

**В. І. Сподарець**

*м. Одеса*

## **ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР РОМАНУ ВАЛ. ШЕВЧУКА “ТЕМНА МУЗИКА СОСОН”**

*The article is devoted to the spiritual reality of Valery Shevchuk's novel Темна музика сосон" in which a new perspective of fictional interpretation of the concept of love existential was developed. Subtly applying baroque poetics, the author reverses accepted meaning of the Fall of man, unusually defining it as the Fall and Rise of man.*

*Статья о духовной реальности романа Валерия Шевчука “Темная музыка сосон”, в котором автор предлагает новый ракурс художественной концептуализации экзистенциала любви: тонко используя барокковую поэтику, писатель “перезвучивает” привычное “грехопадение” на непривычное “греховознесение”.*

*Стаття про духовну реальність роману Валерія Шевчука “Темна музика сосон”, в якому автор пропонує новий ракурс художньої концептуалізації екзистенціалу любові: тонко використовуючи бароккову поетику, письменник “перезвучує” звичне “гріхопадіння” на незвичне “гріхопіднесення”.*

Екзистенційна проблематика у творчості Валерія Шевчука домінує, то ж переважна більшість дослідників зосереджена саме на ній. Сказати, однак, що тема вичерпана, не можна, оскільки йдеться про явище невичерпне — космос людського духу. І кожний наступний твір письменника — то ще одна грань людської душі, спроба оцінити і спрогнозувати її можливості, процес самопізнання, акт самототожності... Цим, власне, й зумовлена новизна та актуальність даної розвідки, де історична романістика Шевчука трактується як метафора буття сьогоденного. Нас зацікавив екзистенціал любові, точніше, несподівана його іпостась, - своєрідна точка перезвучення звичного “гріхопадіння” на незвичне “гріхопіднесення”.

Пусковим механізмом роману Валерія Шевчука “Темна музика сосон” є сон („чи видіння”), який „включає” вже відпрацьований у моделі світу письменника сюжетний хід – архетип дороги. Щоправда, здебільшого це інваріант „розсіченого кола” ( див. однойменну повість письменника) - спосіб виходу із зачарованого кола буття у інший вимір, на нові горизонти думання і прийняття рішень, тепер же йдеться про можливість потрапити у нікуди: „Раніше був переконаний (міркує головний герой роману на ім'я Теофіль. – В.С.), що всі стежки кудись ведуть і до чогось доводять, тепер же , під час таких безцільних блукань, пізнавав іншу істину: стежки часом виводять, а часом і заводять” [2, с.7].

Стартова теза роману досить відповідальна й інтригуюча, то ж спробуємо поглянути на проблему крізь призму вже згаданої категорії „сон”, досить активно

працюючої у тексті, аби збагнути напрямом ще однієї стежини, яку поклав у нашій літературі відомий письменник.

Сон був, як і належить йому бути, дивний: „... в його сон постукався (ніби Теофіль був будівлею із дверима та вікнами, в які можна стукатися) кошлатий дідько...” [2, с.7], після чого відбулося ще більш дивне - розмова, яка вкладається у логіку хіба що „четвертого виміру”. У відповідь на пропозицію пришельця поколисати дитину, що її як такої й немає, почув: „Існують діти народжені й ненароджені. Народжені плачуть од того, що народилися, а ненароджені, бо не народилися” [2, с.8].

Облишмо до часу цю дивну розмову, аби придивитись до дідька пильніше, оскільки йому у романі належить роль не остання. Портретується цей екзотичний персонаж засобами готичними: спочатку „полилася темна музика сосон”, до речі, мотив темної музики сосон стає лейтмотивом і дуже цікаво оркеструє творений письменником художній світ, далі бачимо самого мешканця потойбіччя у подібі „прямокутника темряви” „на маленьких, кривих, як це буває у дітей, котрі зле харчуються, ноженятах, ... а з правого й лівого боку того прямокутника бовталосся ніби по мотузку – такі дивні мав руки. А голови в дідька й не було, а щось на кшталт великої лійки, однак не металевої, а збитої із тієї-таки тьми. І носом його стала ручка до лійки, а дірки ніздер світилися, мов очі, бо очима й були, рота ж на тій лійці начебто хтось намалював” [2, с.8].

Дива розгортаються довкола філософського питання, традиційного для прози письменника, про „мудрість світову”, яку співрозмовники, однак, розуміють по-різному. Дідько – як силу гемонську, але механічну („адже це те, що рухає світову махину” [2, с.9], Теофіль же завертає у площину духовну, тому розуміє її як силу етичну („мудрість світова - не мудрість, коли добрих діл у світі не творить...” [2, с.9].

Перше зі сновидних див – цілком житейська пропозиція дідька сплести колиску для ненародженої дитини героя, і не з чогось там звично-тривкого і матеріального, а ...з думок: „Вони як лоза”, - обґрунтовує свою чудернацьку ідею химерний пришелець. Так і сталося. В основу колиски добре поклалися теологічні думки зі становою ниткою - божественної любові. Слід наголосити, пластика творення „колиски духу” подиву гідна. „Роботу” виконано в формі реплік у діалозі. Відповідаючи на питання, чому прийняв до себе *ту* жінку (адже то – чернече табу), Теофіль говорить: „Гадав, що коли пожалію когось нерозважного в світі, такого чи таку, що нещасливіших не знайти, то полюблю його чи її. А коли полюблю, гадав, здобуду мир душевний і злагоду. Отож і шукав, а більше сподівався на того чи ту, котрий також прагне подібної злагоди. Бо сказав Соломон, що любов покриває всі гріхи, а хто шукає любові – провину ховає, хто ж її повторює, оту провину, - розганяє друзів. А ще гадав, що немає більшої любові, коли хто покладе душу, як казав святий Іван, бо любов – од Бога” [2, с.9].

Дідько цілком задоволений виконаною роботою, - колиску сплетено. У підсумку - концептуальна думка, зважаючи на реальність, у якій розгортається справжній сюжет: „Сплетені з думок речі тривкіші матеріальних, бо при доброму розмислі й до вічності можуть наблизитися” [2, с.9].

Залишається довершити справу формування експозиції подальшого розгортання художнього світу і письменник робить це досить вишукано, поставивши питання, однак, категорично: „То яка дитина народилася з твоєї любові?” [2, с.9].

Роман, власне, і є відповіддю на поставлене запитання.

Саме час зробити музичну паузу, тобто сказати про музику, яка оповила і сон, і дійсність персонажа, та й увесь простір роману, усе життя його нечисленних героїв, відкриваючи найпотаємніше в світобудові, музику, під яку буде виколисуватися химерне дитя-роман і у якій будуть дозрівати глибинні духовні смисли.

Поетика, яка „творить” у романі музичну тему („темна музика сосон”) вже випробувана письменником, зокрема, у згадуваній тут повісті „Розсічене коло”. Можемо назвати її умовно поетикою поліфонізму. Поліфонізм музичний, поліфонізм характеру („багатоіпостасність”), чи якоїсь окремої думки досягається несподівано просто: письменник вдається до називання різних „імен” об’єкту зображення, оркеструючи семантичні поля у притаманним лише для нього звучанні. Таким простим способом збираються докупі усі тони і відтінки значень і „естетична одиниця” вже не фальшивить у своєму звучанні.

„Темна музика сосон” оркеструється у романі синестезійно: „І почувся рип, ніби гойдалася десь зламана й провисла на жиллі соснова гілка: рип-рип, і похитувалося повітря в покої, ніби складене із смуг: сірої, чорної та темно-синьої, а замість розчинених дверей стояла отхлань, звідкіля й линув потужний, могутній спів сосон. І кожне золотокоре дерево набрало раптом форм велетня-музики (виразно це бачив крізь розчахнуті двері): одне стало сурмачем і затрубило, заголосило, роздувши щоки; побіч задзвеніли лютня й цитра, а в глибині озвалася арфа із солодким прихлипом. Відтак зринув тонкий дискант співака, в той спів увійшли органи, а ригаль із флейтою на різні голоси повторили мелодію. Скрипка та мордент подавали десятий тон, відтак тоскно забриніла віола, а за нею гостро вигукнув корнет, зазвучав шорт, за ним поморт тубальний, збоку гучно – пузан і квартпузан. Хтось немилосердно бив у бубона, виміряючи такт, а туба марена ніби його поправляла, як тактовна жінка нестримного чоловіка” [2, с.10].

Письменник віддає шану не лише справно діючим, але й призабутим, чи й зовсім забутим вже інструментам (де б вони прозвучали, як не тут!) без яких оркестр природи (читай: природи духовної) недозвучить, а відтак, хоча й не помітно для немужичного слуху, а все ж сфальшивить.

Сюжет видимий, можливо, і не дуже цікавий як для іншого: безмір закоханий герой бере до пари напрочуд гарну, але зовсім не пристосовану і чужу рутині пристойної добропорядності Настку, яка до того ж нічого не вміла ні в любові, ні в господарстві, і молода вітрогонка поводить відповідно. Повіялася з одним, потім з іншим (обидва, до речі, колишні приятелі героя), і коли вже йти було нікуди, героїня у розпачі звертає погляд до неба і віддається на волю сил містичних. Романтична корчма у грозових спалахах стає новим початком спільної долі Настки і Теофіля.

„Молодята” доживають віку разом, „допиваючи” те, що на зорі очікуваного

щастя лише встигли пригубити. Завжди похмурий, обтяжений переживанням гріха, більше уявного, ніж наявного, Теофіль так і не впізнав у зчорнілій від житейських поневірянь Терезі легковажно-прекрасну колись Настку, хоча й здогадувався про те неодноразово, аж поки Настка-Тереза вже згасаючому Теофілю не відкрилась сама.

Між тим „темна музика сосон”, у супроводі якої рухається сюжет літеральний, маркує інший сюжет, духовний, у творенні якого особливо цікавий і вигадливий Вал. Шевчук. Одна з ліній цього сюжету – історія і загадка „смертного гріха” героя.

„Чи ж існує життя без гріха?” [2, с.23].

Запитання вже майже знищеної життям і власними пристрастями Настки, звернене до Теофіля, самотника і філософа, звісно ж, риторичне. Однак загублені в часі герої навертають сучасного читача на питання вельми цікаві. Сам герой „задумався тоді тяжко, бо виповіла те, що давно і його мучило і що, зрештою, й загнало в усамітнення” [2, с.23].

Розгортаючи ідею гріха, письменник разом з героєм несподівано трактує її досить оригінально, як **переступ**, що вивільняє значні енергії, до того ж, як позитивні, так і негативні, в термінах самого письменника – добродійні і лихочинні. Теофіль не раз повернеться до цього питання, востаннє вже у діалозі-двобойі зі Смертю, виставивши аргументи, що стали підсумком самого його життя: „Людина не може жити без гріха, але гріхи бувають добродійні і лихородні” [2, с.324].

До перших автор відносить і гріх первородний.

Піднімаючи добре відомий біблійний сюжет про вигнання Адама і Єви, автор схиляє до думки, а чи не був першогріх отим першопочатком, що й ознаменував грандіозну подію в житті людини – входження у нові, до того нечувані і незнані горизонти буття, у свята святих, сферу духовну, де людина рішуче звільняється від анабіозу одвічної безтурботності, від нехай і прихильної, але все ж несвободи, осоружної опіки і бере відповідальність за свою долю у власні руки?

То був, безперечно, гріх, та ще й немалий, бо похитнув непохитне, радикально змінивши прописку Всевишнього, і той зажив відтепер у самій людині, нехай на умовах почесних, скажімо, як ідеал чи сонце (мотив яйця-райця у романі) її духовного світу: „...Бо що ж він, коли не поселяється в душах живих істот” [2, с.23].

Духовна реальність експлікується як всеоб’ємлюще-грандіозний, живий і невтомний процес роботи людського духу, якому підпорядковані відтепер усі форми буття. Дивним чином гріх первородний перетворюється на антигріх, гріхопадіння стає гріхопіднесенням. Наслідки всім відомі: „ Не було б гріха, ... не був би прогнаний Адам із Євою, а не був би прогнаний, не засіяв би ниви й не народив дітей, і не поширилися б люди в світі, і не було б усіх нас, думок наших і терзань. Лишилася б пустеля чи принаймні сама чорна музика сосон (ми ще не раз її почуємо і згадаєм. – В.С.), і не вирости б міста, й села, й держави, і не написалися б книги із мудрістю світовою, хоч би оте вічне Святе Письмо. Не було б шкіл, колегій та академій, філософії й теології, сумнівів та й пошуків, не було

б різних вір у Бога, еретиків, святош...” [2, с.23]. Ряд наслідків не має кінця.

Підкреслюючи глибокий демократизм духовних шукань, письменник бачить суть продуцентів нового знання підмурівком цілої духовної світобудови людства. Твердь духовної онтології, осмислена крізь призму категорії гріха, - мовляв, світло і тінь приречені йти у парі, - добра основа для з'ясування й інших „сюжетів” духовної драми життя. „Без існування гріха немає смислу в існуванні святих та благих, а грішні без святих та благих не знали б, що таке каяття та прозріння” [2, с.23] тощо.

Несподіваний здогад – „а що коли не він посланий на спитування цій жінці вищою силою, а вона йому?” – в одну мить руйнує роками формований стереотип. Релігійно-догматична риторика, до якої вдавався і до якої навіть встиг звикнути („...гостро й різко виказати цій білоголовій за її безпутне життя, нагадати про майбутню кару й суд, прилякавши її, як це чинив часом із монастирськими підлеглими”) [2, с.23] виявилася безпорадною, бо була безвідповідальною. „...Щось його втримувало, щось незбагненне ...”. Це був „парость співчуття чи жаху, від якого млоїлося нутро” [2, с.24].

Тут слід зробити відступ у барокову поетику роману, „парость” якої – у глибоко письменником пережитому, ґрунтовно вивченому і дбайливо оприявленому шматку української культури і літератури, легковажно колись самим часом відкинутому й занедбаному. Поверталася ціла Атлантида з казкової краси духовними ландшафтами і художніми побудовами, що тепер вимагала логічного свого продовження. І одним із перших на ту вимогу часу відгукнувся Вал. Шевчук. Бентежне світовідчуття що завершується блиском вираження, як зауважив з приводу бароко Жанет [1].

Повернемося, одначе, до Теофіля. Межова ситуація (передчуття смерті) провокує героя на граничну відвертість, заохочує до питань фундаментальних. Інтимна безпосередність сповіді вимагає умов особливих: „Бо коли може дійти через священника до Господа, думав Теофіль, дивлячись на розкішні розливи барв – було-бо то восени, ото ж ліси палали холодними вогнищами, свіже й напрочуд прозоре було повітря, - то дійде й без посередника, слуги Божого” [2, с.43].

Зовсім не випадкова тут розкіш поетичної метафори, не випадково обрана пора дозрілості – осінь, не випадково підкреслене виняткове здоров'я природи, її свіжо-прозорий стан. Перед нами типово барокова фраза, типова і для роману в цілому, яка розділяє і разом поєднує (наприклад, соціум і природу), творить навіть не атмосферу, навіть не ноосферу, а пневмосферу. Пріоритет духу досягається коштом образу служителя культу, який з таїнства духовного дійства делікатно усувається, „адже священник у цьому таїнстві потрібен не як передавальна ланка, а для спонуки людині зібратися на думках, щоб таки переглянути протоптаного його ногами путівця...” [2, с.43]. Компетенція священника, виявляється, чисто технічна, технологічна і не сягає аж так високо, аби мати підстави почуватися „над”. „Рослинна” поетика бароко якнайліпше надається для прочитання духовних смислів крізь серпанок видимого: „...Мусить людина зв'язати те, що нажилося, й подивитися, якого вінка в цьому світі сплів” [2, с.43]. Перелік зела і квітів, той вінок утворюючих, принагідні

зауваження щодо їх властивостей і станів у колористично-запаховому дивосвіті поглиблює і унаочнює філософську оцінку життя, в'яжучи обидва його кінці - природний і духовний – у єдине коло буття. „А що в ньому не тільки квіти, але й колючки, й бур'ян, і сухе ломаччя, і отруйне зіллячко, не тільки запахує, але й сморідне, то таке вже життя, і ніхто ніколи це не омине, бо, може, й саме життя наше – гріх, коли покладено на гріху першородному?” [2, с.43]. Отаке “граціозне” звільнення від комплексів і догматів.

Герой сповідується, „занурюючись у барвисті осінні хащі і прислухаючись до темної музики сосон”, [2, с.43] – своєрідного лейтмотиву роману.

Виявляється, зміст музики старих сосон різний, як різна у різні часи і у різних обставинах душа героя. Корчма зустрічі перетнула життя Теофіля навпіл – на *до* і *після*, і музика ясно межу ту відбила. Тепер вона його пригнічує і лякає, музика збурила світ, а разом – уяву героя, змушуючи сприймати життя як неминучу кару за гріх. Здеформоване, одивлене докільля сіє розпач і нерозуміння, загрожує чорною дірою небуття, що розверзлася у небі. Лише невідомість, „чи гріха він учинив у стосунку до Терези, чи, може, таки добродійність”, прийнявши її, ще тримає його на цьому світі, та ще „трава, яка проїла його взувачку, проросла крізь шкіру обув'я та ніг...”[2, с.18].

Теофілеві й не втямки, що гріх учинив він раніше, задовго до фатальної зустрічі, коли, відійшовши від світу, прирік себе на „ніщо”, - „нікому не чинив добра, але й зла, ...плив за хвильми вічної ріки, намагаючись не поставати супроти течії, і мав одну турботу: на тій ріці утриматися”[2, с.18]. Поетично, під музику сосон, змалювалась в уяві героя ідилія уніщовіння, склався образ його дійсного гріха, якого він, однак, й за гріх не вважає, а має за благодать Господню. Серед земної краси, що поріднилася із небесною, „...молився б і блукав лісами, і хай би над ним цвіло незаймане небо і спокійне сонце – золоте яйце цього світу. Хай би часами спускалося воно йому на долоню, і він би милувався з його краси. А коли прийшов би урочий час, сам би обірвав оті нитки трави, що прив'язують його ноги до тверді, і, заплющивши очі, поринув би у чорну горню діру із спокійним серцем та душею. Цього праг і бажав, адже й він був у цьому світі кволий та грішний, і саме про це грала йому тепер темна музика сосон” [2, с.18-19].

Читача, звичного до цілком логічних конфігурацій видимого, що дають ясні й зрозумілі смисли, спантеличує барокова „ясність неясного”. Однак художній здобуток, таким чином досягнутий, часто перевершує всі сподівання. Музика стає рефлексією глибинного самопізнання. Музична семантика, накладаючись на вербальну, вивільняє приховані смисли. „А темна музика сосон – це відчуття самотності, що нагадує відчай, бо від якогось часу всамітнене життя почало його (героя. – В.С.) гнітити, нутро наливалось порожнечею, в тілі з'являлося напруження, також і в мозку, відтак здавалося, що так не протриває довго – голова його розколеться, як гарбуз, адже все, що чинив, не приносило йому радості, а це значить, що йому аж зовсім нецікаво ставало надчікувати завтрішнього дня; а це значило, що пустеля, в яку втік від світу, починала переливатись у його душу, і він сам ставав нею” [2, с.36].

Таємничий процес взаємоперетікання матерії й духу якимось іншим чином,

окрім як музично, й не передати. Тут насвітлена сокровенна мить життя людської душі, що і є, за найавторитетнішими свідченнями, істинною специфікою мистецтва.

То що ж народилося з любові героя, слід зауважити, у великих муках й трудах душевних і на порозі Вічності-Смерті? Народилась ...любов. Бо любов, перефразовуючи відому тезу про сутність поезії, – то більше любові. „І він з полегшенням заплющив очі, адже вмирав із любов'ю, а не з ненавистю у серці, хоч, може, й Любов його була звичайним смертним гріхом” [2, с.325], що стане, без сумніву, новим початком.

#### **Бібліографічні посилання**

1. Жанетт Ж. Фигуры: В 2-х т. М., 1998.
2. Шевчук В. Темна музика сосон. Сад житейський. К., 2003.

*Надійшла до редколегії 12.05.10*