

Ірина Бондаревська

ЧАС ТВОРУ І ЧАС ЖИТТЯ

(Часові структури роману Марії Матіос «Солодка Даруся» та оповідання Томаса Пінчона «Ентропія»)

Час є тягарем для людини, він позбавляє її можливості щастя, або принаймні ускладнює реалізацію такої можливості. Так Ніцше оцінив людську здатність мати спогади, жити минулим, нести із собою через усе життя образ самого себе і свого світу як історію, що активно визначає кожен актуальний момент. Теперішнє постійно затьмарюється присутністю минулого, позбавляє існування невимушеності та життєвої сили ¹. Здатність забувати або виходити з історичності як специфічно людського переживання життя, виходити хоч на мить – це справжнє благо для людини. Відтак *неісторична* позиція як забуття в теперішньому відкриває можливість щастя. Разом з тим існує інший, більш витончений спосіб позбавляти час влади над нашим життям; він полягає в тому, щоб здобути *надісторичну* позицію, тобто надати нашому існуванню характер вічного та незмінного в нескінченних потоках становлення. Цей останній спосіб, вказує Ніцше, реалізують мистецтво та релігія ². *Неісторична* та *надісторична* позиція мають забезпечити «гігієну життя», інакше можна втратити його сенс.

Напевно, кожен відчує якусь правдивість у міркуваннях філософа про «щастя» тварин, які безтурботно пасуться на луках, не відають жодних згадок про минуле (неісторична позиція). І так само переконливими видаються уявлення про спроможність мистецтва (літератури), підносити над хвилями повсякденності, реалізувати спосіб споглядання, який є майже божественним спогляданням, адже це, по суті, – погляд із вічності, відсторонений і мудрий. Достоту, чим би могло вабити читання «серйозної» літератури, якби ми не були захищені від її суворой правди такою «інакшістю»

¹ Ніцше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Пер. с нем. // Ніцше Ф. Сочинения в 2-х томах / Ф. Ніцше. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 161.

² Там само. – С. 227.

погляду? Роман та оповідання, розповідаючи історії життя, насправді звільняють від бруталного тиску існування, створюють можливості для споглядання, неспішних роздумів і втіхи від читання. Як ця втіха пов'язана з усвідомленням часу, з часовою структурою літературної оповіді? Яким чином твір, занурюючи читача у свій час, може давати йому звільнення від часу? Чи є позиція читача насправді надісторичною? Яку роль життєвий час читача відіграє у читанні? Як він може бути «виведений за дужки», в надісторичній позиції читання, якщо вона дійсно досяжна?

Шукаючи відповіді на ці питання, ми скористаємося тими моделями спостереження часу, які запропонував Ніцше: неісторична, історична та надісторична позиція. Ми припускаємо, що літературний твір (роман, оповідання), – це механізм подолання тиранії часу шляхом встановлення певної диспозиції між часом твору і часом життя, між життям описаним і життям реальним. Здійснюючи порівняльний аналіз двох літературних творів ми маємо на меті розкрити втілені в них часові структури, показати як ці структури корелюють із часовими вимірами реального життя (життя читача) та як у напрузі між часом твору і часом життя формується жадана позиція уникання залежності від часу. Часом твору ми будемо вважати загальну інтенцію міркування про час, яка складається з осмислення часу героями та часової композиційної побудови літературної оповіді. Йдеться про метапозицію (авторську і, потенційно, читачьку), яка синтезує всі внутрішні темпоральні позиції та структури в репрезентацію певного ставлення до буття.

Ця розвідка не претендує бути внеском у літературознавство чи історію літератури, вона є лише спробою відтворення тих часових структур, котрі кожна людина, яка прагне досягнути своє життя за допомогою літератури, може зробити предметом спостереження, роздумів і переживання. Наразі йдеться про часові аспекти двох творів – «Солодка Даруся» (2004) Марії Матіос та «Ентропія» (1960) Томаса Пінчона. Чому саме цих творів? Тут знову ж таки немає жодного літературознавчого чи культурологічного інтересу. Вказані твори репрезентують альтернативні можливості ставлення до часу, у різний спосіб осмислюють плинність існуючого та місце людини у світі. Саме ця відмінність була ключовою. Читач зазвичай не має специфічних дослідницьких настанов, він шукає в літературі відповіді на питання про сенс життя та очікує насолоди від читання. Не надто переймаючись суто літературними проблемами, він (вона) ставиться до творів як джерела інформації й досвіду; цікавиться не

стільки історією письменника, твору чи жанру, скільки історією, яку репрезентує твір і яку можна співвіднести з власною історією. Саме такий погляд цілком звичайного, але вдумливого читача на-дихає нас на працю.

1. Минуле, яке не минає

Часова структура «Солодкої Дарусі» лежить просто на поверхні, в самому членуванні роману на три окремі частини. Перша частина – «Даруся. Драма щоденна», друга частина – «Іван Цвичок. Драма попередня», частина третя – «Михайлове чудо. Драма найголовніша». Дві перші – вказують на певні часові модули – «щоденне» і «попереднє». Остання – не має часового означення, але, як буде видно з подальшого аналізу, «драма головна» виводить впритул до позачасового, по суті, *надісторичного* способу осмислення подій; відповідно малює таке історичне полотно історії, де окреме людське життя засвічується на мить, щоб зникнути у загальному потоці існування, який є вічним і незмінним.

Щоденна проблема, як її ми бачимо у романі, це буквально проблема *наявна*, вона повторюється невідомо відколи і невідомо допоки буде повторюватися. Точніше, проблеми дві, Даруся змушена вирішувати їх мало не щодня. Перша проблема – її вважають «дурною», і це становить постійний предмет роздумів героїні; друга проблема – нестерпний головний біль, який забирає життєві сили, визначає ритм життя і, як здогадується читач, якимось чином пов'язаний з проблемою першою. Суто часове розгортання оповіді про життя героїні не має чітких обрисів історії життя, можна спостерігати лише те, що відбувається зараз: Даруся думає, змагається з болем, силить у саду, ходить на цвинтар. Йдеться про актуальне, доступне теперішнє як пролог до наступної історії. Принципово важливо, що це теперішнє одночасно *повторюване*, щоденне. Ця теперішність, яка фактично вийшла за межі часової структури (минуле – майбутнє) через свою повторюваність. Час не зупинився, але увійшов у цикл. Втратив розгортання від минулого до майбутнього.

У другій частині щоденне Дарусине життя розгортається углиб минулого, а саме до стосунків героїні та Івана Цвичка. З тексту роману достеменно невідомо, коли була ця «попередня проблема», тобто якою мірою вона віддалена від щоденних проблем. Проте

означення «попередня» ніби встановлює межу між тим, що є зараз (і щоденно), та тим, що трапилося раніше і вже не може бути повторене. Друга частина описує нам подію, яка дуже важлива для розуміння історії, внаслідок якої виникли щоденні проблеми, але одночасно в ній позначається часовий розрив, неможливість повернути щось дуже важливе. Йдеться про те, як у житті самотньої Дарусі врешті з'явився чоловік, спроможний на безкорисливу та щирю любов. Ця любов могла б докорінно змінити життя обох, проте все обривається несподівано. Для читача ще незрозуміло, чому так сталося (все відкриється в кінці роману), але присутність Івана стає складовою щоденних проблем Дарусі, вона мусить вказати йому на двері. Любов виноситься за межі теперішнього невідворотно, вона не може повторитися, і тепер у цьому проблема. Щоденне нещастя наразі остаточно відмежовано від усякої можливості змін.

Основна проблема третьої частини відкриває всю ретроспективу Дарусиною життя, навіть глибше – життя її батьків ще до народження Дарусі. Тобто, минуле героїні фактично виноситься за межу початку її життя, воно містить також життя її батьків. І ніщо не завадить нам продовжувати рух у минуле нескінченно, до батьків її батьків і далі. Маленька балакуча Даруся стає джерелом смертельної небезпеки для своїх батьків. Слідчий (радянський), який вмовляє дівчинку розповісти йому правду про нічних гостей, обіцяючи цукерку, слідчий виявляється тим самим садистом у військовій формі, який років десять назад знущався над її матір'ю і трохи не забив її на смерть. Мати впізнає свого ката і впадає у відчай від того, що їхні шляхи знову перетинаються, що негідник живий і може продовжувати свої негідні справи. Ця повторюваність у часі виявляється фатальною. Мати гине і Даруся стає німою і «дурною». Все повторилося і тоді, коли Іван з'явився перед Дарусею у військовій формі, спричинивши нові напади хвороби. Він уособив минуле, яке не минає і живить хворість теперішнього.

Минуле – це тема останньої частини. Давні події, як розуміє читач, повторюються щоденним боєм. У житті дівчинки біль і божевілля позначають зв'язок з минулим. Тобто минуле переслідує щодня, актуально визначає стан теперішнього таким чином, що немає шансу змінити ситуацію. При чому, воно ніколи не відкривається для героїні як минуле, як конкретна подія; вона знає лише біль. Не можна звільнитися від минулого. Майбутнє також проектується лише як повторюване теперішнє, тобто як невідв'язне минуле.

Структура роману, крім цілком певного і чітко означеного зв'язку між минулим та майбутнім, уможливує кілька позицій спостереження часу. Перша позиція – це спостереження життя самою героїнею, зсередини основного сюжету. Розгортанню цього внутрішнього спостереження присвячено всю першу частину і, очевидно, цьому спостереженню бракує знання минулого і самого виміру минулого. Даруся розмірковує про те, чому її називають дурною, беручи до уваги лише теперішнє – несправедливе, на її думку, ставлення до неї сільської громади. Вона думає про свій біль, про те, як вона навчилася його долати; розмірковує про життя, коли голова болить і коли не болить. Читач може відчувати спокій і затишок – по суті, зупинку часу – в тих тихих і непомітних схованках, які Даруся обирає собі: з яких все видно і все чути, але нікому не чути її саму. Вся суть її теперішнього життя – радість і страждання – впливає з *забування*, точніше, витіснення у підсвідомість минулих подій. Вона живе явно неісторичним життям, її свідомість відкрита лише до теперішнього і закрита для минулого, куди приводить нас автор у наступній частині.

Наступна позиція спостереження – зовнішня стосовно Дарусиноного життя. Дві частини роману розповідають про історію життя, яка закрита для самої героїні, але відкрита для її односельчан. Розмови сусідок, вкраплені в романну оповідь, свідчать, що інформації про минуле вдосталь. Те, чого бракує героїні, відкрите стороннім поглядам. Саме ззовні відкривається перспектива осмислення Дарусиноного сьогодення через призму її історії та історії її батьків. Вибудовується щось на зразок *історичного* погляду, оскільки окреме життя вписується в потік історичного існування – особистого, інших людей, села і природи. Зовнішній погляд виявляє драматизм окремої долі й, одночасно, наповнює спокоєм вкоріненості життя у якомусь величному світовому законі. Адже як видно, нещасна не тільки Даруся. Нещасні її батьки, сусідка Марія, інші бідні та багаті мешканці села. І, що цікаво: Дарусі у її замкненому світі бракує знань про минуле, але не бракує щастя у ті миті, коли відступає біль; її ж односельцям тотально бракує щастя, адже вони живуть у розгорнутому проміжку між минулим і майбутнім. Здається, в романі немає насправді щасливих людей, у сенсі – «вони жили довго та щасливо». Миттєвості щастя рідкісні й короткі, якщо вони тривають довше (кохання Матронки та Михайла) – це віщує біду. Цілком вписаною у загальний часовий

стрій роману видається відповідь Михайла на запитання маленької Дарусі, чому наречена йде до шлюбу посеред вулиці так, ніби вся вулиця її: «Бо до шлюбу вона – княжна». «А після шлюбу?» – Михайло відповів: «Нещасна жінка».

Третя позиція споглядання, відсилає на межу романного сюжету, до автора та читача, тобто туди, де однаково відкрито доступ до внутрішнього часу життя головної героїні та до зовнішнього споглядання її життя іншими героями. Ця позиція охоплює всю часову конструкцію роману і дає можливість читачеві збагнути дві попередні позиції одночасно.

Одразу стає помітною різниця в оцінці *щоденного*: з одного боку, Даруся не почуввається нещасною в *неісторичності* свого буття, адже її свідомість, фактично, виштовхує все, що належить часові; з іншого боку – зовнішнього, вона виглядає нещасною в очах своїх односельців. Існування Дарусі постає як відхилення від нормальної історичності світу. Лише в третій позиції, яка утворює загальну часову структуру роману, позитив самооцінки і негатив зовнішніх оцінок розчиняються як моменти у загальному потоці існування. Погано, врешті, усім. А коли всім погано, то чи є сенс тужити з цього приводу? З такого висновку випливає певне *надісторичне* піднесення, котре ми відчуваємо як авторську настанову: щастя і нещастя нейтралізовані, встановлюється режим спокійного занурення в потік нескінченних народжень та смертей, щастя і нещастя, ширості й облудності, підлості та чесноти. Політичні події видаються так само природними, як стихійне лихо або смерть. Усе минає, і немає тому кінця. Така настанова корелює з міркуваннями селянок. Коли вони говорять про те, що час «іти за Йорчиху» (помирати), то роблять це спокійно, сприймаючи цю подію як ще один життєвий крок. Правда, на відміну від автора (читача) вони не переймаються підозрою до справедливості життєвого потоку і не вдаються до опору. Автор і читач, мають ширший горизонт споглядання, можуть реалізувати різні варіанти ставлення (аж до внутрішнього бунту), але в будь-якому разі їм відкривається життя, як потік, котрий відтворює себе у поглинанні окремих життів, почуттів і думок. Ця узагальнена позиція споглядання потоку подій може видаватися надісторичною, проте вона – лише вища форма споглядання становлення, але не сталості як такої. Хронос пожирає своїх дітей, не переймаючись їх чеснотами та гріхами; а діти приймають це як факт і долю.

2. Змагання з часом

У романі Томаса Пінчона можна побачити іншу часову будову оповідання та іншу модель ставлення героїв до часу.

Читач може спостерігати події у дуже короткому проміжку часу. Можливо – кілька годин. Події розгортаються у двох суміжних квартирах, мешканці та гості яких також занурені у часовий потік нескінченних змін, але реагують на ці зміни по-різному.

Загалом можна скласти лише приблизне уявлення про минуле–попереднє представлених в оповіданні людей і подій. Лише в загальних рисах окреслено контекст вечірки, що триває вже більше двох діб у квартирі Мілболла. Цей контекст і в своїй широті та непевності є тим минулим, яке має пояснити хаотичність теперішнього: панування емігрантських настроїв в інтелектуальних групах, непевність цінностей, життєвих принципів і загальна схильність до переміщень. Мілболл виїжджає з квартири. Куди? – невідомо. Ніби в іншому місці, за інших обставин буде краще, ніж тепер. Втеча як загальний настрій вказує, якою мірою незадовільне життя для героїв. Вони уникають самоти. Учасники вечірки залишаються самі, лише тоді, коли сплять. В інших випадках – грають, співають, розмовляють, підтримуючи тонус постійного спілкування алкоголем. Очевидно, що вони бояться тиші і заповнюють пустку будь-чим, аби не втратити остаточно зв'язок з існуванням. Броунівський рух вечірки корелює з рухом назовні – до компанії постійно приєднуються нові люди, які без певної мети і запрошення з'являються, стають повноправними учасниками розмов і розваг, і все це могло б тривати вічно, аби Мілболл Мілліган своїм вольовим рішенням не перекрив можливість переходу вечірки у категорію нескінченних. Природний зовнішній світ в оповіданні теж виглядає непривітним. Початок лютого, за вікном негода – дощ і вітер. Ця пора року, зауважує автор, не залишає по собі пам'яті та слідів. Ніби нічого не було цими дощовими днями, ні безглуздої закоханості, ні бездумних обіцянок. Минуле стирається відкриваючи відсутність коренів у теперішнього.

Події в квартирі Мілболла Міллігана не мають якогось певного минулого і якогось певного майбутнього, такого минулого та майбутнього, в якому теперішнє могло б набути сенс, пояснення, підґрунтя. Все знову стирається і відновлюється у тій послідовності, напрямок якої визначити неможливо. Рухи, розмови, співи просто заповнюють існування, інтенсифікують переживання, але це

жодним чином не змінює характер самого існування. Воно залишається позбавленим значення і надії, автор, а услід за ним і читач, має відчувати це.

В іншій квартирі відбувається щось подібне і відмінне водночас. Її мешканці – інтелектуал Калісто та його дівчина Обад живуть у тиші й гармонії. Калісто вже за п'ятдесят, він лежить на ліжку: дрімає або згадує про минуле. Зі студентських років він переймається ідеєю ентропії: всі замкнені системи мають загинути внаслідок теплового розсіювання енергії¹. Жах цього відкриття супроводжує Калісто протягом всього життя, коли йому виповнилося п'ятдесят чотири, він зважується побудувати свій окремий світ, в якому сили системної рівноваги зможуть відтворюватися довше ніж назовні. Квартира стала місцем для цього світу. Оранжерея, птахи, дівчина поряд – усе це елементи однієї гармонійної системи, яка має (хоч на якийсь час) вистояти серед розпорошування сил та енергій, які невідворотно ведуть весь світ до загибелі. Обад цілком поділяє ідеї Калісто. Вона зажди почувується самотньою, як пише автор, і плає цю самотність через страх руйнування внутрішньої гармонії силами зовнішнього світу. Вона щодня відбудовує свій внутрішній світ під тиском ззовні (наприклад, звуків із сусідньої квартири Мілболла). Калісто й Обад розмовляють мало через те, що бояться порушити крихку гармонію свого світу, або, радше, віру в досягнуту гармонію, яка їхній спільний здобуток. Мешканці цієї квартири не контактують із зовнішнім світом, сприймають його ворожо. Вони навіть не виходять з дому (все необхідне їм приносять) і цікавляться лише однією річчю, що ззовні, – температура повітря за вікном. Температура має бути індикатором рівня ентропії, тому термометр став для них чи не найцікавішим предметом. Відбулася чи ще не відбулася ентропія? Як довго можна буде утримати їхній маленький світ за таких умов? Через певні проміжки часу Обад поглядає на стовпчик ртуті й зі зростаючою тривогою констатує, що температура вже тривалий час не змінюється. Час діє проти них. Він наближає катастрофу. В момент, коли дівчина вирішує, що кінець уже настав, вона з відчайдушною рішучістю розбиває шибку, ніби віддаючись у руки смерті, у змаганні з якою вони, очевидно, програли.

Тиша, спокій і замкненість квартири Калісто різко контрастує з галасом, гармидером і відкритістю (для будь-кого) квартири Мілболла. Дві квартири – два світи. Обидва втягнуті у потік часу, зна-

¹ Поняття *ентропії* ввів у термодинаміку Рудольф Ю. Е. Клаузіус (1865 р.) і висловив гіпотезу про «теплову смерть Всесвіту».

ють про це і свідомо чи напівсвідомо реагують. Для тих і тих час – це загроза, хаос, втрата сенсу існування. І всі далекі від того, щоб змиритися з таким фактом. Це спонукає до активних дій: проти хаосу і випадковості світу «виставлено» нескінченну комунікацію та інтенсифікацію руху (в квартирі Мілболла) і створення штучної автономної системи життя (квартира Калісто). По суті, всеосяжний настрій оповідання – це марність людських зусиль продовжити існування – своє і світу. Без цих зусиль (сміховинних), як гадають герої, все б розсипалося вмиль. Авторська позиція, яка обіймає обидва внутрішні світи, не позначає напрямку для іншого тлумачення часу і його значення в людському житті. Важко уявити, що в світі оповідання «час лікує», він є безумовно деструктивною силою і викликає цілком виправдане занепокоєння.

Втомлені вечіркою інтелектуали продовжують свої естетські розваги та наукові розмови, надаючи, таким чином, своїм діям видимість смислу. Вишуканість тем: Стравінський або теорія комунікації – стає виправданням для кожної нової миті. Такий інтелектуальний спосіб боротьби з хаосом і безглуздістю постає енергійно витратним, до того ж наступної миті все потрібно починати спочатку. Культура дає надію на алібі у житті, отожд і дійство має тривати. Можна сховатися у миттевостях, здобуваючи щось на кшталт неісторичної позиції, але у такої позиції дуже низький позитивний ресурс: вона не дає відчуття щастя і радості. Інтенсивне спілкування спрацьовує як слабенька анестезія: поки говориш – краще, замовкаєш – погано. Таким чином, час переслідує героїв і тисне на них. Особисту драму в розмові можна представити як драму теоретичних позицій у розмові, але в такий спосіб не розв'яжеш реальної проблеми. Інтелектуали використовують культуру як протизагу часу, який все знецінює і стирає.

Проте інтелектуал Калісто реалізує іншу стратегію. Він переймається не миттевістю перемоги над часом, а системною альтернативою дійсності. Остання вже близька до зупинки часу, отже Калісто намагається локально відтягнути кінець. Він ніби запускає машину часу в своєму помешканні, дбаючи про те, щоб історія світу не припинилася зненацька. Будучи творцем свого світу, чи досягає він надісторичної позиції? Безумовно, ні. Він повністю залежний від часу і може сподіватися лише на тимчасову перемогу. Час проникає у його світ смертю пташки і відчаєм Обад.

Авторська позиція в оповіданні не відрізняється від позиції героїв. Автор повідомляє те, що є, і цим виражає стурбованість

наявною проблемою. Формально він охоплює все в оповіданні, але не підноситься над його часовими структурами.

3. Тиранія часу

Час непереборний і незворотний. Цей висновок, напевне, зробить кожен читач роману Марії Матіос та оповідання Томаса Пінчона. Окреме людське життя і життя спільнот вкручуються у вир існування без згоди й бажання людей. Примарними видаються можливості раю чи бодай щастя... десь там. В обох творах герої – нещасні та позбавлені надії на щастя. В обох світах немає Бога, є лише рух, який зупинити люди не мають сили.

Із часової структури роману Марії Матіос випливає, що щастя людини не залежать від її дій, добропорядності та чесності. Підстави розподілу щастя і нещастя не у віданні людини взагалі; вони невідомі, отже, по суті, відсутні. Випадає те або інше. Хоча люди потім приписують подіям минулого якусь пророчі функції (наприклад, тлумачення автором весільного танцю майбутніх батьків Дарусі), логіка того чи того перебігу подій залишається незбагненою. Отже, події непередбачувані, неконтрольовані та майже незалежні від людини. Майбутнє не обговорюють. Його сприймають як невідворотність. Чи можна таку невідворотність ототожнити з долею? Здається, у романі доволі натяків саме на таке тлумачення. Проте «доля» таки конотує з певною визначеністю наперед, послідовністю подій. Цю послідовність важко побачити в романі. Радше, трапляється щось погане й безглузде, і лише потім у міркуваннях людей усе це зв'язується припущенням послідовності, природа якої наразі залишається прихованою. Чи йдеться про долю? Чи йдеться про Бога? Можливо, про долю. Проте неможливо, щоб це був Бог. Показовою є сцена, коли Матронка жахається, помічаючи в церкві на одній з сусідок вкрадену сорочку, вкрадену з будинку родини, яку нещодавно репресували. Героїня не може збагнути, як Бог може допустити таке у своєму храмі, чому не карає злодійку просто в церкві. Подібну ж зневіру Мотронка демонструє тоді, коли через багато років бачить свого колишнього ката: він здоровий та веселий спокушає її дитину на мимовільну зраду. Немає справедливості, правди, логіки у тому, що діється, зауважує героїня. Постійна зміна влади – угорська, румунська, радянська, німецька, знову радянська – вривається в існування як сила зовнішня і руйнівна (хоча і

різною мірою). Політика, стосунки у сільській спільноті, кохання – важливі для людського життя, утворюють фрагментований потік існування, унеможливають щастя людини.

Внутрішній час «Солодкої Дарусі» – це архаїчний час, який відповідає існуванню людини як істоти неавтономної, яка підкоряється чинному порядку в природі та суспільстві; моральні оцінки не виходять за межі опозиції гріха і чесноти, та й, загалом, збігаються зі звичаями. Проте позиція автора як всеохоплювальне спостереження за подіями позначене такою самою архаїчною пасивністю. А що можна планувати у безглуздому світі? Чи можуть послідовні та цілеспрямовані зусилля бути виправданими за таких обставин? Радість – добре. Біда – так і буває. Рух є, але він не спрямований до чогось *іншого, кращого*. Усе зводиться до одвічно повторюваних природних циклів – народження і смерті, молодості і старості... Це острівці сталості у морі незабгненного руху часу. Якщо селяни згоджуються без нарікань віддатися цьому рухові, це видається цілком оптимістичним, адже ставлення до часу будується на вірі в фундаментальну осмисленість існування. Іntenція до примирення з часом в авторській позиції видається трагічною. Немає віри у Вищий смисл, але й віри у можливість чинити спротив також.

Пінчон демонструє ситуацію автономних індивідів, які перебирають на себе функцію реорганізації існування, підтримання світу в належному стані. Вони інтуїтивно переконані, що здатні щось протиставити безглуздості часових змін, застосовуючи ресурс своєї волі, розуму та культури. Всі терплять поразку, але не можуть злитися з потоком існування і довіряти йому. Героям Пінчона бракує бачення світового потоку як єдиного й осмисленого руху; ентропія не корелює з єдністю, вона постає синонімом розпаду і смерті. Час героїв оповідання – вже не природний потік, а час культури: існує лише те, що втілює цінності (музика, філософія) та становить об'єкт наукового проектування. Нікому не вдається піднятися над потоком, здобути надісторичну позицію, яка б дала принаймні надію на щастя. Інтелектуали провадять війну про безглуздості часу всередині самого часу. Вони роблять спроби вийти поодиночі чи малими групами із безглузлого потоку існування хоча б на мить. За інших історичних умов у такому протистоянні можна було би розгледіти трагічну колізію, однак в умовах постмодерної зневіреності щодо Вищого порядку і цінностей ці спроби видаються смішними. Узагальнювальна авторська позиція (якщо можна говорити про таку) також не тішить оптимізмом.

Чи є тоді сенс говорити про якусь надісторичну позицію в літературі? Чи є ця позиція позицією автора? Напевне статичної авторської (і читацької) позиції недостатньо.

Автор постає щодо твору як деміург, він визначає структуру оповіді та обирає історію для оповідання. Пріоритетна позиція забезпечує йому контроль над часом оповідання, але не над власним часом, часом свого життя. Визначальний характер авторської позиції, так само і позиції читача, сам по собі забезпечує мізерні переваги «спостереження за спостереженням» героїв, адже так визначене спостереження переводить нас у режим нескінченної повторюваності без жодного здобутку щодо якості цієї процедури. Можна пригадати «спостереження за тим, хто спостерігає за спостерігачами» Фрідріха Дюрренмата ¹. Спостерігати – це посідати вигіднішу позицію щодо спостережуваного, але це не означає – мати надісторичну позицію, тобто споглядати і переживати вічне та незмінне. Варто зазначити, що і для Ніцше вічність у межах мистецтва є радше ілюзорною, ніж реальною. Мистецтво – ліки від часу з нетривалим терміном дії. Відповідно, авторство як таке не творить надісторичної позиції й остання не тотожна цілості авторського споглядання. Ця позиція належить механізму спостереження твору як художньому творові; автору і читачеві лише належить скористатися наявними можливостями.

Статичність та всеосяжність авторського задуму наближає до надісторичної позиції. Остання ж впливає зі способу функціонування літературного твору як художнього повідомлення.

4. Звільнення від часу

Обидві часові структури – архаїчна та постмодерна – репрезентують *історичну* позицію, але кожна у свій спосіб. Архаїчна часова модель роману Марії Матіос передбачає лише одну втіху для людини – змиритися і поринути у потік часу, якому приписується або не приписується Вищий смисл. Персонажі Томаса Пінчона теж утягнуті в потік існування, але не згодні з таким становищем і змагаються за своє існування. Проте у цьому пориві змагання ніхто не прагне піднятися *над* історією, послідовно втілюючи постмодерне кредо:

¹ Дюрренматт Фрідріх «Доручення, чи Про спостереження за тими, хто спостерігає за спостерігачами» (1986).

ні висоти, ні глибини – лише поверхня¹. Можливо, на якийсь момент вдається уповільнити час, але не вийти з нього.

Обидві моделі осмислення часу є історичними, прив'язаними до часового потоку; в одному випадку зі знаком плюс – «так і буває»², в іншому випадку зі знаком мінус – «так не повинно бути».

Проте, окрім двох часових настанов, які читач може спостерігати, «приміряти на себе» і робити об'єктом критики, є ще одна, яку можна було б назвати надісторичною. Це не конкретна авторська позиція, це – особлива часова структура літературного твору як твору. Вона має виводити читача за межі історії, за межі тиску часу – до свободи і задоволення.

Надісторична позиція спостереження є *функцією* літературного твору, художнього твору загалом. Твір ставить читача у специфічне відношення до зображуваних подій і часового потоку в творі. Ці події стосуються читача і водночас не стосуються. Читач розташований назовні літературної історії життя: він не може бути учасником подій, не може бути жертвою, не повинен встигати з рішеннями. Усе вже описано. Проте він може дуже глибоко і реалістично переживати описуване. Якщо ж йдеться про осмислення описаного, тобто осмислення часу, зокрема, діяльність читача істотно відрізняється від того, що роблять герої. Герой осмислює своє життя, читач – чуже. Герой визначається зі смислом під тиском часу, якого завжди бракує. Читач такого тиску позбавлений. Якщо читач втрачає відчуття відмінності, він діє неадекватно до форми художнього твору, його читання стає помилкою і перестає бути задоволенням.

Час читання – це *вільний час*, вільний від примусовості реальності, яка докучає людині у повсякденному житті. Це, власне, вільний час. Усі асоціації щодо читання на дозвіллі цілком релевантні. Романи читають у час вільний від роботи та необхідних життєвих завдань (учні та науковці – виняток). Читач перериває потік реального життя і занурюється в інше життя, цілком ймовірно, але нереальне. Все, що стосується тривалості, ритму та послідовності читання, залежить від волі читача, проте, у межах наявного вільного часу в реальному житті. Межа зайнятості (необхідно) та дозвілля (свобода від необхідності жити ззовні нав'язаним ритмом) були важливими чинниками виникнення літератури як автономної

¹ Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез ; пер. с франц. – М. : Академия, 1995. – С. 95.

² У цьому зв'язку можна згадати характеристику трагічного у Г.-Г. Гадамера, див.: Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; пер. с нем. – М. : Прогресс, 1988. – С. 178.

галузі письменства¹. Адже, якщо цінність літературного твору вже не визначається зовнішніми потребами (соціальними, релігійними), зникає його службовість щодо реального процесу життя і, відповідно, з'являється, ідея безкорисливого або «незацікавленого задоволення» (І. Кант). Як принцип будь-якої художньої діяльності, така ідея передбачає існування паралельної реальності та можливість виходу до неї. Формується диспозиція переходу і лавіювання між реальностями. Уявна реальність може бути максимально подібна до реальної реальності, але допоки йдеться про літературу, а не репортаж з місця подій, розрив між реальним та уявним світами буде залишатися визначальним. Коли сьогодні пишуть і говорять про зникнення межі між реальним та уявним завдяки розвитку мас-медіа (репортажі про війну тощо), мають на увазі помилку, несвідому чи організовану, в стратегіях тлумачення повідомлення. Наразі ж ми говоримо про художній твір, і допоки він залишається саме художнім, плекати подвоєну реальність є його неодмінна риса. Навіть якщо твір презентує себе не як прекрасний (для задоволення), а як піднесений (про сенс життя), він залишається твором, а не стає проповіддю чи філософським трактатом. Тому цілком припустимо стверджувати, що твір у певному сенсі – розвага, навіть якщо це дуже серйозний твір.

Очевидно, поняття *розважального* потребує роз'яснень. Часто його пов'язують зі зневажливим означенням того, що протилежне справжньому, високому і серйозному мистецтву; наприклад, вважають синонімом легковажного. Проте не слід забувати, що красне письменство тому і стало «красним», що стосовно пари вимог «повчати» і «розважати» (а їх плекали давні риторика та поетика) стало однозначно на бік «розважання», тобто задоволення від читання. Інше тлумачення розважальної літератури, можемо знайти у Дж. Коллінгвуда. Розважальне – це не завжди легковажне; це те, що дає змогу отримати тимчасову свободу від реальності нашого світу, побувати, де завгодно, здійснити вихід у вигаданий світ. Свобода виходу в інший світ та пильнування межі між світами має принципове значення для розважальної літератури. Коллінгвуд як приклад розважального мистецтва наводить твори Бернарда Шоу та Джона Голсуорсі². Їхня особливість: вони про життя, але не для життя; на-

¹ Див.: Woodmansee M. The Author, Art, and the Market : Rereading the History of Aesthetics / M. Woodmansee. – New York : Columbia University Press, 1994.

² Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства / Р. Дж. Коллінгвуд ; пер. с англ. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 87.

вільно тоді, коли історії дуже схожі на реальність. Те, що має значення у самому творі, не призначене для перенесення у реальний світ. Радикальніше переосмислення поняття розважальності пропонує Ніклас Луман, наголошуючи на її вбудованості чи «паразитуння» на розмежуванні реального і фіктивного життя. Розважальність не тотожна легковажності; навпаки – розвиває здатність спостереження світу і себе, яка є неодмінною умовою життя, заснованого на самовизначенні¹. Тут важливий момент переходу від одного життя до іншого, з одного часового потоку в інший, де зобов'язання зникають, вимоги щодо сприйняття послаблюються. Оскільки читач не обтяжений необхідністю реагувати на події, він може сконцентруватися на спостереженні та його можливих варіантах (у творі й житті). Головне в розважальному – це звільнення від тиску часу, вільне його використання та задоволення від свободи.

Існують усі підстави припускати, що «розважальність» у такому сенсі постає як неодмінна складова твору і передбачає задоволення від переживання свободи у *розриві* між реальністю оповідання і реальністю життя.

Отже, читання твору звільняє від необхідності реального життя, розмежує потоки «там» і «тут» існування. Твір може описувати дуже серйозні та життєво важливі події (роман Марії Матіос й оповідання Томаса Пінчона саме такі твори), проте ми не сплутаємо їх з історичною хронікою чи репортажем. Хроніка та репортаж, за означеннями, вписані у реальність, вони – фрагменти реальності й претендують на те, щоб їх сприймали саме так. Літературний твір, за визначенням, відсилає до межі, яка відокремлює те, що було, від того, що могло б бути (Аристотель), створюючи простір свободи для читача. Час роману (оповідання) – це не час самого читача. Читач може самовільно входити у простір оповідання і залишати його за власним бажанням. Він може повертатися до окремих фрагментів оповідання по кілька разів, ніби відмотуючи час назад, може пропускати окремі фрагменти, може спостерігати їх як одночасні під час порівняння. Він може все, і цього досить, щоб почуватися впевнено перед всіма негараздами, з якими доводиться зустрічатися у творах. У найстрашнішому місці можна закрити книжку і повернутися у свій час. До того ж, читач має перед собою всю історію літературних героїв від початку до кінця, вона буквально лежить у нього на долоні. Це означає, що, крім свободи присутності у часі

¹ Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман ; пер. с нем. – М. : Праксис, 2005. – С. 95–97.

літературного твору, він ще має перевагу над героями у повноті часового горизонту спостереження: минуле, теперішнє і майбутнє. Можна сказати, що час життя вміщує час твору, але це справджується лише для спостереження за читанням, але не для читання як такого. Якщо хтось або сам читач, спостерігає себе як читача, – це правда. Якщо читач занурений у читання, він має більше підстав вважати, що вирвався за межі звичайного життя у безмежний простір історії. Напевно, буде доречно говорити (принаймні в межах цієї розвідки) про суміжність часу твору і часу життя. Балансуючи на межі обох, читач здобуває надісторичну позицію, про яку писав Ніцше, а, по суті, уникає часу в постійному балансуванні між світами.

Ідеальне спостереження, коли читач за межами свого життя і лише на межі романного часу, є точкою, в якій час перетворюється на вічність, а страждання на задоволення. Час тут, відповідно, мислиться як плинність, котру здолати неможливо; вічність – означає незмінність чинного. Читач має нагоду вислизнути з потоку свого життєвого часу (вільний час) і залишатися спостерігачем часу твору, тобто залишатися назовні часового потоку оповідання. Таким чином, він опиняється поза часами і здобуває особливий вимір існування – контроль над часом і можливість його використання на свій розсуд. Входячи у час оповідання по-різному, у різному ритмі, вибудовуючи власну послідовність читання, читач завжди повертається до того самого твору й оповідання (про життя). У цьому сенсі твір допомагає зупинити час тим, що фіксує подію і її спостереження, але не в цьому суть надісторичної позиції, остання уникає фіксації та існує винятково як перехід, миттєве ствердження свободи під час уникання часу. Фіксоване оповідання відкриває можливість вільного спостереження, спостереження незацькованого часом, адже часу завжди обмаль. Хоча час залишається складовою здобуття свободи, це таки свобода, а не примус щоденного існування.

Літературний твір розповідає про життя, але – інше життя (у сенсі персоналій, онтології та модальності). На межі, в момент переходу між різними потоками існування, читач здобуває миттєвість свободи – надісторичну позицію і насолоджується нею. Твір, звісно, може бути приводом для серйозних міркувань про життя, проте його привабливість лежить у площині уникання часу, у балансуванні між примусовістю часового потоку життя та часового потоку літературного оповідання.