

# Велика пригода і історія

---

## I

Як відомо, світогляд архаїчної, докласової людини був «по суті абстрактним, всезагальним, субстанціональним» (Енгельс). Це означає, що тогочасна індивідуальна свідомість без останку розчинялася в свідомості родового або етнічного колективу, і поведінка тогочасної людини була, сказати б, запрограмована й формалізована від народження до смерті. Архаїчна свідомість організує всі відомі на той час елементи світу в своєрідну, але струнку систему. Етнологи, досліджуючи останні залишки пралюдства, були просто-таки вражені неймовірною складністю і викінченістю первісної «моделі світу».

Добуржуазна людина мала моністичне уявлення про світ, принаймні намагалася зберегти його. Так, єгипетська цариця Хатшепсут наказувала зображати своє народження як народження хлопчика, щоб бодай декоративно віддати належне основному династичному принципу єгипетської державності. А середньовічна легенда про папессу Іоанну наголошувала, навпаки, на ненормальності людської сваволі, яка нехтувала загальноприйнятою етикою доби.

Але катаклізми, що супроводжують історію людства від самого її початку, ще в незапам'ятні часи зруйнували автоматизм родової надособистої свідомості, і врешті-решт людина опинилася сам на сам з природним та суспільним світом, уже позбавленим міфологічних декорацій.

Про цей процес цікаво розповів Томас Манн у тетралогії «Йосиф та його брати», де відтворене драматичне вичленення людини із родової спільноти та її становлення як автономної і водночас повнокровної особистості.

Разом з тим роман Томаса Манна — це, так би мовити, буржуазно-ліберальна «іполітика, перевернута в минуле», багатотомна моралістична притча, в якій близькосхідна архаїка різко модернізована (досить пригадати, що господарча діяльність головного героя дублює «новий курс» Ф. Д. Рузвельта).

Насправді доба, коли людина випадала з родового контексту, з вищезгаданої моністичної стихії, вельми відрізнялася від ліберально-демократичної пасторалі Томаса Манна. Для неї характерна була висока трагедійна напруга: людина, яка донедавна мала надійний «родовий» оплот, свідомість якої слухняно, некритично й безініціативно підкорялася надіндивідуальним стереотипам, — опинилася на небезпечних перехрестях історії, де гуляли хижі вітри ранньоробовласницької державності. Міфологічна полуда спала з її очей — і світ, картина якого складалася доти з фантастичних, але гранично впорядкованих уявлень, обернувся Хаосом, войовничим анти-Логосом. Звідси моторошні ветхозавітні ландшафти, сповнені, за словами одного дослідника, «іррегулярної динаміки»: тут земля «хитається», гори «тануть, як віск», і «стрибають, як овни». Що ж до соціального буття, то йому надаються ще катастрофічніші характеристики: у книгах пророків бринить жах перед руйнівними, «ентропійними» тенденціями історії, людина постає в них як немінна жертва власного або чужого егоїзму.

Саме тоді й виникло явище «місісторії» («ненависть до історії» — за аналогією з платонівським терміном «місологія», «ненависть до слова») — палке прагнення вийти за часово-просторові кордони своєї доби, зупинити або принаймні загальмувати історичний процес. Природа цієї своєрідної історичної емоції у своїх загальних рисах тисячоліттями залишалася одна й та сама. Вияв цієї емоції знаходимо і в Чжуан-цзи, що започаткував у давньокитайській філософії, «дао-шлях», на якому різко заперечувалася культура в усіх її вимірах, і в спорідненій з ним давньогрецькій «кіничній» теорії та практиці, і в руссоїстській апології доцивілізованої людини, і в толстовській антитезі: європейсько-петербурзька «війна всіх проти всіх» — і рівний природі російсько-селянський «мир» (громада).

З особливою силою такі й схожі настрої спалахнули нині на Заході. Їх амплітуда надзвичайно широка — від принципової «антикультури» ліворадикальної молоді (за її термінологією — «контркультури») до елементарного страху панівної еліти перед соціалістичною перспективою. Хоч як це парадоксально — а це справді дуже парадоксально, — мо-

лодих радикалів і літніх консерваторів об'єднує одна й та сама, дуже хистка ідеологічна платформа: ненависть до історії, нестримне бажання втекти з сучасності в нову Аркадію, де нема ні комп'ютерів, ні сексуальних заборон, або вимкнути історичний час з тим, щоб світ назавжди зберіг «надбання атлантичної цивілізації». Цим настроям відповідають, до речі, хепенінг (harpening) млодих «контестаторів» — театралізована імпровізація, орієнтована на створення «власного» часового острівця, відокремленого від материків історичного часу, й рімейк (remake) старшого покоління — штучне поновлення віджилої побутово-речової стихії: від допотопних автомобілів до телефонів, інкрустованих бронзою...

Отже, «місісторія», започаткована ще ветхозавітними пророками, живе й сьогодні, коли історичний час, за висловом С. М. Ейзенштейна, став справжньою «драмою персонажів ХХ століття». У пізньобуржуазному апокаліпсисі «п'ятий вершник — Страх», страх перед при смерками сьогодення і світанком завтрашнього історичного дня, певне, головний.

На «місісторію» може захворіти цілий клас, стан, суспільний прошарок. Так, «феодальний соціалізм», ця спроба гальванізувати феодалізм, оживити релігійну обрядовість, двірський етикет, церемоніал, пов'язаний зі становою дисципліною, які почали в'янути ще в епоху ренесансу, — чим не черговий вияв «місісторії»? З другого боку, Артур Шопенгауер, який називав людей «фабричним товаром природи», не бачив істотної різниці між історією світу і... глухого сільця. Суспільний підтекст такої псевдоісторіософії очевидний (на це вказував ще Ф. Енгельс). Не випадково Томас Манн 1939 року назвав Шопенгауера — свого колишнього ідола — «філософствуючим дрібним капіталістом».

У явищах феодального соціалізму і шопенгауерівської «місісторії» виразно проступає класово-становий егоїзм, небажання вийти за межі наявної суспільної організації світу.

Цікаво, що коли урядовий загін обстрілював барикаду гессенських революціонерів, лояльний рантє Шопенгауер у цей момент надав у розпорядження карателів свій театральний бінокль, — жест, сповнений глибокої символіки... Одержимий «місісторією» реакціонер намагався зупинити перебіг історичного часу.

У сучасному світі й досі влаштовуються нескінченні велетенські дієства «місісторії» — зокрема, у царині, яка зветься «масовою культурою» і яка

обіймає духовні інтереси сотень і сотень мільйонів людей. Це вже не елітарні, не кабінетні, а масові сеанси «місісторії» — і тим вони небезпечніші. Адже «місісторія» — це теж історія, тільки вкрай спотворена і містифікована, яка веде носіїв цього соціально-психологічного комплексу на різного роду історичні манівці.

## II

Дев'яносто років тому німецький вчений Фердинанд Тенніс, який започаткував прикладну й емпіричну соціологію і з яким залюбки листувався Ф. Енгельс, видрукував працю "Gemeinschaft und Gesellschaft" («Спільнота і суспільство»). Спираючись на незліченні суспільствознавчі спостереження своїх попередників, Тенніс подав елементарну, але на диво точну типологію суспільних структур, які обов'язково постають у вигляді або «спільноти», де панує міжлюдська солідарність у тій чи іншій формі, або «суспільства», що розпадається на безліч «індивідуацій», на хаос відчужених одне від одного воль і свідомостей.

Класифікація Тенніса фіксує різку антитезу феодально-патріархального і буржуазно-індивідуалістичного начал, над якою європейське людство вперше замислилося ще в часи Гоббса і Віко — піонерів західної соціології. Разом з тим ця класифікація добре віддає колективістську напругу добуржуазної доби і негативний пафос Нового часу, новоевропейську «війну всіх проти всіх», доктрина якої вперше постала на сторінках Гоббсового «Левіафана»<sup>1</sup>.

Всі симпатії Фердинанда Тенніса, шлезвіг-гольштейнського старожила, належали «спільноті». Проте він, перший європейський професіонал-соціолог, звичайно, розумів, що з певного часу скрізь — від його рідного Кіля до Кіото — «гезельшафт» витісняє «гемайншафт», «спільнота» поступається місцем «суспільству»...

Цей процес супроводжувався спалахом «місісторії», почуттям страху, що охопив людину, яка раптом почула чарунні кроки Історії, стала свідком її вторгнення в патріархальний «тихий рай».

Можна навести й дивовижну за своєю соціокультурною місткістю художню метафору, пов'язану із згаданим переходом із «гемайншафту» в «гезельшафт».

...На землі, відвойованій від моря, ге-

<sup>1</sup> «Стан людини є стан війни всіх проти всіх» («Левіафан», XIV).

тевський Фауст успішно продовжує свій технократичний експеримент. От тільки на заваді його грандіозним планам — затишна й гостинна хижа стареньких Філемона і Бавкіді, останнє патріархальне вогнище в його прототехнотронній імперії, старосвітський острівець в індустріально-урбанічному морі. Фауста дратує правічний дзвін, що долинає із садиби Філемона і Бавкіді, і він посилає на хуторець Мефістофеля і «трех дужих», що мають оперативно урбанізувати старих, відселивши їх звідти. Фаустові фактотуми, виказуючи надмірну ретельність, вбивають (випадково, звичайно) Філемона, Бавкідю та їхнього гостя і на додачу ще й підпалюють хижу. Фауст, як спадкоємець ренесансного гуманізму, зрозуміло, в розпачі...

В добу становлення другої частини «Фауста» плач за Філемоном і Бавкідю був ніби передчуттям трагедії європейського селянства, приреченого на класове небуття. Тепер же він сприймається як пам'ятна медаль цієї трагедії.

Але уявімо собі на хвилинку, що Фауст усе ж таки переселив Філемона і Бавкідю в міську квартиру — з калорифером, гарячою водою і електричним освітленням. Адже, починаючи з промислового перевороту, капіталізм переселив у місто міриади філемонів і бавкід. Так, щохвилини у Бомбей приходить вісім селян — з тим, щоб залишитися там назавжди. Безперечно, тоді перед нами постане найпростіша і водночас найпереконливіша модель метаморфози «спільноти» у «суспільство», переходу людини патріархального мікросвіту в макрохаос збайдужілих одна до одної «екзистенцій». Цей перехід, над духовними наслідками якого вперше замислився ще Жан-Жак Руссо (саме йому належать термін «урбанічний» та перші спостереження над поведінкою міської «самотньої юрби», над містерією міської вулиці, на якій більшість людей зустрічають одне одного вперше і востаннє), став однією із центральних тем світової літератури з її любов'ю-ненавистю до «міста-спрута».

Але нас цікавить не література високого рангу, а та культура, що була штучно витворена для свіжо урбанізованих філемонів і бавкід.

Цілком зрозуміло, що ця особлива культура з самого початку енергійно експлуатувала багатющу міфопоетичну традицію, створену «спільнотою» протягом тисячоліть, її жанри, образи, архетипи, її словник. «Масова культура» західного буржуазного міста XVIII—XIX століть ніби проростає з міфопоетичних і фольклорних стихій — істина, давно вже зафіксована мистецтво- і літера-

турознавством<sup>1</sup>. Це був процес, значною мірою стихійний, — як, зрештою, більшість усіх інших процесів у тогочасному суспільстві. Можна говорити про свого роду самодостатність ранньобуржуазної масової культури, яка ще не залежала від суспільної еліти та її експертів і спокійно перебувала ринковою кон'юнктурою та дивідендами від тисячолітньої міфопоетичної спадщини. Лише в XX столітті вона була, як кажуть західні соціологи, «інституціоналізована» і з іграшки простолюду перетворилася на інструмент пізньобуржуазної політики, що з його допомогою і влаштовуються нескінченні сеанси масового ідеологічного гіпнозу<sup>2</sup>.

Але й потрапивши в державно-монополістичний контекст, масова культура не втратила, а, навпаки, зміцнила свої зв'язки з міфологією архаїкою, розпочавши її експлуатацію за всіма правилами пізньокапіталістичної інженерії. Саме міфопоетичне тло і забезпечує масовій культурі її життєстійкість, а її менеджерам — духовні й недуховні прибутки.

Отож буквально на наших очах складається особлива наукова дисципліна, яка за допомогою фольклористичного інструментарію намагається укласти «граматику» і «словник» масової культури, описати її «тексти» (до найбільш успішних спроб належать оригінальні спостереження радянської дослідниці Н. М. Зоркої над клішованою «мовою» дореволюційного російського кінематографа, що ґрунтуються, зокрема, на методологічних засадах видатного радянського фольклориста В. Я. Проппа)<sup>3</sup>. Озброєні цим інструментарієм, дослідники, нарешті, приступили до каталогізації і класифікації витворів масової культури, що, безперечно, матиме неабияке значення для створення переконливої панорами історії культури взагалі.

Разом з тим усі ці операції мають один істотний недолік — часто-густо вони носять самоцінний, самодостатній характер, залишаючи поза увагою мету, задля якої і створені маскультівські тексти. У дослідників здебільшого йдеться про їхню формальну структуру, про те,

<sup>1</sup> Ще 1908 року на це звернув увагу К. І. Чуковський у своєму есе-фейлетоні, присвяченому «популярній культурі» тих років (К. Чуковский. I. Нат Пинкертон и современная культура. Изд. второе, дополненное и исправленное II. Куда мы пришли. М., «Современное товарищество», 1910. стор. 29—30). Пор. також схожі спостереження Р. Барта, К. Бремона, Н. Зоркої. Див. також нашу статтю «Скільки тисячоліть кінематографу?», «Всесвіт», 1976, № 11.

<sup>2</sup> Див. нашу статтю «З нотаток про масову культуру», «Всесвіт», 1976, № 9.

<sup>3</sup> Н. М. Зоркая. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., «Наука», 1976, стор. 183—246

«як вони зроблені», тоді як належить поцікавитися і тим, «нащо вони так зроблені». Адже тексти масової культури виконують одверто соціальне замовлення, мають чітко виражену дидактичну спрямованість, входять у систему соціотехнічних засобів пізньокапіталістичного суспільства, за допомогою яких воно тримає в шорах масову свідомість, збиває тисячі й мільйони «партикулярністей» (гегелівський псевдонім буржуазного індивідуалізму) в штучну «спільноту». В основі маскульту лежить елементарна, але добре продумана діалектична гра: з одного боку, він заміщає міфопоетичну спадщину, нині втрачену, а водночас не без успіху нав'язує масовій свідомості ті чи інші міфи «гезельшафту» (коли не намагається її просто приспати).

Таким чином, соціологічні фактори тут діють набагато агресивніше й безцеремонніше, аніж в інших мистецьких царинах. Вони невіддільні від естетики маскульту, визначають саму структуру його текстів, їхню фабульну, сюжетну і т. п. архітектуру.

Отож зупинімося на деяких характеристиках масової культури, які цілком визначені «місісторією».

### III

Авантюрна фабула — одна з універсальних масової культури. Велика й мала пригода — магнітний полюс маскультівської планети, на який завжди спрямовані всі її жанрові й сюжетні стрілки, вся її етична й естетична енергія. Чому?

Пригадаймо обов'язковий фінал усіх авантюрних ситуацій: авантюрний герой, пройшовши всіма сюжетними колами авантюрного жанру, залишається живим і неушкодженим. Полум'я авантюри в гіршому випадку обпалює його тугі щокки — не більше... Чи можна собі уявити, скажімо, героя бульварних романів Понсона дю Террайля — Рокамболя, — який потрапив у в'язницю Санте... назавжди? Тоді б цей герой вийшов, мабуть, на ту жанрову дорогу, що веде прямісінько до «Знедолених» і далі — до «Записок із мертвого дому»... Чи можна собі також уявити героя вестерну, який, замість того, щоб стріляти, почав би рефлектувати і, зрештою, упав би під кулями кіномерзотника? Тоді б перед глядачем постав би «антвестерн» — білареалістичний жанр в американському кіно, який відокремлювався від жанру канонізованого, починаючи з фільму Ф. Ціннемана «Рівно опівдні» (1952). Спробуйте ввести в пригодницько-кримінальну фабулу багатозначні образи й символи, залиште героя в пізньо-

буржуазних нетрях, на їх поліцейних чорнотропах — і пригодницький роман одразу ж перетвориться на кафкіаду.

Словом, подолання будь-якої життєвої субстанції, ворожої авантюрному герою, — зміст його існування, альфа й омега авантюрного буття. Все інше (скажімо, тотальна поразка героя) перебуває за межами жанру, в інших літературних світах і вимірах. Обов'язкова біологічна і моральна неушкодженість героя, який не тоне у воді і не горить у вогні (він не підлягає навіть закону всесвітнього тяжіння — кінематографічні супермени від Фейядового Фантомаса до Делонного Зорро в найгостріші моменти залишають далеко позаду олімпійські рекорди із стрибків у висоту!) — це невід'ємна риса жанру.

Але що ж стоїть за цією неушкодженістю — крім її міфологічної пам'яті (згадана риса, скажімо, цілком дорівнює можливостям фольклорних героїв, які за допомогою мертвої й живої води враз гоять рани й переборюють смерть), її архаїчного художнього коду? Що означає це нескінченне торжество над простором і часом? Гадаємо, що перед нами гранично умовне зображення перемоги над усіма різновидами відчуження, наївна модель перебореної і приборканої «субстанції історії», модель подолання усіх її катастроф і катаклізмів. Перед нами, зрештою, утопія людини, **дужчої за історію**, людини, яка, попри паузи-поразки, побиває її за допомогою виняткових чеснот, «сміта-і-вессона», «толедської сталі», великими руками, небаченою красою, технотронними дивами — і нема кінця маскультівському інструментарію, який дозволяє героєві миттю перепинити той вогненний гераклітівський потік, що зветься Історією, і відвести його в потрібне річище.

Спробуємо перевірити нашу тезу, застосувавши її до шедеврів Достоевського, який постійно використовував ці механізми авантюрної фабули, змушуючи їх працювати особливо енергійно й ефективно.

Як відомо, Достоевський створив новий тип героя, «героя-ідеолога», який розчиняє у своїй ядучій, зарефлексованій свідомості всі стихії навколишнього світу, всі його цінності й інститути — від бога аж до власного становища-існування у цьому світі. Все це проблематизується, розтинається і, зрештою, рішуче заперечується героєм, охопленим жаждою нових, «інших», онтологічно переконливіших цінностей (про які він, проте, має вельми приблизне й невиразне уявлення, бо вони мерехтять десь там, на небокраї історії, у її «футурмі»). Герой Достоевського — це «росій-

ський Фауст» (С. М. Булгаков), який, однак, у жодному разі «не зупинить мить», та ще й з естетичних міркувань.

Можна говорити про якийсь усесвітній нонконформізм такого героя — ніщо в світі не може втамувати його духовної спраги, вгамувати його онтологічного голоду. Разом з тим очевидно, що «фаустіада» Достоевського тут відбиває не індивідуалістські примхи й забаганки, а героїку Нового часу, одержимого пошуками неавторитарної, неспадкової, власноруч добутої істини.

Герої Достоевського вкрай нецеремонно поводять себе з «субстанцією історії», безстрашно досліджують її і розщеплюють у своїх світоглядних лабораторіях, долаючи свій соціальний час і простір.

У зв'язку з цим неабиякий інтерес становить очевидна спорідненість героя Достоевського і... героя авантюрного, зафіксована ще прижиттєвою критикою письменника. Але остання, не розуміючи всієї глибини цієї спорідненості, поспішила витлумачити її як різку ознаку мистецької всеїдності і просто «поганого смаку». А пізніше Л. П. Гроссман намагався визначити авантюрно-бульварний супровід грандіозних містерій-фабул Достоевського як розважальний доважок до них, що полегшує читачеві їхнє сприйняття. Насправді ж згадана спорідненість одразу вводить у свята святих романіста — в проблему його героя, який не «збігається» з навколишнім світом, не вміщується в його рамки і стандарти.

М. М. Бахтін звертає увагу на принципову несхожість романних структур Достоевського та його сучасників. «Ні герой, ні ідея, ні сам поліфонічний принцип побудови цілого не вкладаються в жанрові і сюжетно-композиційні форми біографічного, соціально-психологічного, побутового і сімейного роману, тобто в ті форми, що панували в сучасній Достоевському літературі і розроблялися такими його сучасниками, як Тургенєв, Гончаров, Л. Толстой. У порівнянні з ними творчість Достоевського виразно належить до зовсім іншого, чужого їм, жанрового типу.

Сюжет біографічного роману не адекватний герою Достоевського, бо такий сюжет цілком спирається на соціальну й характерологічну визначеність і повну життєву втіленість героя. Між характером героя і сюжетом його життя повинна бути глибока органічна єдність. На ньому ґрунтується біографічний роман. Герой і об'єктивний світ, що його оточує, повинні бути вироблені з одного шматка. Герой же Достоевського в цьому розумінні не втілений і не може втілитися.

У нього не може бути нормального біографічного сюжету» (підкреслення В. С.)<sup>1</sup>.

Звідси вже кілька кроків до традицій європейського авантюрного роману. Виявляється, що «між авантюрним героєм і героєм Достоевського є одна дуже істотна для побудови роману формальна схожість. І про авантюрного героя не можна сказати, хто він. У нього нема твердих соціально-типових і індивідуально-характерологічних якостей, із яких складався б стійкий образ його характеру, типу або темпераменту. Такий визначений образ обважнив би авантюрний сюжет, обмежив би авантюрні можливості. З авантюрним героєм усе може трапитися, і він усім може стати. Він теж не субстанція, а чиста функція пригод і приключок. Авантюрний герой так само не завершений і не визначений наперед своїм образом, як і герой Достоевського»<sup>2</sup>.

Саме на грандіозному тлі грандіозної незавершеності героя Достоевського М. М. Бахтін малює переконливий портрет авантюрного героя і точну схему авантюрного сюжету: «Авантюрний сюжет... саме одежа, що облягає героя, одежа, яку він може міняти, скільки йому завгодно. Авантюрний сюжет спирається не на те, що є герой і яке місце він посідає в житті, а швидше на те, чим він не є і що з погляду будь-якої уже наявної дійсності не вирішено наперед і несподівано. Авантюрний сюжет не спирається на наявні і стійкі ситуації — сімейні, соціальні, біографічні, — він розвивається всупереч їм. Авантюрні ситуації — таке становище, в якому може опинитися будь-яка людина як людина. Більше того, і всяку стійку соціальну локалізацію авантюрний сюжет використовує не як завершену життєву форму, а як «ситуацію». Так, аристократ бульварного роману — це ситуація, в якій опинилася людина. Людина діє в костюмі аристократа як людина: стріляє, чинить злочин, тікає від ворогів, переборює перепони і т. п. Авантюрний сюжет у цьому розумінні глибоко людський. Усі соціальні й культурні установи, стани, класи, сімейні відносини — тільки ситуації, в яких може опинитися вічна й собі рівна людина. Завдання, продиктовані її вічною людською природою — самозбереженням, жадобою перемоги і торжества, жадобою володіння, чуттєвою любов'ю, — визначають авантюрний сюжет»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, изд. третье. М., «Худож. лит». 1972, стор. 170—171.

<sup>2</sup> Там же, стор. 171—172.

<sup>3</sup> Там же, стор. 175—176.

Отож авантюрний герой ніби перебуває на нескінченних позвах з історією, з її відчуженими стихіями — зрозуміло, найбільш елементарними та одномірними — і неодмінно перемагає її. Його тимчасові поразки — це контрастне, але тому особливо виразне тло його тріумфів. Саме тому Достоевський з його пафосом людського життя-подвигу використав та примножив у своїй романістиці протягом століть нагороджену енергію авантюрного жанру.

До речі, великий попередник і вчитель Достоевського Бальзак у своїй ранній творчості — авантюрній інтродукції до «Людської комедії» — теж експлуатував старовинний жанр і його немудрящі схеми («Спадкоємиця Бірага», «Остання фея», «Арденнський вікарій», «Пірат Аргоу» і т. п.).

Те, що один велетень світової літератури розпочинав з авантюрних жанрів, а інший їх перетворював, засвідчує високу ідеологічну значимість цих жанрів, їхню очевидну причетність до першооснов і першопитань людського буття як буття історичного. «Авантюра» вабила митців своєю непідробленою небоязною історичної субстанції у будь-яких її виявах — від імператорського гніву до високих тюремних мурів. Усе це неодмінно нейтралізується й переборюється суб'єктом, носієм авантюри, і тоді історія тече в потрібному йому руслі, спливає під знаком його безнастанних перемог і успіхів.

«Авантюрна» фабула — це, сказати б, жанрово-літературне оформлення оптимістичного світовідчуття, художнє похідне від наївної, але впевненої в собі історіософії. Невипадково авантюрні жанри охоче проектується на власне історичний матеріал (романи Дюма-батька і його незліченних епігонів), особливим — саме оптимістичним — чином висвітлюючи його, вибіраючи з нього те, що можна назвати трофеями героя, здобути ми в бою з Чорним Орденом історії. І, зрозуміло, особливо охоче вони проектується на піддатливий матеріал, тобто на той, який за своєю фактурою більш-менш збігається з індивідуалістичним пафосом Великої Пригоди, до певної міри дорівнює їй. Але чи можна собі уявити новітніх мушкетерів, які конкурують із сановниками й таємною поліцією, скажімо, «Каканії», тобто імператорсько-королівської Австро-Угорщини часів Франца Кафки і молодого Музіля? «Відрідаговане» імперською цензурою, позбавлене «фехтувальної естетики», новітнє видання дартаньянівської гасконати, матиме зовсім інший, збіднений і знижений вигляд.

У зв'язку з цим хотілося б звернути увагу саме на знижений, «пікареский»

аспект авантюрного жанру. Тут герой переборює історію вже не за параграфами дуельного кодексу, не шляхом великих і малих подвигів-гасконад — тут має місце блазенська гра, карнавальний кпин. Звернімо увагу на особливу стійкість цього жанру.

Пікаро — обов'язковий персонаж іспанського роману від славнозвісного «Ласарільйо з Тормеса» (1554), пройда, звільнений від будь-яких суспільних обов'язків, суверенний індивідуаліст. Зовсім несподівано цей персонаж гальванізує література ХХ століття (пригадаємо Гашекового Швейка і Маннового Круля) — із надзвичайно важливою та серйозною метою. Новітній пікаро часто-густо виступає як носій людської свободи у знелюдному світі, ховаючи її благородний дух під картатою маскою юродства, клоунади, ексцентріади і просто лжеглупоті.

Так от: «пікареский» піджанр — чи не єдиний життєво переконливий різновид жанру авантюрного. Адже навіть найнаївніші любителі останнього, захоплюючись карколомними романами і кінематографічними пригодами, навряд чи вірять у їхню життєву реальність, у те, що ці пригоди справді мали місце.

Авантюрний жанр — це луна-парк історії, її ігрове поле.

Тут доводиться говорити про особливу хронологію цього роду літератури (принаймні життєпису її позитивних персонажів). Реальний історичний та біологічний час ніби розчиняється в ній. Про специфічне безсмертя романного героя згаданого типу, успадковане від давно минулих літературних традицій, так говорить французький дослідник Ж. Тортель: «Буттям героя визначається буття світу, герой не вмирає. Він навіть не старіє, а залишається завжди подібний самому собі... Час обертається в ньому самому. Він не має тривалості. Дванадцять років, необхідних для успіху заходів Рокамболя або Фантомаса, вміщуються в одну мить. Це — не людський, це — міфологічний час»<sup>1</sup>. Архаїчність такого уявлення про час цілком очевидна і не викликає сумнівів.

Таким чином, авантюрний жанр відтворює не історичний, а міфологічний час, принципово не схожий на життєву реальність.

У зв'язку з цим не зайве звернути увагу на, сказати б, «ахронологію» авантюрного жанру, на його «невміння» розгорнути фабульний матеріал на тій чи іншій ділянці конкретного історичного часу. Справді переконливий синтез фабули й хронології здійснює лише реалістична

<sup>1</sup> Цит. за ст.: В. И. Мильдон, Беседы о паралитературе. «Вопросы философии», 1972, № 1, стор. 150.

література з її напрочуд розвинутою часово-історичною технікою, з її обов'язковим історичним тлом.

Цікаво виглядають твори, що опинилися немовби на жанровому роздоріжжі — між авантюрною фавбулою й реалістичною поетикою. У них часово-історична стрілка безнастанно тремтить і стрибає — від нульового часу авантюри, яка відбувається в позаісторичному вакуумі, до чітких і точних поділок-дат хронологічної шкали.

Щоб пояснити нашу думку, розглянемо містифіковану хронологію пушкінського «Дубровського», позначеного саме такою жанровою двоїстістю. «Дубровський» значною мірою ще перебуває під впливом жанрової догми авантюрного — «розбійницького» — роману. Разом з тим тут проступають і численні ознаки суто реалістичної поетики. Так виникають ножиці між сенсаційною для тогочасної російської літератури темою селянської революції і вже анахронічним способом її жанрового закріплення. Заграви російської жакерії — на відміну від «Капітанської доньки» — тут лише ефектне сюжетне підсвічування, фавбульний декорум. Звідси й загадкова хронологічна плутанина пушкінського роману.

Ця плутанина позначає не тільки метрики героїв (Дубровському то двадцять, то двадцять п'ять років, він старший від героїні то «на два роки», то «на п'ять»); зовсім «не розрахований» не тільки річний календар фавбули (на відміну від «Євгенія Онегіна») <sup>1</sup>, але й загальнохронологічні координати роману. Як виявляється, украй важко визначити час дії «Дубровського» — вона розгортається... ніби на всьому просторі російської історії від початку царювання Катерини II до миколаївської доби! Під уважною історико-культурною лупою романна тканина виходить за свої скромні часові межі, розповзається на кілька епох російської історії, виявляється зшитою з різночасових «клаптів» російської дійсності. І неможливо з певністю сказати, яка з цих епох, зрештою, переважає, в якій із них живе і діє герой.

Така часова строкатість і невпорядкованість роману, зрозуміло, не від письменницького невміння... Вона — від іншої світоглядної системи, іншого відрахунку часу — міфологічного й міфопоетичного, який вільно й невимушено перемонтує реальну історичну хронологію, перекомбінує реальну історичну послідовність.

Звідси й жанровий конфлікт у «Дубровському»: його соціально-історичні

інтенції помітно збіднюються схемами «розбійницького роману». До того ж жанрова — «розбійницька» — інерція, що неухильно зростає під кінець «першого тому», цілком покриває «том другий» (див. його плани). Чернетки «Дубровського» закінчуються «поліцейстером», отже, розв'язка передбачалася цілком у душі поліцейського роману — жанрового спадкоємця роману розбійницького. Позаісторичний «хронотоп» розбійницького роману тут, як бачимо, заважає Пушкіну, який, безперечно, мав намір написати роман у певному розумінні історичний.

Якщо навіть Пушкіну не вдалося переконливо віддати історичний час в авантюрному жанрі, то що вже говорити про масову пригодницьку літературу, про детектив, про чорний і поліцейський романи! «Місісторія» — першозакон такої літератури, її ідеологічне «повітря», її альфа й омега.

Якщо література велика постійно досліджує час — загальносуспільний, особистий, природний і т. п., то паралітература цей час фальсифікує й збіднює. У своєму ставленні до нього вона схожа на велику літературу так, як, скажімо, алхімія на хімію. Паралітература спрощує й вульгаризує життєвий матеріал, подає «субстанцію історії» в полегшеному, відверто одномірному вигляді. Її згадані прорахунки й конфлікти з реальною хронологією — лише один із способів цієї фальсифікації. обов'язкова передумова обов'язкової перемоги героя над історією.

Отож дотик до історії в авантюрному жанрі — при всій своїй обов'язковості — фіктивний. «Авантюра» — це спрIMITизоване лібретто людської зустрічі з історією. Це лукава підміна історії, історії, про яку М. Г. Чернишевський сказав, що вона «не схожа на Невський проспект», саме «Невським проспектом», — полегшеним і спрямованим уявленням про історію.

Можна багато пробачити авантюрній фавбулі, зважаючи на те, що вона, починаючи з «Одіссеї», є універсальною категорією світової літератури. Її художні заслуги — незліченні. Але там, де гарна авантюрна фавбула диктується поганою соціологією, де вона виконує двозначне «соціальне замовлення». Її суспільна роль вкрай підозріла.

Сучасні Філемон і Бавкіда — головні адресати парамистецтва, яке ґрунтується майже виключно на авантюрній фавбулі, власне, на безнастанних, хоча й малопереконливих перемогах над історією. Потерпаючи від останньої, занурюючись у наймоторошніші історичні стихії, світове міфологічне подружжя отримує щось на зразок винагороди-компенсації

<sup>1</sup> «Час у нашому романі ... розрахований за календарем» (з авторських приміток до «Євгенія Онегіна»).

від нових олімпійців — тільки цього разу вже не безсмертя (див. VIII книгу Овідієвих «Метаморфоз»), а маскультивську знакову систему, в межах якої будь-яка, навіть найтвердіша «субстанція історії» неодмінно розчиняється, обтікаючи героя в його нескінченному тріумфі.

Масова культура — це штучний соціокультурний простір, де матерія історії, коли її торкаються натруджені пальці Філемона і Бавкіді, прикидається м'якою і піддатливою. Це шарлатанські ліки проти «місісторії», що продаються в «споживацькому суспільстві» недорого і в необмеженій кількості — нарівні з іншими товарами...

Зрештою, антиісторичність маскульту вибудовується не лише на фальсифікації історії, на переінакшеній моделі «суспільства», а й на її повному усуненні, на штучному поновленні «спільноти», її гальванізації.

Літературну й кінематографічну матерію масової культури, розірвану великими й малими авантюрами, зшиває фабульно й сюжетно Зустріч — другий обов'язковий лейтмотив маскульту, перехресний авантюрі. Патетика випадкової і невідповідної зустрічі за своєю напругою тут дорівнює патетиці авантюрній. Будь-який маскультивський текст будується на чергуванні-двотакті нещасливих і щасливих зустрічей. Зустріч — це ніби двигун авантюри, сюжетно-композиційна «коробка швидкостей». Більше того, можна говорити про наявність в авантюрній фабулі свого роду табелі, ба навіть ієрархії зустрічей. Серед них найпочесніше місце належить не стільки тій зустрічі, яка «провокує» пригоду, будучи її сюжетним «оператором», скільки останній зустрічі, сказати б, зустрічі зустрічей, що підводить фабульний підсумок твору. Ця зустріч, на відміну від попередніх, немовби усуває історію, розчиняє її в безчассі і надчассі. Виникає певна рівновага між героєм і світом, такий собі «гемайншафт», фіктивна, але затишна «спільнота»<sup>1</sup>. Це — zenit «місісторії», її сюжетно-фабульне оформлення.

Отже, Велика Пригода і Велика Зустріч... Нічого іншого масова культура не знала, не знає і не хоче знати. Це — ніби спотворені сколки з динамічного «суспільства» і з «спільноти». Маскультивська фабула, розкручена різного роду авантюрами, натомлена нескінченними сюжетними батманами і піруетами, рано

чи пізно відпочиває в цій безподієвості, заспокоюється в ній... .

«Хеппі-енд», що так дратує розвинений естетичний смак, це не тільки остання сюжетна крапка на маскультивських фабулах. Це — незграбна і в той же час зворушлива утопія — затишна гавань, у якій масова свідомість разом із маскультивськими героями відпочине од бур житейського моря, сховається від штормів і тайфунів історії.

«Хеппі-енд» у всіх його жанрових різновидах і відмінах — найрізкіша «місісторія»: він на хвилину-другу переносить Філемона-Бавкіду в соціальний простір, який вони залишили кілька століть чи кілька років тому.

Але тепер придивімося уважніше до суб'єктів Пригоди і Зустрічі і спробуємо остаточно з'ясувати соціальну адресу і роль маскульту.

Як відомо, гонитва — це, сказати б, вершина авантюри, її композиційне акме, сонячне сплетіння авантюрної фабули. Чи ж можна останню уявити без погоні? Більше того, авантюрний жанр — це, власне, «згорнута» або «розгорнута» гонитва, що має різні темпи й швидкості — від божевільного престіссімо голлівудівських поліційних бойовиків (скажімо, в «Зв'язку через Францію») до адажію і ларго зваби, спокуси в «жіночих» і... порнографічних романах (в останнє десятиріччя вони жанрово збігаються, — як, наприклад, романи американки Жаклін С'юзен)<sup>1</sup>.

Отже, у гонитві сконденсована авантюра; це Велика Пригода в кубі. Разом з тим тут женуться одне за одним не тільки Злочин і Кара, не лише представники тих антисвітів, на які розколюється авантюрний мікрокосмос, — тут переслідують одна одну дві найрізкіші протилежності.

Існують два і тільки два види гонитви на всьому неосяжному перегоновому полі світового маскульту, на всіх його незліченних гоночних полігонах: одна — фатальна для злочинця (однаково — найпідлішого чи найблагороднішого), друга закінчується для нього щасливо. Tertium pop datur. Що ж криється за цією фабульною дилемою, за несамовитим миготінням погоні?

Одразу ж звернімо увагу на те, що героєм «розбійницького роману», цього жанрового попередника сучасного детективу, протягом цілого століття — від благородного Рінальдо-Рінальдіні Християна Августа Вульпіуса до «Злодія-

<sup>1</sup> Про соціологію «збігу обставин» і «випадкових зустрічей» в літературі див. у нашій статті «Наш сучасник Сервантес», «Всесвіт», 1972, № 10, стор. 161.

<sup>1</sup> Див. про неї в ст.: Н. А. Анастас'єв. Массовая беллетристика в США: социальный заказ и эстетические стандарты. В кн.: «Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада», М., «Наука», 1974, стор. 27.



джентльмена» Арсена Люпена, героя славнозвісної романної серії Моріса Леблана — залишався невловимий для найзатятіших нишпордж. Так, Арсена Люпена не може впіймати сам Шерлок Холмс («Арсен Люпен проти Шерлока Холмса»)!

Але ось уже котре десятиріччя перемогу святкує, переважно, Кара в особі поліційного інспектора, що, зрештою, на якомусь там кілометрі наздоганяє злочинця...

Соціологія цієї гонитви людини за людиною елементарна і водночас по-своєму значима. Якщо раніше переможцем був «благородний» аутсайдер, то тепер «Трое Дужих» із ФБР чи Скотланд-Ярду. В маскультівській царині відбулася швидка й багатозначна переміна — «субстанцію історії» почали долати не одинаки — «мушкетери», а «гвардійці кардинала», озброєні всемогутніми сріблястими жетонами, радіоелектронною апаратурою, інтерполівськими досьє, урядовим «дозволом на вбивства» (див. «бондіану») і т. п. Тобто в ХХ столітті (десь починаючи з останніх «натпінкертонівських» серій) навіть та містифікована людська свобода, що збереглася в авантюрних жанрах, напіввитіснена звідти носіями несвободи, надлюдьми в поліційних мундирах...<sup>1</sup>

Безперечно, це лише початок капітальної перебудови сучасного маскульту у бік його тіснішої залежності від еліти пізньобуржуазного світу, зведення його до ролі відверто службової. Велика Пригода і Велика Зустріч — ці першоознаки паракультури — будуть ніби конфісковані у масовій свідомості, якій поки що дозволено бавитися ними, на користь еліти, одержимої «місісторією», страхом перед тими силами сучасності, які борються і перемагають не в двомірному псевдосвіті кіно- і телеекрана та книжкової сторінки, а цілком реально...

**Вадим СКУРАТОВСЬКИЙ**

<sup>1</sup> Див. про це в нашій статті «3 нотаток про масову культуру», «Всесвіт» № 9, 1976 р.