню історіософію з націєтворчою місією, чого потребувала висловлена самим «Гомером українського життя XX століття» в контексті МУРу концепція «великої літератури».

Зображення ж масштабної картини світу в об'ємному просторово-часовому континуумі, тяжіння до глобального епопейного мислення, генеалогічна поліфонічність, епічне багатоголосся (взаємопереплетення багатьох голосів в наративній структурі), новаторський підхід до проблеми геософії – визначення української та світової екзистенції – аргіогі спричиняють метанаративну природу трилогії “Ost” і творчу місію автора “вписати буття своєї землі у контекст модерної Європи XX століття” [610]. Вадим Василенко, аналізуючи жанрову природу родинної хроніки трикнижжя “Ost”, закодовані в ній ключові проблеми покоління та роду, взаємин між генераціями, котрі відіграють важливу роль у складній драмі родової та національної історій, текстову поетику, слушно зауважив: «Сюжетно-композиційна структура трилогії вирізняється широким використанням психологічного й епічного паралелізмів, суголоссям і переплетенням основної (чи основних) сюжетних ліній, образів-персонажів із другорядними, (поза)сюжетними відгалуженнями. У. Самчук поєднує в одному часовому полі декілька різносуб'єктних ракурсів, кутів зору на події, явища, процеси, розкриваючи історію з погляду різних учасників, від імені кількох різнорівневих, але рівноправних суб'єктів, отже, поліфонічно, як «множинність рівноправних свідомостей із власними світами». Вони у різних розділах (структурно), на різних етапах (сюжетно), доповнюючи одне одного, забезпечують «просторову акустику», поліфонічність...» [606].

Окрім того, мова йде про такий тип літературної метанарації, який, по-перше, “у своїх концептуальних вимірах відображає ідеологію (або ж мітологію) складання, формування й утвердження нації” і таким чином “зумовлюється

значимість його. Таким чином ці смислові нашарування лягли в основу терміна “переживання”, що в кінцевому результаті є матерією для формування образу [Гадамер: 105].

скерованістю на національну ідентичність”. По-друге, цей наратив як принцип оповіді спрямований на універсальність авторського голосу і його картини світу. По-третє, такий дискурс передбачає присутність оптичного центру – “всезнаючого суб’єкта свідомості, “мислячого чоловіка”, чії оцінки й ідеали конституують реальність” [607].

Під таким кутом зору можна вести мову про художню еволюцію наративної парадигми Самчука: якщо у творах “Волинь”, “Марія”, “Гори говорять” спрямованість на пробудження приспаної національної свідомості й збереження української ідентичності саморозгортається, так би мовити, внутрішньо-інтуїтивно як епічний наратив через мітологізацію, сакралізацію, вітальність національного характеру і світу, психоаналітичні й екзистенційні модуси, етичну метафізику тощо, то в трилогії “Ost”, попри закамуюфльоване певною мірою подібне оприявлення в риториці мовчання, перевага надається художньо-інформативному письму. Тут стиль Самчука характеризує експеримент над епічною манерою викладу – поступовий перехід від суб’єктивізації художньої розповіді, персонально-інтимної присутності авторського “всезнання” (що засвідчує аналітичний корпус романів “Волинь” “Марія”) до об’єктивно-авторського, чи точніше, “редакторського всезнання” (editorial omniscience), приміром, у романах “Морозів хутір”, “Темнота”, меншою мірою у “Втечі від себе”. Конститутивною ознакою цієї наративної форми, на думку Н. Фрідманна, є “оглядовість, всезнання і авторське вторгнення в оповідь у вигляді загальних міркувань про життя, моральні норми та звичаї, які можуть бути безпосередньо чи опосередковано пов’язаними з історією, що оповідається” [614].

Звісно, в трилогії “Ost” також знаходимо елементи властивої для “Волині” філософської риторики мовчання, пов’язаної передусім з патріархом родини, архетипом Батька (Григора Мороза): “Був між людьми, ...але ніхто не чув від нього зайвих слів. Зробився тільки більш мовчазним. Раніше він любив, як збереться відповідне товариство, проявити себе. Тепер завжди мовчав. Ходив, як звичайно, до церкви, як звичайно говів, сповідався... коли зіставався сам, брав до

рук свою улюблену Біблію і завжди з неї читав” [611]. Словесні реєстри, що розгортають єдність духу через внутрішнє слово, наштовхують на думку, що Боже начало відсвічує у всьому, навіть в одязі Григора, вивищує духовне над матеріальним: “Він не каже нічого, ...але за нього говорить його стародавній сурдут, його темнозеленої барви кашкет, його намазані дьогтем чоботи. У цім одязі уже кілька десятків років бачать його в церкві. Сам Бог знає його тільки в цьому вигляді” [611].

Така онтологічна риторика, виведена через портретні деталі, сприймається як “отеперішення” вічного стану людської душі, як духовне явище” [608]. Так відбувається проявлення глибинної віри в тексті. Відтак народжується відчуття буттєвої гармонії Григора Мороза, дивовижне вміння “тримати душу в своїх долонях” чи “вичувати мовчки зіграність усього довкола і слухати без кінця неймовірну музику такого чудесного інструменту” [611]. “Кому, скажете промовив він про це хоч одне слово? – запитує відавторський наратор. – Нікому. Він мовчав, бо навіщо потрібні ті слова, коли вони найменше можуть сказати. Він чує, бачить, знає і часто тужить саме тоді, коли інші живуть, мов істоти, неторкнуті перстом свідомості. І на доказ цього – його велика любов з Катериною. Вона родилась і пройшла на човні, між заплавами дніпрових берегів, у срібному тумані ночі і ранками при росі та співах солов’я. І тому не диво, що він родив синів, що люблять гарне. Господи! Так його душа була якраз таким початком”. Риторика мовчання персонажа перемежовується з риторикою наратора-всевіди, що може “вдивитися в ту людину ... глибше” і “помітити, що початком його залізности є його велика м’якість” [611].

Позаяк основним об’єктом зовнішньої (описово-обсерваційної) фокалізації в романі є топос Морозового хутора, вужче – локус стола (родинного кола), що виконує роль оптичного центра, то в нараційній перспективі переважає сценічний модус, через який здебільшого розкривається панорамний. Прикметна ознака Самчукової нараційної перспективи – позірною-калейдоскопічною зміною фокусів бачення родини Морозів та їх гостей. Наведемо приклад такої перспективи викладу: “Іван – спокійний і поважний, а в глибині душі

напружений, бере виделку і ножа, крає шматки домашньої ковбаси зі зернятками гірчиці” [611]. У сценічний вимір персонажа вкраплюється внутрішня фокалізація: “Яка велична ясність думання – цілі десятиліття встають в уяві! Як тепло на душі, що ти ось знов на своєму місці”, через яку просвічується панорамно-ретроспективний регістр тексту. Далі “око” наратора бачить іншого брата: “Сопрон сидить випростано, волохаті брови його насуплені, можна з обличчя прочитати, що думка його в Сибірі. Там його Настуся... зараз сидить біля столу в товаристві дітей і знайомих” [611]. Наратор через сценічний модус переносить його в думці на інший кінець світу і таким чином розширює просторово-часові межі подієвого світу роману. Так звана “штрихова” перспектива “всезнаючого” наратора на кшталт “Петро весь тут, бо з ним є все, що має. Водяний зі своїм кантастим, міцним, мов з каменю, обличчям, сидить вдоволено і впевнено... Біля нього зліва – Таня, усміхнена, як і завжди” [611] засвідчує філігранне уміння автора влучно схопити мікросвіт кожного з персонажів. Коментування ж свого дискурсу наратором-всевідою (так званий “дискурс про дискурс”) поряд з комінукативним, описовим та оцінним пластами забезпечує метанаративний дискурс тексту.

Аукторальний тип повісткування подекуди переривається персональним – нарацією-від-Василька, Мар’яни, більшою мірою Івана – з метою виразити інтимні родинні відчуття персонажів, пов’язані з автентичним простором, чи досягти психологізації. Але тут виразно відчувається вторинність і залежність персональної нарації від аукторально-повістувальної інстанції, бо в межах реалістичної епіки вона здебільшого підпорядкована точці зору “всезнаючого” (відавторського) наратора.

Почасти видається, що образи-персонажі не стільки індивідуалізовані постаті, як номінальні виразники геополітичних та геософічних інтенцій автора. У такому ракурсі бачення роман сприймається як “розіграна драма”, зіткана із застільних тирад акторів, які, представляючи різні погляди на суспільство, подекуди перетворюються “на цілі політизовані змістові блоки” [609]. Тоді авторське представлення зображеного світу відбувається через своєрідне

внутрішньодіалогічне “спілкування” з ними. Наведемо промовистий приклад такої нараційної перспективи: “Всі сиділи біля великого круглого стола, на якому було що їсти і навіть пити. Почалася завзята дискусія між учасниками вечері. Андрій вів перед... Темою розмови було “за ким іти”. За большевиками? За Денікіном? За Петлюрою? ... Найбільше говорилося про большевиків. Це головне, кардинальне, найпекучіше питання” [611]. І все ж такого роду дискусія опирається на україноцентричну риторику відавторського суб’єкта мовлення, що аргіогі налаштована на однозначність розуміння.

Тому цілком доречною є думка Віталіни Кизиловой з приводу того, що наративну техніку в романі “найповніше характеризує не зображення, а вислів, не образ, а думка, не світ внутрішній, а логізовані підтвердження світу зовнішнього” і таким чином веде до “неминучої політизації, ... покликаної привернути читацьку увагу передовсім до роздумів про автохтонну українську державу” [609]. І все ж, на наш погляд, у трилогії співвіснують зовнішньо-подієвий, мисленнєвий і внутрішньо-образний плани.

Художня ж реальність, поглиблена наративом провіденціалістського “знання” автора, знаходить своє новаторське підтвердження в наступному романі трилогії – “Темнота”. Найприкметнішими ознаками викладової манери роману є намагання автора поєднати панорамно-об’ємний огляд трагічного буття з максимально-мікроскопованим “розтином” людської душі у світі абсурду; нараційну техніку “редакторського всезнання” “темної” доби (20-30 рр.) і перехід від вітальної, життєстверджуючої риторики в “Морозовому хуторі” до риторики тотального мовчання (чи замовчування), коли “розколовся” світ, як єдиного виходу цілісних, з вітальною волею до життя Самчукових героїв.

Така риторика спричинена переживанням тотального страху смертельної небезпечної тоталітарної доби, коли усі “ходять ... навшпиньки, говорять рухами” [612]. Якщо у “Волині”, “Морозовому хуторі” риторика мовчання, що органічна онтології тиші, у найвищій мірі відтворює всеєдність світопереживання, відповідає екзистенційній потребі гармонійно узгодженої “внутрішньої людини” (Матвія Довбенка, Григора Мороза), то в романі

“Темнота” вона, навпаки, передає внутрішню мовчазну боротьбу людини з собою (брати Морози, Ольга, Мар’яна, Людмила Ворман, Михайло Бич та ін.). Голгофа родини Лоханських починається тоді, коли забирають їх дочку як дружину “злочинця-куркуля”. Словесною антитезою до оніміння стає “металевий голос” гепоушників. Наратор через “видиму мову” тіла і риторику мовчання передає стан максимально напруженого внутрішнього потрясіння. Воно відбувається до тієї міри, що паралізує, відбирає мову: “Батько, мати й дочка заніміли, ніхто з них не міг рухнутись, Марія Олександрівна отямилась першою, руки її дрижать, ноги підгинаються, вона швидко хапає щось з одягу, щось з їжі... Мар’яна падає, агент ...націлив револьвера. Марія Олександрівна і доктор кинулись до Мар’яни, звели її на ноги... Ні з ким не прощається, нічого не говорить і мовчки йде до виходу... Батько й мати стоять занімілі... Двері відчинилися й зачинилися. Настала глибока тиша” [612].

У такому сенсі риторика мовчання найповніше характеризує Івана Мороза. Через її призму можна простежити художню еволюцію цього образу: від повної узгодженості душі і тіла, коли кожна частина в гармонії з цілісністю, до самозабуття, непритомності, прострації і зумисного стилю мовчання у “Темноті”. Тому частими стають в романі вербально-портретні деталі на кшталт: “Іван сидів мовчазно, здавалось, навіть не сидів, а застигло, задерев’яніло тримався в повітрі. І нічого того не слухав, і нічого не чув. Після останніх Мишкових слів він лише повернув голову і глянув байдуже у вікно”. Стан його душі наратор порівнює з “темним” вікном: патьоки дощу поорали його мокрі, чорні шибки” [612].

Голгофа його мовчання починається із зруйнування родинного хутора (“куркульського гнізда”) і спалення на ньому Батька – патріарха роду. “Тоді Іван був у стані людини, – констатує наратор, – що для неї слова, навіть ті натхненніші, втрачають силу” [612]. Навіть Слово Боже у цьому випадку не стає рятунком розтерзаної душі. Але найбільша трагедія “злочинця-куркуля”, який всього лише любить землю і хоче працювати на ній, приходить тоді, коли його

присутності боятися уже родичі: він приносить з собою “гробову мовчанку” і “гробовий настрій”.

Промовистою і послідовною у призмі риторики мовчання є поведінка Івана Мороза у в'язниці: він мовчить, дивиться байдуже, нічого не слухає і не чує. У нього “усе мовчить, душа мовчить, розум мовчить” [612], – повідомляє “всезнаючий” наратор. Він лише згадує батька, матір, братів, небо, землю, простори. Йому прийдеться пройти тортури в'язничного пекла, де живих людей “колють”, “оформлюють”, “обертають в лепьошки” [612]. Іван стане ще більш мовчазним, але “не розколотим”. Автор навіть не вербалізує його ставлення до системи, радянської влади, її злочинних актів, не подає внутрішніх монологів героя, немов підкреслюючи цілісність його душі. Сповідуються перед ним самі чекісти: “Йдемо назустріч голодові циклічно-континентального розміру, всім це ясно, у людей би били на сполох, а у нас вчаділи і мовчать, мов сови... Таких феноменальних казуїстичних апостолів, як це нам підсунула наша доба, треба пошукати... Тепер, коли це читаєш, рве тебе з люттю, я задихаюсь, коли бачу скрізь ті вічно затиснені золотом томи глупоти, в той час, коли нема на чому написати звичайного листа... Між тими, які вам відбивали печінки, багато таких, що готові помінятися з вами. Скільки з них вивозять до жовтих домів... А скільки ночами в підземеллях – кулею в потилицю...”. Але “Іван мовчить, твердо мовчить” [612]. Мовчазність допомагає вивільнитись Іванові душевно, вивищитись над світом, що розколовся, протиставити йому свій злагоджений, гармонійний, далекий від жахливої дійсності внутрішній світ.

Якщо Іван Мороз пристосовується до системи глухою, мовчазною, аж до самозабуття працею, то шляхом фізичного виживання його брата-письменника стає слово-утопія. Це “речник банальних чеснот”, що пише скороспечені драми, теми і пафос яких продиктовані системою. Писання на догоду кон'юктурі перетворюється на фанатизм, засліплений славою. Тому зовні Андрій – це “твердий горіх”, а всередині – людина без власного Я. Самчукова риторика антиутопічна й антитоталітарна. Тому в романі поступово з'являється образ Михайла Бича (його прототип за усіма біографічними даними, поданими у

тексті, – Микола Хвильовий), який стає внутрішнім голосом Андрія, виразником замовчаного слова-правди: “... я переконаний, що ціла майбутність народу ... буде мати претензії до нас за наші ідеали, що призвели до поїдання матерями своїх власних дітей. Можеш ти собі, товаришу, як хочеш дивитись і бачити, але цей ось факт ніякий жарт і пройти повз нього мовчанкою нікому і ніде не вдасться. Кажеш, що винні тут не ідеали, а імперіялізм Росії. Погоджуюсь... Де і коли і для чого нам найнещаснішим в історії людства хтось безвідповідальний підсунув цю страву, а ми голодні на правду, з жадібністю неофіта із заплученими очима так ганебно її спожили, не підозріваючи, що це звичайна отрута. Відчуваю твоє обурення за ці слова, але ти не можеш ніяк їх заперечити, бо сам знаєш, що це правда...” [612].

Риторика замовчаної правди, поглиблюючись ніцшеанським імперативом: замовчувані правди стають отруйними, розкривається найбільшою мірою в історичному контексті. Прояснення сфальсифікованої історії “третього Риму” стає причиною національного опритомнення Андрія Мороза (“історія душить його з усіх боків”). Певно, не випадково йому видається, що як і Іван Калита, який поспішає в Орду пропонувати свої послуги ханові, так і він іде на поклін до Сталіна. Історичні аналогії кривавої розбудови імперії спонукають до інтертекстуального прочитання окремих фрагментів роману, розширюючи простір, зв’язуючи давнім і сучасним літописом історію минулу і теперішню. Так у художній метанарації висвічується монументальний історизм як одна з властивих ознак епопейно-епічного світобачення Самчука-романіста.

Отже, трилогія “Ost” засвідчує художню еволюцію наративної структури творів Уласа Самчука – від персонально-деміургічного омовлення світу і людини наратором-мудрецем, який, виявляючи свою “всюдисущість”, органічно омовлює плин селянського буття у «Волині», «Марії» до об’єктивно-авторської манери викладу, літературної метанарації, що поглиблюється завдяки глобальності світобачення автора, генеалогічній поліфонічності, епічному багатоголосся, досвіду нараційної техніки “редакторського всезнання”, монументальному історизму.