

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Олександр Ковальчук

●

ОГИДНЕ ЯК ІСТИНА: МІСЦЕ І РОЛЬ ОГИДНОГО У ГОРИЗОНТІ СУСПІЛЬНИХ ОЧІКУВАНЬ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ В.ВИННИЧЕНКА)

Протягом тривалого часу огидне виконує звичну роль у системі зіставлень з красивим, природа яких постійно змінюється: гармонійне - дисгармонійне, моральне - гріховне, фізично здорове - хворобливе, функціональне - не функціональне і т.д.(1)

За допомогою огидного досягається увиразнення прекрасного, що гарно «ілюструє» імпровізація скульптора (одного з героїв оповідання «Контрасти»), який на очах у публіки натхненно ліпить пластичний образ непримиренних естетичних антиподів: «А ...контраст?.. Тут...все: й історія думки ... слова... і естетика... Я хочу ліпити...одну річ...огидливе й гарне. Огидливе мусить бути жінкою, не дуже старою, але страшенно гидкою, з... розпусним виглядом в обличчі, з страшенним цинізмом душі й тіла. А поруч молодий, гарний юнак з полум'ям сили й захоплюючого бажання боротьби за добро, за красу, невинний, чистий, палкий!»(2)

Контраст, який використовується з моралізаторською метою, робить огидне вічним аутсайдером, заганяє його в систему антицінностей, що формує виключно одноплосчинну картину світу, підпорядковану диктатурі розуму, який проглядає явище крізь призму ідеалу.

XX століття вустами Г.Аполлінера («Гидоту ми нині любимо не менше, як красу») сміливо ламає усталену схему.

За словами відомого французького поета, стоїть передусім не прагнення епатажу, а багатогранний естетичний досвід XIX століття. Досвід В.Гюго, який (іронізував Гете) був спокушений романтизмом до зображення поряд з прекрасним «нестерпного і потворного»(3). Досвід майстрів натуралізму, у творах яких огидне сповнюється критичними інтенціями, пафосом соціального, бо сприймається як «заперечення існуючого ладу»(4).

Зрештою, поетичний досвід Бодлера, де огидне постає як елемент звичного буття, як закономірна частина «колообігу» природи, нормального перетворення матерії, нормального повернення природі того, що було у неї взято»(5).

Цей художній досвід зумовив реабілітацію огидного в естетиці, де відбулася симетризація його права і права краси - при творенні образу, при формуванні уявлень про мистецтво в цілому: Т.Адорно називає банальною думку про те, що «мистецтво не тотожне уявленню про красу, а вимагає для своєї реалізації ще й уявлення про огидне...»(6)

Складна діалектика зв'язку між красивим та огидним, її текучість, розмитість прикордонних смуг, а то й взаєморозуміння виразно окреслюється в оповіданні В.Винниченка «Рабині справжнього», де оповідач шукає особливу жінку («небувалу жінчину»), яка б «не продавалась і, почувавши жагу любовців, без контракту, без примусу, вільно, доброхотно робила зо мною обмін цінностями й не вважала б цього ні моральним, ні неморальним». (7)

«Полювання» у вечірньому місті, де закони сприйняття визначає химерна гра світла, обертається для героя то радістю від споглядання утаємниченої краси, яка зігриває надією притьмарений, сумовитий простір бульвару («висока, поважна жіноча постать ... тихо пройшла повз мене ... Очі глибокі, темні ...»), то гіркою відразою і навіть огиди від обсервування того ж «об'єкта» у променях сильного, нещадного світла: «Якесь широке, трухляве, намазане білим лице, розплесканий в пудрі ніс, підведені, як у клоуна, брови й очі... Брудновата пасмочка волосся»(8).

Зміст цієї побутової замальовки міг би обмежитися нехитрою правдою емпіричного матеріалу. Але оповідач іде далі, проектує сказане на базі категорії буття: Дійсність та Ілюзію.

«Профіль» їх, їхня спеціалізація в побутовому сприйнятті чітко визначені: Дійсність - частіш усього - це страждання, це щось огидне, а Ілюзія - «чиста красуня» (В.Винниченко), радість життя.

Та за мить уявна картина парадоксальним чином обертається, все змінює своє місце: в іншій історії, розказаній тим же оповідачем і теж пов'язаній з образом жінки, вже Ілюзія стає «гидким кошмаром», а Дійсність - тим, що хочеться «од всієї душі обняти й розцілувати»(9).

Така категоріалізація життя - ненадійний інструмент: і дійсність, і ілюзія - поняття релятивні, оскільки побутують у світі чуттєвості. За В.Винниченком, господарем світу є «Чуття життя», якому й підпорядковуються Дійсність та Ілюзія. У світі ж чуттєвості «Залежно від інтенційного тла й реальне, й уявне можуть виступати як носії й прекрасного, й потворного»(10).

Загальний висновок нівелює оціночну відмінність між дійсністю та ілюзією, між реальним та уявним, стирає гостроту протиріч між красивим та огидним, лишаючи актуальним тільки стан внутрішнього вдоволення: «Отже, слава всьому, що на радість Життю, і ганьба поганим слугам його, як би вони не звались - чи мрія, чи калоша»(11).

Огидне та красиве глибинно пов'язані між собою не лише на рівні інтенційності. Момент взаємозв'язку відстежується по-різному: за Рощенкранцем, огидне - органічна частка прекрасного, оскільки вийшло з надр краси(12), ще ширше розглядає питання Адорно, який генералізує категорію огидного, робить її явищем всеохоплюючим - «діалектика огидного ввібрала в себе й категорію краси»(13).

Бодлер сприймав красу не як радісний лик буття, а як щось сумне і журливе(14). Передусім тому, що краса «пов'язана з Горем»(15). Відкидаючи цю тезу (стверджуючи, що горе - це не краса, а «рід некраси» - 16), В.Винниченко в оповіданні «Чудний епізод» дає свій варіант відповіді.

Твір розпочинається з «бодлерівського» запитання: «Чому сумно стискується серце, коли дивишся на красу? Чому хочеться тужно схопити голову в руки і ридати гарячими сльозами... чому в тих сльозах і ніжність, і радість, і журба, і безнадійність?»

Текст твору - це ніби своєрідна розгорнена відповідь на поставлене питання. Сам герой не в змозі відповісти: чому при спогляданні краси «сум не зникає з... серця». Провідником у світ тасмниці стає «страшне створіння» - жінка-страховище. Повія з життєвого примусу, і скульптор за покликанням вперто ліпить жіночу постать - «огидливу жінку», яка приваблює героя «таємною тугою, солодкою, смокчучою, якоюсь тихою печаллю». Чому огида і печаль? Бо діалектика стосунків огидного і краси - це складне поєднання їх - «В різних формах» - у кожній людині (без винятку).

Життя складається так, що огидне нерідко ховається за красою, прикривається нею, водночас красу може заступати огидне. Найстрашніший варіант - це тоді, коли за красою ховається «огидне внутрішнє».

Саме цей варіант поєднання красивого й огидного герой пропонує скульптору втілити в образі жінки. Тим самим для нього наступить бажаний компенсаторний момент: краса, рідкісна краса його коханої, поєднана з рідкісним цинізмом, нарешті знайде відповідне поцінування («Завтра вона знайде оцінку своєї краси»).

Жадоба помсти заступає те глибинне філософське питання, яке так гарно було сформульоване на початку твору. Тому виважену підсумовуючу відповідь дає жінка-скульптор: такий варіант поєднання красивого й огидного, справді, не лише шокує, а й «викликає страшний сум».

Естетичною симетризацією, інтенційністю (як і оцінюючим планом) проблема огидного не вичерпується. На їх фоні на початку ХХ століття все впевненіше проглядає інша - центральна проблема: краса та огидне і правда життя, краса та огидне й істина.

Краса «традиційно визнається «обличчям» істини»(17). У новітні часи монополія краси на відзеркалення істини зруйнована. Каталізатором змін стало мистецтво, яке актуалізувало огидне як виразника правди життя.

В оповіданні «Олаф Стефензон» традиційне для митців естетичне суперництво розгортається між двома художниками (Олафом і Дієго), кожен з яких прагне здобути прихильність суворих поціновувачів мистецтва. Перемогу здобуває Дієго, який розгорнув панораму сучасного життя як торжество огидного.

Жах від побаченого на картині, що своїм образним світом нагадує роботи швидше не експресіоністів, а постекспресіоністів (представників Nachexpressionistengeneration) - Бекмана, Дікса, Гроса, творчість яких мала яскраво виражене соціально-критичне спрямування (18), магнетизує глядача, викликає шок: «На картині... стіл широкий, низький, немов роздавлений вагою пляшок і закусок; за столом чоловік...Лоб...вувзький...покритий легким жаром. Од лоба розходились вниз щоки, падаючи білуватими м'якими брижами на...серветку. Лице звичайного одгодованого рантє ... лице людини, яка робить щось гидке, знає про це й раює з того, раює лукаво, злорадно, самовдоволено. Ця самовдоволена злорадність, й раювання настільки певні в собі, настільки дужі, що навіть дають вражіння невинності, правоти, законності. В одній руці рантє була виделка з м'ясом, а в другій для чогось годинник. Він сидів на фотелі з тонкими, загостреними на кінцях ніжками. Одна з ніжок наступила на дитину, якраз в пахві ноги. Дитина, вся синя, судорожно, в дикому жаху кричала і корчилась...» (с. 653 - 654).

За шоком приходить усвідомлення правди життя: про це відверто говорить переможений Олаф Стефензон - «А ви знаєте, чого у Дієго так гарно вийшло? Ні? Тому, що він узяв те, що є, а я те, чого нема» (с. 662).

Правда, звичайно, не в копіюванні життєвих сцен, а у відтворенні духу часу, духу того світу, який своїм відвертим цинізмом готував апокаліпсис ХХ століття.

Дієго осягає істину не розумом: «Це було поза його свідомістю - напевно! Він був занадто дурний, щоб розумом зробити це» (с. 654).

Підсвідоме художника, занурене в колективне несвідоме, явно відчуло тектонічні здвиги в світі духовного, вловило обурення огидними диспропорціями етичного і засобами мистецтва «сфотографувала» його.

Місія мистецтва саме такою і є: «воно інтуїтивно схоплює зміни, які відбуваються у колективному несвідомому». Найвиразніше дана закономірність виявилася в експресіонізмі.

Ці спостереження зроблені Юнгом у роботі «Духовна проблема сучасної людини», де вчений на основі того, що відбувалося в колективному несвідомому, змоделивав характер процесів, що визначили долю ХХ століття, перша третина якого була позначена незмінним посиленням інтересу до життя душі - передусім до її «заднього плану» (Юнг).

Від глибинного обсервування підсвідомості очікувалися відповіді на ті питання, на які не спромоглися відповісти ні релігія, ні розум. Саме звідси йде «захоплення всією цією мерзотою», відкритою Фройдом (19).

Найцікавіше у статті Юнга - спроба пояснити головне: якій меті слугує «фанатичне поклоніння всьому огидному».

Юнґіанська відповідь, коли йдеться про життя мас, задовольняє лише частково. Так, справді тим самим руйнуються цінності свідомого світу, знищуються ідеали, рукотворні кумири. Але цього замало. Видається, що волю до огидного у маси формує нестерпність буття, виразні картини якого постають у творах В.Винниченка. Візьмемо «найневинніший» приклад - ту сцену із оповідання «Контрасти», у якій заможна Гликерія (із співчуття) ділиться їжею з голодними, нужденними заробітчанами: «Коли ж і Семен також береться за наїдки, робиться щось страшне. Гомін, крики, лайка, прохання, сльози, звіряче ревіння... жадні погляди... змучені обличчя... Біля самої Гликерії, важко сопучи... зупиняється ... хлопець... і дрижачими руками починає виймати з коробки і пхати в рот сардинку. Руки йому залиті кров'ю, - видно, порізав їх об бляшану коробку; на підборідді теж кров, на коробці кров...» (с. 235 - 236).

Здавалось би, нічого особливого, сцена, як сцена, а опосередковано відкривається обшир безодні огидного, відчувається страшний морок, її моторошна глибина, зануреність у жах.

Виразним втіленням настроїв людини, що живе у світі нестерпного буття, є образ лісоруба - героя однієї картини Олафі Стефенсона: «Він стояв у лісі над зрубаним деревом з сокирою в одній руці... він до чогось чи прислухався, чи чекав... що це за чекання було! Я не знаю... Там була й ... радість... сумнів, непевність, а в губах уже - гнів, лютий гнів чоловіка, якого хтось чи щось жорстоко обманув... чується в судорожно заціпленій руці з сокирою, чується в якихсь рисах тіла, що, переконавшись в обмані, чоловік люто змахне сокирою...» (с. 629).

Інстинктивне напруження тіла, готового руйнувати, руйнувати люто й несвідомо, стає символом епохи. Я злий, «Я всіх ненавиджу» - зізнається безробітний Максим («Роботи!»). Тому в момент революційних заворушень без сумніву вбиває невідомого йому стража порядку: «Ах, як добре, добродійко!.. скрикнув він. - Ви знаєте, що я бив їх так, що аж руки болять! Я ж, знаєте, одного поліцейського прибив!.. Так, знаєте, і впав...» (с. 160). Ще грандіозніший план нищення визріває у голові самого митця: свого часу В.В.Винниченко «носився з ідеєю влаштувати підпали панських маєтків за одну ніч по всій Україні»(20).

Інстинкт рухав маси у невідоме: про це з дивовижною проникливістю писав Г.Лебон - «Важко передбачити, що може вийти з такого періоду, який мимоволі має хаотичний характер»(21). Хаотичний, бо відбувалося те, про що попереджав Достоевський: «Чи в содомі краса? Вірю, що якраз у содомі вона і сидить для величезної більшості людей...»(22) Огидне, зло притягують до себе, захоплюють уяву (а вони, про це говорив уже Бодлер, «можуть подобатись»), що формує - протиприродне для етичної свідомості - поняття «краси Зла»(23).

Хаос - особливий стан світу. Митці на початку ХХ століття нерідко трактували його як креативне середовище, як відлік початку. Показовою щодо цього виглядає маніфестація П.Клее (відомого художника-експресіоніста): «Є логіка в тому, що я починаю з хаосу... це найбільш природне начало»(24). Такий напрям думки органічно вписувався у міфологізоване підсвідоме мас, які приймали Хаос як «лоно», в якому зароджується світ»(25).

З Хаосом тісно пов'язаний Космос, який «у багатьох випадках» з хаосу й виникає(26).

Особливість Космосу полягає в тому, що його базовою одиницею не може бути

огидне. Він ґрунтується на порядку, гармонії. Звідси вирішальна роль краси у формуванні космосу. М.Данилевський у цьому питанні йшов далі, стверджуючи, що «краса є причиною існування космосу» (27).

Формування Космосу з Хаосу природнім шляхом - процес тривалий, складний, непередбачуваний. Утопічна свідомість пішла іншим шляхом: зруйнований силою старий світ мусив (мов за помахом чарівної палички) майже одночасно перетворитися на прекрасний новий світ.

Для поширення цих настроїв російський більшовизм мав прекрасне підґрунтя - у першу чергу за рахунок ілюзій ліберальних кіл Росії, репрезентом яких, зокрема, був відомий філософ В.Ерн, який пропонував досягти «реального преображення огидного нинішнього в абсолютну Красу майбутнього»(28).

Відчуваючи атмосферу, спираючись на неї, адепти комуністичної ідеї не без успіху намагалися прищепити масам «гарячу віру в союз пролетарської революції з гармонійним ідеалом прекрасного життя»(29).

У творчості В.Винниченка апологетом цих ідей виступає Софія (головний герой драми «Між двох сил»). Щиро віруючи в ідеали більшовизму, вона із запалом неофіта пропагує їх: «...це зоря нового життя...на інших підвалинах, справедливих, розумних, прекрасних». Самоочевидність сказаного така велика, що героїня з подивуванням сприймає інстинктивну недовіру іншого (Панаса): «Як ви не бачите всієї естетичної грандіозної краси цього?» (30).

Фанатичне захоплення новою «красою» виводить Софію у «площини трансцендентного» (31), що однак не заважає їй пропагувати необхідність огидних вчинків - відвертого насилля, яке й повинне «автоматично» вивести у світ краси: «Ну, нехай обиватель, нехай буржуй гвалтує, що одбирання в його награвленого ним є грабїж... це ж саме одбирання творить нове життя, нову мораль, красу... (підкреслення наше.О.К.)» (32).

У вирі возвеличеного героїнею насильства гине все: старий світ, мораль, цінності, рідні. Саму ж її насильство заганяє у глухий танатологічний кут. Єдиний вихід звідти - втеча у смерть.

Так воля до огидного закономірного обертається не торжеством краси, а кінцем життя.

Джерела та література:

1. Słownik terminów Isterackich.-Wrocław-Warszawa - Krakov - Gdansk, 1976. - С. 53.
2. Винниченко В. Краса і сила. - К., 1989. - С. 224 (Далі, цитуючи за цим виданням, зазначаємо у тексті сторінку).
3. Эккерман. И. Разговоры с Гете. - Москва, 1981ю - С. 631.
4. Кучинская А. Прекрасное. Миф и действительность. - Москва, 1977. - С. 24.
5. Обломиевский Д. Французский символизм. - Москва, 1973, - С. 138.
6. Адорно Т. Теорія естетики. - К., 2002. - С. 68.
7. Винниченко В. Рабині справжнього // Український декамерон. - К., 1993. - Кн. 1. - С. 234.
8. Там само. - С. 235-236, С. 238.
9. Там само. - С. 245-246.
10. Бондаренко А. Лінгвостилістична інтерпретація оповідання Володимира Винниченка «Рабині справжнього» // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки. - Ніжин, 2005. - С. 84.
11. Винниченко В. Рабині справжнього // Український декамерон. -К., 1993. - Кн. 1. - С. 246.
12. Шестаков В. Эстетические категории. - Москва, 1983. - С. 138.
13. Адорно Т. Теорія естетики. - К., 2002. - С. 71.
14. Нольман М. Шарль Бодлер. - Москва, 1979. - С. 161.
15. Мильчина В. Послесловие // Шарль Бодлер. Об искусстве. - Москва, 1986. - С. 398.
16. Винниченко В. Чудовий епізод // Український декамерон. - К., 1993. - Кн. 1. - С. 296 (Далі цитати з цього твору подано за згаданим виданням у діапазоні сторінок: 288 - 298).
17. Самохвалова В. Достоевский и Мисима (о метафизике красоты) // Вопросы философии. - 2002. - № 11. - С. 196.
18. Expressionismus. Vom bildnerischen Engagement zur Kunstwende. - Freiburg - Basel - Wien, 1976. - S. 105.
19. Юнг К. Духовная проблема современного человека // К. Юнг. Сознание и бессознательное. - Спб - Москва, 1997. - С. 487.

20. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1900 - 1920 р.р. у європейському літературному контексті. - Кіровоград, 1998. - С. 24.
21. Лебон Г. Психология масс // Психология масс. - Самара, 2001. - С. 5.
22. Достоевский Ф. ПСС: в 30-тит. - Ленинград, 1972 - 1980. - Т. 14. - С. 100.
23. Обломиевский Д. Французский символизм. - Москва, 1973. - С. 135.
24. Постмодернизм. Энциклопедия: В 2-х т. - Москва, 1988. - Т. 2. - С. 581.
26. Там само.
27. Ефремов А. В битве за красоту // Москва. - 2006. - № 1. - С. 194.
28. Эрн В. Идея катастрофического прогресса // Литературная учеба. - 1991. - № 2. - С. 137.
29. Лифшиц Мих. Собр. соч.: В 3-х т. - Москва, 1988. - Т. 3. - С. 227.
30. Винниченко В. «Між двох сил». - К., 1998. - С. 43.
31. Лохіна Є. «Між двох сил»: утопічний простір Володимира Винниченка // Магістеріум. Літературознавчі студії. - К., 2000. - Вип. 4. - С. 49.
32. Винниченко В. «Між двох сил». - К., 1998. - С. 43.

