

Уляна Федорів

КОРОЗІЯ СИСТЕМИ: ХИМЕРНА ПРОЗА ТА ДЕФОРМАЦІЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Соціалістичний реалізм нав'язав культурі та мистецтву готову формулу, як треба аналізувати, оцінювати та відображати дійсність. Згідно з постановою Першого з'їзду письменників СРСР соціалістичний реалізм вимагав від митця «правдивого історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку».¹ Починаючи з 30-х років ХХ століття тексти, створені відповідно до настанов та приписів влади, набули типової структури та відповідали чіткій схемі – почався процес масового виробництва однорідного «художнього» продукту. Проте за довгі роки свого існування соцреалістичний канон проходив різні шляхи трансформації, причому на різних рівнях (жанровому, тематичному, в зображенні «позитивного героя» та «ворога», в поетиці тощо). Такий процес є логічним навіть у такій замкненій системі, як соцреалізм, адже будь-який канон є явищем рухомим. Навіть у тоталітарному проєкті соцреалізму була потреба в розширенні канону «відповідно до вимог часу». Відтак влада шукала пояснення потреби реформування канону, про що на ХІХ з'їзді партії зазначив Георгій Маленков: «Нам потрібні радянські Гоголі й Щедріни, які вогнем сатири випалювали б із життя все негативне, прогниле, все те, що віджило себе, те, що гальмує рух вперед.»² Цей процес активізувався після смерті Сталіна в 1953 році. Декларативним початком такого розширення можна вважати Другий з'їзд письменників СРСР (15 грудня 1954 року), де оголосили про необхідність оновлення літератури за допомогою «різноманітності художніх індивідуальностей, стилів і жанрів багатонаціональної радянської літератури»³ та «зміцнення творчих зв'язків із зарубіжною прогресивною літературою»⁴.

¹ *Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 15–26 февраля 1934 г.*, Москва 1934, 21.

² Маленков, Г. М., *Отчетный доклад XIX съезду партии о работе ЦК ВКП(б)*, Москва 1952, 73.

³ *Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15–26 декабря 1954 г.*, Москва 1956, 55.

⁴ Там само.

Шлях на оновлення літератури став початком розхитування канону, що згодом спричинило процес деканонізації. Відповідно до цих непростих процесів розширення соцреалістична література цього періоду зазнала помітних змін. Так, з'являються нові теми та жанри, нові герої та вороги, поетика тексту ускладнюється, виходячи поза соцреалістичні рамки, часто «основний сюжет», що був обов'язковим елементом соцреалістичного роману, зникає.

XX з'їзд партії (лютий 1956 року) поставив нові завдання перед письменниками – «створення глибоких і повноцінних творів про наше сучасне, зближення з життям народу, подолання відриву частини літераторів від життя трудящих, їх боротьби за комунізм».⁵ Потреба «говорити про інше» і «по-іншому», пошук шляхів виходу поза основний сюжет, намагання розширити межі канону, вказуючи на «больові» точки соцреалізму, спричинили появу цілого переліку нових чи переосмислених тем у соцреалістичному каноні.

Жанрово-тематичну трансформацію канону можна вважати новою цілісною пропозицією в межах чинної системи соцреалізму, свідомим виходом поза соцреалістичні обсяги, результатом компромісу між внутрішньою потребою розширення чи порушення соцканону та владними приписами щодо «правдивого, конкретно-історичного відображення дійсності».⁶ Найбільш показовим у розрізі цієї проблеми виглядає феномен химерної прози, яку справедливо можна назвати *не-соцреалістичним* явищем у межах закритої системи соцреалізму, що стало одним із чинників її «підривання» зсередини. До того ж, в аналізованій ситуації маємо нечуваний факт компромісу, коли влада дозволила мати відмінний від російського стиль.

Варто згадати, що 1957 року Інститут світової літератури імені М. Горького провів широку дискусію про генезу соцреалізму та його розвиток. Відчуваючи нові віяння, тогочасна критика намагалась «узаконити» умовні форми в соцреалістичних межах: «Соціалістичний реалізм передбачає безмежну різноманітність форм, стилів і індивідуальних почерків у художній творчості.»⁷ Важливими в радянському теоретичному дискурсі стали процеси «реанімації» романтизму та засадничі зміни у трактуванні реалізму. До того ж, теоретики вказували на їхній тісний взаємозв'язок як методів у соцреалістичних літературах. Так, Дмитрій Марков зазначає, що «йдеться про складну соціальну структуру антагоністичного суспільства, в якому відмінності світоглядні, загально філософські неминуче породжували відмінності в художніх методах. Реалізм і романтизм перебуває у різних співвідношеннях – і як протилежні один одному методи, і як близькі, взаємодоповнювальні начала, і як компоненти єдиного методу, що особливо ясно видно

⁵ XX съезд КПСС. 14–25 февраля 1956 г., т. I, Москва 1956, 396.

⁶ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 15–26 февраля 1934 г., Москва 1934, 21.

⁷ За коммунистическую идейность литературы и искусства, Москва 1957, 3–4.

в соціалістичних літературах».⁸ Системна криза радянської теорії уже не могла описати художню творчість через обмежену схему соцреалізму, відтак радянські критики прагнули використати окремі спостереження західних дослідників, що ініціювали теорію «реалізму без берегів».⁹

У 1958 році з'явився роман Олександра Ільченка *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай та Чужа Молодиця*. Авторське визначення «український химерний роман з народних уст» дав назву цілому явищу української літератури 60–80-х років ХХ століття, домінантою якого була «умовність». Дослідження проблем умовності та умовних форм¹⁰ і їхнє прив'язування до химерної прози значно активізувалися після виходу роману Василя Земляка *Лебедина зграя* (1971), який можна вважати твором, що дав поштовх до розвитку «химерної» течії. Так, серед літературознавців того часу розгорнулася широка дискусія щодо генези та стильових особливостей химерної прози.¹¹ Основними її рисами називали «нежиттеподібність» чи «умовність»: «Художня умовність – одне з центральних питань поетики „химерної“ прози. Правду життя одні художники відтворюють, долаючи опір форми і йдучи до максимальної достовірності твору. Інші навмисне „деформують“ дійсність, за принципом „відійти, щоб точніше влучити“».¹² Тому й у теоретичних тлумаченнях соцреалізму почався процес модифікації визначення «творчого методу»: «Творчий метод нашого мистецтва є категорія відкрита в тому розумінні, що мистецтво, яке виникає на його основі, надзвичайно чуйне до історичних перемін, які тривають у світі, до нових проблем і конфліктів, нових ситуацій.»¹³ Так, Дмитрій Марков тлумачив соцреалізм як «історично відкрити систему правдивого відображення життя».¹⁴ Розширення соцреалістичної схеми передбачало «можливість різних способів художнього мислення

⁸ Марков, Д. Ф., *Генезис социалистического реализма: из опыта южнославянских и западнославянских литератур*, Москва 1970, 161.

⁹ Гароди, Р., *О реализме без берегов*, Москва 1966.

¹⁰ Див.: Бочаров, А. И., *Бесконечность поиска: художественные поиски современной советской литературы*, Москва 1982; Джусойты, Н. Г., Уходя от фольклора, *Вопросы литературы*, 1977, № 1, 105–125; Ільницький, М., Від епічності... до епічності, *Дніпро*, 1981, № 12, 137–147; Ільницький, М., Схожість несхожого, *Література і сучасність*, 1981, № 14, 35–61; Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988.

¹¹ Кравченко, А., «Химерний» роман і фольклор, *Радянське літературознавство*, 1982, № 4, 57–62; Онишко, О., Реальність химерного, *Вітчизна*, 1982, № 11, 197–200; Погрибний, А., Мода? Новація? Закономерність?: О «химерном» жанре в украинской прозе, *Литературное обозрение*, 1980, № 2, 24–29; Стрельбицький, М., Високий рік роману, *Жовтень*, 1982, № 1, 105–113.

¹² Горнятко-Шумилович, А., *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське*, Щецін 2001, 27.

¹³ Сучков, Б. Л., *Действенность искусства*, Москва 1978, 86.

¹⁴ Марков, Д. Ф., *Проблемы теории социалистического реализма*, Москва 1978, 396.

й узагальнення, одним з яких – а не єдиним – є узагальнення типізоване. Поряд з ним, особливо протягом останніх десятиліть, утвердилися й засвідчили художню перспективність і романтичний спосіб узагальнення, що функціонує як окрема форма в межах соціалістичного реалізму, і спосіб художнього моделювання, основою якого є казка, притча, міф тощо».¹⁵

Зауважуємо зміну вектора і в трактуванні реалізації соцреалістичної схеми: «Не треба прикрашати дійсність, треба бачити її завтрашний день. Це – одна з найбільш істотних рис соціалістичного реалізму.»¹⁶ У цьому ж напрямі рухалися дослідники також у визначенні «допустимості» умовних форм у межах соцреалізму. Так, аналізуючи механізми реалізації «умовності» в соцреалістичному тексті, Андрій Кравченко виділяє такі чотири модули «нежиттєподібності» в тогочасній радянській прозі: концептуальна умовність (два плани розповіді), характерологічна умовність (особливість творення характерів та героїв), ситуаційна умовність (нетиповий сюжет) і умовність манери розповіді (ліризована розповідь).¹⁷

Важливо наголосити, що химерна проза 1960 – 80-х років спиралась на давню традицію (як фольклорну, так і літературну), а відтак значно оновила як текстотвірний, так і фактографічний канони соцреалізму. Хоча були і такі вчені, які не приймали розширення соцреалістичної схеми, аргументуючи це тим, що умовні форми спотворюють правду життя, а в умовності ховається «небезпека заперечення об'єктивної основи мистецтва і об'єктивності знань про дійсність, яку дає мистецтво».¹⁸

Причини виникнення химерної прози сучасники витлумачували відповідно до тогочасних вимог, наголошуючи, однак, на естетичній природі явища. Так, Микола Ільницький зазначив: «Химерний роман як тенденцію в українській прозі, очевидно, слід розглядати в двох взаємопов'язаних аспектах: соціальна обумовленість і стильова своєрідність.»¹⁹ Подібну позицію займав і Григорій Штонь: «...український „химерний роман“ з його „позиченою“ у бурлескного письма наскрізною демократичністю розповідної форми так само, як лірична і сповідальна проза, став ідейно-естетичною відповіддю на [...] зміну у суспільних взаємовідносинах...»²⁰

¹⁵ Ільницький, М. М., *Багатогранність єдності: проблемно-стильові тенденції української радянської поезії*, Київ 1984, 182.

¹⁶ Фадеев, А. А., *За тридцять лет: избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве*, Москва 1952, 892.

¹⁷ Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, 10.

¹⁸ Кубланов, Б., *Мистецтво як форма пізнання дійсності*, Київ 1967, 56.

¹⁹ Ільницький, М. М., *Багатогранність єдності: проблемно-стильові тенденції української радянської поезії*, Київ 1984, 176.

²⁰ Штонь, Г., *Стиль письма чи стиль мислення*, Дніпро, 1981, № 1, 139.

Такі коментарі були зрозумілими, адже в цей час відбулися значні суспільно-політичні зміни в державі (маємо на увазі «хрущовську відлигу»), наслідком чого було тимчасове послаблення владного контролю над культурою та мистецтвом, активізація дисидентського руху тощо. Взаємини між владою та людиною також вийшли на новий рівень, що привело до ускладнення й розширення соцреалістичної схеми відповідно до потреби в нових, більш універсальних, механізмах реалізації образної картини тексту. Отож, запит на використання нових форм був очевидним, чим і скористалися письменники, які наважилися писати по-новому, перебуваючи ще в замкненому просторі радянської літератури. Нова естетика, принаймні позірно, не поривала зв'язків із соцреалізмом, однак, звертаючись до традиційних набутоків, створювала зовсім нову поетичну мову і модель художнього світу. Звернення до міфологізму, казковості, фольклоризму та фантастики було зумовлене пошуками механізмів інакомовлення, палімпсестного писання в умовах тотального контролю та цензури. Якщо говорити про те *не*-типове, що приніс у соцреалістичну схему химерний роман, то, перш за все, варто згадати глибинний філософсько-етичний підтекст, інтелектуальну напругу тексту, функціонування образу-концепції, слідування традиції, широке використання міфів, елементів фантастики та казки, асоціативність, ліризовану оповідь, надзвичайну вагу іронії та сміхових елементів, пародіювання тощо.

До того ж, літературна картина світу теж змінилась. Подібні тенденції відчувались і в інших літературах. Химерну прозу часто пов'язують із магічним реалізмом; хоча ці дві тенденції виникли в різний час, і на різних континентах, проте глибинні основи у них доволі схожі. Так, Вільям Спіндлер, досліджуючи особливості магічного реалізму, розрізняє три його різновиди: метафізичний (техніка відчуження – «штукарство, створення несподіваних ефектів при змалюванні звичайних об'єктів посередництвом трюків»²¹), антропологічний (характерні два плани зображення – реальний та ірреальний; «два голоси» наратора в тексті; введення міфу в текст) та онтологічний («основним критерієм творчості стає абсолютна свобода»;²² наявні «знаки, символи чи фантастичні події, які суперечать законам природи»²³). Більшість із цих домінант знаходимо і в химерній прозі. Були типологічні збіги між химерною прозою і російською сільською, грузинською історичною, естонською інтелектуальною прозою, з литовським романом внутрішнього

²¹ Spindler, W., *Magical Realism: A Typology*, *Forum of Modern Language studies*, 1993, vol. 29, no. 1, 78.

²² Падар, Ю. А., «Магічний реалізм» і «химерна проза»: протистояння чи взаємодія?, *Літературознавчі студії*, 2013, № 33, 400.

²³ Spindler, W., *Magical Realism: A Typology*, *Forum of Modern Language studies*, 1993, vol. 29, no. 1, 82.

монологу, для яких, за словами Миколи Ільницького, характерна така спільна риса, як зв'язок часів, відчуття традиції на усіх рівнях.²⁴

Виходячи за межі владного канону, химерна проза все ж обрала визначальним жанром роман, що очолював також жанрову ієрархію соцреалізму. Однак «основний сюжет» роману, що був визначальним у рамках соцреалістичного канону, уже не мав такої ваги. Така зміна потребувала теоретичного обґрунтування, тому проблемі радянського роману і його «правильному» тлумаченню в час лібералізації приділяли неабияку увагу.²⁵ Головно, йшлося про «історичну доцільність» розширення романного мислення, про його оновлене наповнення, про удосконалення традиційної схеми. Тогочасна критика надала таких конотацій роману 1960 – 70-х років: «... посилення філософського начала і відповідно інтонації роздуму, деяка „відкритість“ структури, коли цементує твір не подія і її розвиток, а мотив, широке введення ретроспекції; переключення нерідко сюжетності на розгортання самої думки – осмислення себе і свого покоління в зв'язках з важливими подіями минулого і сучасного; поширення в самих способах організації повісткування поряд із причиново-наслідковим мотиваційного; збільшення кола типів оповідачів і відповідно різні форми монологічного і невластне прямого мовлення, використання поряд із суворо реалістичними засобами умовно-символічно-метафоричних та ін.»²⁶

Проте, навіть розширюючи межі соцканону, вписати в нього химерний роман було надзвичайно важко, адже і зміст такого роману, і його форма дуже відрізнялися від традиційної соцреалістичної схеми, оскільки в цьому випадку «рівень реалізації художньої ідеї у творі невіддільний від способу її втілення. Текст містить не тільки форму структури, але й організацію змісту, якщо розглядати текст не як щось герметизоване, іманентне, а як систему відкрити – для вияву життя, особи автора, читача, як активну взаємодію змістово-формальних компонентів».²⁷ Однак мало хто наважувався беззаперечно стверджувати, що це не-соцреалістичний текст, – лише вказували на його «художню умовність», «використання умовних прийомів», «неймовірну ускладненість стилю» (зокрема, про уникнення «спалювання мостів» між химерною прозою та соцреалізмом наголошував Марко Павлишин).²⁸

²⁴ Ільницький, М., Схожість несхожого, *Література і сучасність*, 1981, № 14, 35–61.

²⁵ Новиченко, Л., Стильові складники багатства сучасної прози, *Дніпро*, 1981, № 7, 135–145; Стрельбицький, М., Високий рік роману, *Жовтень*, 1982, № 1, 105–113; Сучасний український роман у контексті світової літератури, *Вітчизна*, 1981, № 10, 146–164; *Український роман сьогодні*, Київ 1979.

²⁶ *Художнє розмаїття сучасної радянської літератури: процеси жанрово-стильової еволюції української літератури*, Київ 1982, 230.

²⁷ Ільницький, М., *Багатогранність єдності: проблемно-стильові тенденції української радянської поезії*, Київ 1984, 32.

²⁸ Павлишин, М., *Канон та іконостас*, Київ 1997.

З появою химерної прози можемо говорити і про розширення канону на жанровому рівні. Відтак з'явилися такі модифікації роману, як роман-притча, роман-сповідь, роман-метафора, роман-автопародія, роман-полеміка, роман-репортаж, роман-новела, роман-гіпербола тощо.²⁹ Цьому теж знаходили пояснення радянські критики, посилаючись не на художню потребу саморозвитку романного жанру, а на вимогу часу: «Якщо уважно придивитись до руху жанрів, то перед нами, природно, не прямо, а в складних опосередкуваннях, відкривається особливість нашого сьогоднішнього духовного життя: прагнення до повноти і багатобічності сприйняття світу, глибоко усвідомленого історизму.»³⁰ До прикладу, згадаймо роман Валерія Шевчука *Дім на горі*, що є абсолютно нетиповим для соцреалістичної схеми. Цей твір можна назвати симбіозом повісті та новели: першу частину роману автор означає як «повість-преамбула», а друга частина налічує тринадцять новел під загальною назвою *Голос трави*. Така структура тексту виводила тезу про «основний сюжет» на маргінеси та сприяла розширенню текстотвірному канону тогочасної літератури.

Нерідко в химерному тексті перехрещуються різноманітні історії-розповіді, різні часові площини, відчувається непослідовність викладу, багатоплановість повісткування, гра з композицією, використання вставних епізодів, спогадів, снів, сповіді тощо (зокрема, це добре простежується в романах *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця* Олександра Ільченка, *Левине серце* Павла Загребельного, *Позичений чоловік* Євгена Гуцала, *Ирій* Володимира Дрозда, у диалогії *Лебедина зграя* та *Зелені Млини* Василя Земляка тощо). Репрезентативний у цьому випадку роман Валерія Шевчука *Дім на горі*, де попри сюжет повісті-преамбули є тринадцять окремих історій-розповідей, зі своєю проблематикою, зі своїми героями, зі своєю символікою тощо. Автор вибудовує багатопластову розповідь, вдається до створення філософських підтекстів, часові межі у творі розмиті. Валерій Шевчук часто використовує принцип калейдоскопічності: із сучасного переходить до минулого, майбутнє переплітає з минулим і т. д. Цю особливість химерної прози Андрій Кравченко назвав «концептуальною умовністю»: «У філософському романі, зокрема химерному, значну роль відіграє своєрідне моделювання життєвих ситуацій. Загальна концепція твору, як правило, спирається на відкриту письменником більш-менш цілісну модель світу. Будь-який епізод такого роману співвідноситься з центральним філософським задумом, від чого розповідь стає двоплановою: вона поєднує конкретно-образне відтворення дійсності і глибокий ідейний підтекст, іноді підкреслений, присутній безпосередньо.»³¹

²⁹ Брюховецький, В., Не садами Семіраміди, *Дніпро*, 1981, № 4, 142.

³⁰ *Художнє розмаїття сучасної радянської літератури: процеси жанрово-стильової еволюції української літератури*, Київ 1982, 11–12.

³¹ Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, 10.

«Чужими» для соцреалістичного тексту були прийоми притчевого сюжетотворення, житійні вкраплення, оповіді-життеписання.³² Ці елементи дають значно більші можливості для романного тексту, чим розширюють текстотвірний канон, адже «однією з визначальних рис притчі є її полісемантичність (крім головного значення, існує ще вторинне – у контексті параболічної оповіді – важливіше), то парабола, що народжується у надрах новел, дає нагоду до широкого спектра читань та інтерпретацій. Таким чином, у притчах є ресурси для їх художнього переосмислення, міститься матеріал для розгортання в епічні твори з виразним філософським началом, що реалізується у філософському „другому плані“ повіствування».³³ Так, у романі Валерія Шевчука *На полі смиренному* автор у бароковій манері будує розповідь у вигляді міні-життеписів, стилізованих під життя, що є абсолютним порушенням владних приписів текстотвірного канону.

Нетиповою для соцреалізму була суб'єктивно-ліризована манера викладу, з її калейдоскопічністю, нанизуванням філософських смислів, образів та символів. Так, у творчості Валерія Шевчука є наскрізний образ-символ вічного мандрівника, людини-шукача істини та своєї дороги в житті: «– Все життя, яке минає, синку, – сказала Марія Яківна Хлопцеві, – це окремі сценки й картини, обличчя й епізоди. Ми їх стільки розгубили по дорозі! Але є одне, Хлопче, – вона подивилась на вечірнє небо, що гаряче палало над околицею, – це наша присутність у всьому. Наша присутність – це і є та дорога, яку я так часто останнім часом бачу.»³⁴ Символічного значення набуває образ синьої дороги, що можна трактувати і як пошук себе («Помалу відступав він у глибину зеленого сутінку, дощ шумів і плескотів, і дивився він сумно, а зелений сутінок розцвів несподіваним світлом – попереду лежала прозора куля, і він уже мав увійти до неї. Саме туди вела синя, мерехтлива дорога, по якій ішов, а позаду лишалася хата із печальною жінкою і з веселими дітьми...»³⁵), і як нескінченний рух життя («Тепер, коли минуло від тої хвили стільки часу, Марія любить часом, впоравшись із обідом, вийти в сад, сісти на ту ж таки садову лавочку і пуститись у такі солодкі й далекі мандри. Вона незмінно бачить при тому перед собою нешироку синю дорогу і мимохіть ступає на неї, щоб трохи там проходитися.»³⁶), і як циклічну дорогу поколінь («Серед неба світив місяць, і був він у ту ніч такий яскравий, що дорога, по якій вони йшли, засвітилася синім вогнем. Микола обережно взяв її під руку, і вона довірливо подалася до нього: мали пройти по тій дорозі

³² Горнятко-Шумилович, А., *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське*, Щецин 2001, 32

³³ Там само, 41.

³⁴ Шевчук, В., *Дім на горі*, Київ 2011, 158.

³⁵ Там само, 55.

³⁶ Там само, 133.

десять років. Через рік до них прилучиться на їхньому шляху ще один супутник, і наприкінці десятого року стане їх семеро.»³⁷) тощо. Таке художнє різноманіття кристалізувало стилістичну поліфонію химерної прози, наповнювало її глибоким інтелектуалізмом: «Література 70-х років, особливо їх другої половини, позначена рішучим прагненням розширити можливості реалістичного зображення, яке тривалий час уявляли невіддільним від зображення життя у „формах самого життя“. І тут найбільше показовими є інтелектуалізація та романтизація прози. Здавалося б, це зовсім різні процеси. Але романтизація та інтелектуалізація – рідні сестри, їх об'єднує єдиний принцип «зміщення»: зміщення реалістичних пропорцій, що копіюють життєві. Якщо інтелектуалізація веде до зміщення пластичності в ім'я розширення, пояснення авторської думки, то романтизація зміщує життєві пропорції заради підсилення, формування свого емоційного впливу на читача.»³⁸ Так, закінчення роману *Лебедина зграя* наче «випадає» з іронічно-гумористичного контексту твору, наповнюючи текст чимось надзвичайно глибоким та важливим: «Земле! Ти народжуєш нас неначе для того, щоб ми звіряли тобі своє горде серце. Ми нікуди не можемо подітися від тебе, як од власної долі, і хоч куди б заносили нас урагани часу, але як тільки вони вщухають і починають ледь виднітися твої обрії, то ми знову прагнемо до тих місць, де вперше побачили тебе з коліскової висі, наче перекинуту горілиць, потім з отих віконечень маленьких, у чотири шибки – прагнемо на ті споришеві подвір'я, де ми вперше ступили на тебе босоніж, звідали твоє тепло й зачули в жилах своїх твою незміряну силу. Тож лишень тобі дано повертати лебедині зграї з далеких світів...»³⁹

Осібне місце у дослідженні химерної прози як іншої у системі соцреалізму займає образ оповідача. Завдяки особливій манері викладу простежуємо безпосереднє «входження» автора у структуру тексту. Автор стає «всюди-присутнім» та «все-знаючим». На думку В'ячеслава Брюховецького, саме оповідач є визначальним чинником, який розгортає філософську напругу, розширює часові межі, синтезує химерне та реальне.

Цікавим є трактування химерної прози з позицій постколоніальної критики, що розширює бачення не-соцреалістичного чи навіть *анти*-соцреалістичного у текстах всередині системи. Так, Марко Павлишин вказує на «палімпсестну» опозицію Шевчукових творів до влади. Він зазначає, що завуальовано порушуючи алгоритми творення соцреалістичних текстів, автор свідомо іде на розхитування соцканону зсередини: «Заперечення авторитету центру прямим текстом неможливе, воно мусить виникати тільки як

³⁷ Там само, 81.

³⁸ Бочаров, А., Уроки и перспективы, *Дружба народов*, 1980, № 7, 231.

³⁹ Земляк, В., *Лебедина зграя. Зелені млини*, Київ 1977, 282.

одна з можливих реалізацій езопівського тексту.»⁴⁰ Про таке свідоме використання «езопової мови» згадує й Анна Берегуляк («у межах негласно дозволених способів протесту – найчастіше езопової мови»⁴¹), і Анна Горнятко-Шумилович («на рівні концептуальної умовності символіка твору не вичерпується одним прочитанням. Вона відкрита щонайменше для двох інтерпретацій: прямої, згідної з офіційною ідеологією, і політичної – езопівської»⁴²).

Використання дворівневої оповіді сприяє народженню підтекстів. Використання античних, біблійних, середньовічних імен, назв, мотивів, образів відсилають нас до багатошарового підтексту, адже це не стилізація, а глибоке філософське наповнення роману. Автор вводить читача в іншу смислову площину, посилює концептуальну умовність, спонукає проводити паралелі між сучасним і минулим, між могутнім Вавилоном Міжріччя та побузьким селом Вавилон. Невипадково письменник обирає таку назву: Вавилон був містом-фортецею, що захопив цар Кир, проте і в таких умовах місто залишалось культурним та науковим центром, адміністративною столицею Перської імперії; місцем, де знаходиться одне з семи чудес світу – Вісячі Сади Семіраміди. Побузький Вавилон – це сучасний центр всесвіту для багатьох людей тут-і-зараз, це місце, де твориться історія, не менш важлива, аніж тисячі років назад. У підтексті роману можна відчитати і прихований сенс: Вавилон став заручником радянської влади, він окупований і занепадає. Використання ліризовано-іронічного опису села, його маргіналізація на перших сторінках є спеціальним прийомом контрасту, що використовує автор, щоб згодом підкреслити важливість кожної історії, кожної людини, кожної епохи і будь-якого простору.

У межах проблеми дослідження химерної прози, яка відкидає соціалістичне поняття «позитивного героя», варто говорити і про перехід від типізації до індивідуалізації образів-героїв. Послугуючись класифікацією Андрія Кравченка, такий різновид «нежиттеподібного» можна визначити як «характерологічну умовність»: художня специфіка твору зумовлена особливим типом героя, який є носієм певної ідеї, відтак конструюється він дуже осмислено. У химерній прозі цей процес особливо загострений, оскільки ідея розщеплюється в образі чи конфлікті, «персонажі роману, переростаючи

⁴⁰ Павлишин, М., Мітологічне, релігійне та філософське у прозі Валерія Шевчука, in: *Канон та іконоста*, Київ 1997, 154.

⁴¹ Берегуляк, А., Магічний реалізм та літературний міф – зцілення чи панацея у постколоніальному контексті? («Дім духів» Ісабель Альєнде та «Дім на горі» Валерія Шевчука), *Сучасність*, 1993, № 3, 68.

⁴² Горнятко-Шумилович, А., *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське*, Щецин 2001, 46.

в образи-ідеї, все ж лишаються реальними в своєму оточенні»,⁴³ відбувається процес «поєднання сюжету ідеї з сюжетом дії».⁴⁴

Важливо зазначити, що з появою химерної прози відбулися зміни в літературній іконографії. З'являється новий тип героя: герой-філософ, герой-митець, герой-споглядач, герой-інтелігент, герой-шукач істини. Подібно, як і в соцреалістичних текстах, героїв химерної прози часто ідеалізують. Однак ця ідеалізація іншого ґатунку. Зазвичай вони наділені рисами химерності, міфічності чи містицизму. Відтак у героїв химерної прози часто «перебільшується, підкреслюється певна якість характеру, свідомо порушується зовнішня правдоподібність».⁴⁵ Так, згадаймо Сатановського (*Три листки за вікном*), який умів роздвоюватися, Івана Шевчука (*Дім на горі*), який мав дар яснобачення, відмування Меланки (цикл оповідань *Голос трави*), чи роман Олександра Ільченка *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця*, коли правдоподібність зводиться нанівець саме завдяки «химерностям», що їх використовує автор: «Попросив колись молоденький чорт нашу дівку: / – Навчи лишень мене співати. / Дівка того чорта й осіддала: / – Неси мене, каже, куди знаєш: я буду співать, а ти вчись. / Ухопилась дівка за шерсть, поніс її чорт у ліси, в чагарі, де терни, де глоди, але тільки сам обідрався, що й шерсті на ньому вже не лишилося, а дівка – ціла, та все співа. / – Коли ж ти, клята душе, наспіваєшся? – питає чорт. / – Та, – каже дівка, – ще й половини не переспівала. / – Уйми лишень: там словечко, там – два. / – 3 пісні слова не викинеш! / Та й співала дівка, поки чорт не гигнув ... / От скільки в нас пісень! Та ще й яких: і чорта вбити можна!»⁴⁶

Духовний світ героїв дуже ускладнений, часто всередині них борються протилежності – добро і зло, спокій та агресія, інфантильність та рішучість. Така складність, на думку Миколи Ільницького, пояснюється тим, що герой «усе частіше стоїть перед необхідністю внутрішнього вибору, і вибір цей визначає його соціальну позицію та моральні якості».⁴⁷ Так, у романі Олександра Ільченка *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця* автор серед усього гумористичного та казкового виводить на перші позиції проблему відповідальності митця (йдеться про боротьбу Мамай із своїм творінням Однокрилом – намальованим казковим богатирем, який ожив і перетворився у гетьмана-зрадника): «То ж була його біда, Козакова, той Однокрил, ганьба його, прокляття, і, знехтувавши колись життєву правду, за що мистецтво завше страшно мстить, Мамай, художник, карався й мучився

⁴³ Там само, 44.

⁴⁴ Ільницький, М., *Людина в історії: сучасний український історичний роман*, Київ 1989, 264.

⁴⁵ Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, 115.

⁴⁶ Ільченко, О., *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: (український химерний роман з народних уст)*, Київ 1958, 112.

⁴⁷ Ільницький, М., *Від епічності... до епічності*, Дніпро, 1981, № 12, 140.

потому все життя. / Ось чому ніколи вже не малював Козак людей, хоч митцеве серце того й прагнуло, але він боявся від бога ще гіршої кари, як цей Однокрил. / Деякі, правда, потомні художники, нехтуючи відповідальністю перед народом, бога не боялись і малювали, замість людей, ангельські лики, мало не з німбами, мало не з крилами, ложно пориваючи їх некрилаті душі на тому пір'ї чи не до самих небес, але ж і їх спостигала завше кара за нещирість і неправду.»⁴⁸

Тема творчості як таїнства, як Божого дару була ще однією нетиповою рисою художнього тексту часів соцреалізму. Таке тлумачення споріднювало химерну прозу з бароковими текстами: «Він знову схилився над білим полем, і знову клалися й клалися на папір літери, вив'язувались у слова, які спліталися потім у речення [...] Іван наповнювався від того тихим світлом, тихим світлом горів він, викладаючи на папір слова й речення, – впливали вони з нього, як вода.»⁴⁹ Творчість тлумачили не як здійснення владних приписів та постанов, а як благодать, як акт умиротворення, з бароковим світовідчуттям та розумінням творчого акту. Валерій Шевчук у новелі *Полиновий тлін* описує процес творення Троїцького собору. Головний герой новели Погребняк розуміє творчий процес як шлях шукань і осяяння, як благословення Боже і благодатний дар, посланий Господом: «А коли запалало всіма несамовитими й гарячими барвами небо, Яким Погребняк почав повзати по видолинку, визбируючи сухі бадилини. Рухи його поступово влагоджувалися, і вже перестали тремтіти пальці – поступово Яким оживав [...] Знесилів аж під ранок. У руках його стояв храм [...] І раптом побачив у небі, там, де виростала срібна, осяяна ранішнім сонцем хмара, свій храм. Веселий, сонячний храм із соснових дощок, який раптом ожив у небі, і вдарив на його і ранку честь усіма своїми мідними, а може, й золотими дзвонами.»⁵⁰

По-іншому розвиває тему творчості Василь Земляк. У притаманній йому манері гри контрастів вибудовує образ поета-сировара Володимира Яворського. Автор, поєднуючи в особі Володі і поета, і сировара, наче висміює радянську тезу про кожную радянську людину як «героя трудового фронту»: «Вдень Володя Яворський варить сир, а вночі пише вірші. Соснін був од них у захопленні, новому ж ватажкові комуні бог не дав хисту розумітися на тому, але не уявляє собі комуні не так без поета, як без сировара, гадаючи, що той не так прославляє комуну своїми віршами, які зрідка друкує місцева газета, як червоними головками сиру, що ними комуна торгує одна на ціле

⁴⁸ Ільченко, О., *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: (український химерний роман з народних уст)*, Київ 1958, 109.

⁴⁹ Шевчук, В., *Дім на горі*, Київ 2011, 147–148.

⁵⁰ Шевчук, В., *Полиновий тлін*, in: *Дерево пам'яті: книга українського історичного оповідання*, Київ 1995, вип. 4, 152–154.

Побужжя.»⁵¹ Схожу ситуацію знаходимо і у Володимира Дрозда. Так, у повісті *Ирій* автор іронічно натякає на примітивізм та низьку художню вартість соцреалістичних текстів: «– І стихі, і вірші, Параско, – се баловство. Се таке, що кожен зуміє, ось хоч би і я, аби гулящий час був. Для віршів великого ума не треба, це не кредит-дебет рахувати, де за кожною цифрочкою – велика копійка. Вулиця-куриця, коза-лоза, – ось уже й вірш.»⁵² Приховану критику соцреалізму зустрічаємо і в Євгена Гуцала – в образі художника, який винайшов теорію «рухомого живопису», згідно з якою зображувати світ треба так реально, щоб «оця корова, намальована на стіні, доїтиметься! [...] Я мрію про той час і про таку силу мистецтва, себто рухомого живопису, коли намальована череда даватиме молоко і масло, сир і сметану».⁵³ Введення в текст такого моменту не є простою фантазмагорією автора, адже радянська критика за умов лібералізації канону дала добро на використання фантастичного елемента, яке «має до того стикатися з реальним, що ви повинні майже повірити йому».⁵⁴ Це своєрідна іронія над соцреалістичними текстами, що при змалюванні нового майбутнього давали відчуття того, що не існує, але того, у що всі вірять чи вдають, що вірять.

Ще однією рисою, що вирізняла химерну прозу від типово соцреалістичних текстів, була так звана «ситуаційна умовність»⁵⁵ під якою слід розуміти романне середовище. У химерному тексті таку специфічну та нетипову ситуацію забезпечують «умовні» засоби – міфологізм, казковість, гротескність, фантастичність, іронічність, використання символів, ірреальних сновидінь тощо. Вони є важливими текстотвірними чинниками побудови тексту, «спільним художнім нервом»⁵⁶ химерного твору, у якому фольклорність, тяжіння до традиції та «утвердження історизму як неперервності процесу життя»⁵⁷ стають домінантами: «Ця сила зв'язку поколінь в українській прозі найвиразніше пробилася крізь призму фольклорних асоціацій, фольклорного світовідчуття (вертепність цапа Фабіана в *Лебединій зграї*, піднесення небилиці до фольклорного образу в *Ирії* В. Дрозда, „історичні марення“ героїв роману *Оглянься з осені* В. Яворівського тощо), але така призма не знижує вагомості проблематики.»⁵⁸

Така «ситуаційна умовність» добре простежується на прикладі роману *Дім на горі*. Саме завдяки міфологізму, фантастичності, введенню в текст

⁵¹ Земляк, В., *Лебедина зграя. Зелені млини*, Київ 1977, 30.

⁵² Дрозд, В., *Ирій*, т. 2, Київ 1989, 13.

⁵³ Гуцало, Є., *Позичений чоловік. Приватне життя феномена*, Київ 1982, 369.

⁵⁴ *Русские писатели о литературном труде*, т. 3, Ленинград 1955, 155.

⁵⁵ Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, 10.

⁵⁶ Ільницький, М., Від епічності... до епічності, *Дніпро*, 1981, № 12, 142.

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Там само.

символів, використанню сновидінь, спогадів, галюцинацій автор будує химерне романне середовище. Валерій Шевчук часто вплітає у текст «химерні» елементи. Так, сни наповнюються фантастичними та демонологічними сюжетами, набувають ознак віщих, вражають своїм символізмом: «Оксана прокинулась у той ранок раніше. Снівся їй джэнджурик, вона тікала від нього, а він здоганяв. Снилось, що стала вона птахом, знялася й летіла, а джэнджурик біг за нею слідом і тяг угору руки [...] Вона йшла по якійсь синій дорозі, біля неї поруч ступав, накульгуючи, батько, і йшли вони до крихітного будиночка, по дорозі якого сиділа стара як світ бабуся. В небі пливали великі сферичні тіла, і в тих сферах проглядали людські подobenства: витягнуті й зміщені, наче у кривих дзеркалах, їй стало страшно на тій дорозі, хоч вона добре знала, що то за шлях – світ колишніх людей та відлетіле життя.»⁵⁹

Апелюючи до нового тлумачення соцреалізму як відкритої системи, критики намагалися запропонувати «наукове» пояснення відходу від «зображення життя у формах самого життя» та звернення до таких «нежиттєподібних» елементів, як народні вірування, міфи, фантастичні уявлення, казково-легендарні образи, що «не є відходом від реальності, а навпаки, означає глибше, правдивіше проникнення в життя минулого, достовірну „реконструкцію“ світобачення людини тих часів, про які йде мова».⁶⁰ Так, фольклорні мотиви, демонологічні замальовки, барокові символи та образи створюють *анти*-соцреалістичну картину. Втрата ідеально вишколеного звучання тексту деформувала соцреалістичну схему. Химерна проза активно використовувала просту народну мову, часто лайку, жарти, народні афоризми, гумор, бурлеск, діалекти, демонологічну лексику тощо. Таку особливість химерної прози не можна зводити лише до розважальної, пародійної чи викривальної функції. Часто вся ця «сміховина» має глибинно-іронічний чи інтелектуальний підтекст; нерідко слугує автопародією; інколи це сміх в агонії через людську драму чи трагедію, через екзистенційне переживання своєї власної людської катастрофи; вряди-годи це ідеологічна опозиція до владної системи, що слугує засобом порятунку та збереження-себе. Власне про це писав Іван Денисюк: «...на перший погляд – це „химерність“, але вона підпорядкована інтелектуалізації тексту...»⁶¹ Так, приміром, Євген Гуцало, синтезуючи гумор та філософську глибину, звертається до теми життя і безсмертя. Роздумуючи про швидкоплинність життя, про сенс його наповнення, про смерть як компонент кожної «людської дороги», автор *Позиченого чоловіка* в «химерній» манері згадує про пропозиції щодо радіо у кожному гробі, адже життя

⁵⁹ Шевчук, В., *Дім на горі*, Київ 2011, 276–277.

⁶⁰ Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, 32.

⁶¹ Горнятко-Шумилович, А., *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське*, Щецин 2001, 151.

швидкоплинне і смерть чекає на кожного. Навіть коли Євген Гуцало, використовуючи легку іронію, «знижує градус» своїх філософських роздумів над осмисленням плинності життя, все ж відчувається глибинна барокова нота в його голосі: «Та найбільший жаль жалить серце тому, що – набравши землі, худоби, грошей, машин, одягу, харчів – з плином життя свого плавкого, мов вода, людина десь на схилі віку має все втратити...»⁶²

До слова, барокові риси є ще однією не-типовою рисою в межах соцреалістичної системи. «Бароковість» доволі часто трапляється у химерній прозі. Зокрема, дослідники вказують на барокову манеру письма Євгена Гуцала,⁶³ на схожість «комедії» Олександра Ільченка зі шкільною драмою,⁶⁴ першоджерелом роману Валерія Шевчука *На полі смиренному* називають *Києво-Печерський патерик*,⁶⁵ апелюють до традиційних образів Бога, Життя, Смерті, святих, апостолів, до барокового світовідчуття, якому притаманне порівняння життя з театром тощо.

На завершення варто наголосити, що химерна проза значною мірою скорегувала текстотвірний канон соцреалізму, розвиваючи нові поетикальні практики, створюючи глибинний філософсько-етичний підтекст, вносячи інтелектуальну напругу, посилюючи асоціативність, розвиваючи ліризовану оповідь, широко використовуючи міфи, елементи фантастики та казки, іронію, сміхові елементи, пародіювання тощо. Якою б не була реакція тогочасної критики на подібні зміни у літературі, включно з пошуком аргументів щодо «шкідництва» такого розширення соцреалістичної схеми і твердженням про «безнадійний крок назад, який штовхає творчість до декоративної імітації, метикованих алегорій, дешевого іронізування»,⁶⁶ химерна проза все ж таки спонукала до розкитування соцреалістичної схеми зсередини і стала своєрідним мистецьким містком від фази деканонізації, у якій канон розширюється та втрачає свою обов'язковість, до постканонічної фази, коли канон перебуває на стадії розпаду.

⁶² Гуцало, Є., *Позичений чоловік. Приватне життя феномена*, Київ 1982, 328.

⁶³ Рябчук, М., «Осяяння» і саяво прози, *Жовтень*, 1981, № 6, 135.

⁶⁴ Кравченко, А., *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, 97.

⁶⁵ Горнятко-Шумилович, А., *Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське*, Щецин 2001, 70.

⁶⁶ Кубилюс, В., *Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация*, *Вопросы литературы*, 1976, № 8, 56.

ABSTRACT

**Destruction of the System: Chimeric Prose and Deformation
of Socialist Realism Canon in Ukrainian Literature**

Ulyana Fedoriv

Liberalization of social life in the 50's and 60's of the 20th century and the change in the contemporary picture of the Soviet world influenced the processes of final deformation of Socialist realism canon. This article traces the features of the modernization of Ukrainian Soviet literature and the specifics of the process of loosening the canon and, subsequently, its disruption. The need to “talk about something else” and “in a different way”, the search for ways out of the main plot, attempts to expand the framework of the canon, pointing to “painful” points of Socialist realism, actively contributed to its genre-thematic transformation. It can be considered as a new integral offer within the framework of the existing system of Socialist realism, a conscious escape outside Socialist realist framework, the result of a compromise between the internal need for expansion or violation of the social channel and the imperatives concerning a “true, historical reflection of reality”. The conscious escape outside of Socialist realism framework as one of the mechanisms of loosening canon from inside is mainly analyzed by an example of Ukrainian chimeric prose, which can fairly be called Non-socialist realism within the closed system of Social realism. Analyzing the mechanisms of transformation and the use of “conventionality” in Socialist realism, attention is focused on the four types of “lifelessness” in Soviet prose at the time: conceptual convention (two story plans), characterological convention (the feature of the creation of characters and heroes), situational convention (an unusual plot), and conventional manner of narration (lyricized story).

Key words: Chimeric Prose, Socialist Realism, Canon Deformation, Conventionality, Genre-thematic Transformation.

Doc. Ulyana Fedoriv, Ph.D. (ulyana.fedoriv@lnu.edu.ua) is an Associate Professor at the Department of Literary Theory and Comparative Literary Studies at the Faculty of Philology, Ivan Franko National University of Lviv. Her research focuses on Theory of the Literary Canon, Socialist Realism, Postcolonial Studies and Trauma and Memory Studies.