

Література:

1. Ільницький М. Нотатки про поезію / Микола Ільницький // Радянське літературознавство. — 1981. — № 5. — С. 37–45.
2. Каган М. С. Время как философская проблема / Моисей Самойлович Каган // Вопросы философии. — 1982. — № 10. — С. 117–124.
3. Кенігсберг М. І в кожній пісні — відгук бурі... (Поезія Ігоря Муратова) / Марія Кенігсберг // Радянське літературознавство. — 1968. — № 8. — С. 3–14.
4. Копистянська Н. Аспекти вивчення художнього часу в літературознавстві / Нонна Копистянська // Радянське літературознавство. — 1988. — № 6. — С. 11–19.
5. Муратов І. Л. Вибрані поезії: У 2 т. / Ігор Леонтійович Муратов; вступ. ст. Леоніда Первомайського. — К.: Дніпро, 1972. — Т. 1: Лірика. Балади. — 423 с.
6. Муратов І. Розчахнута брама. Ліричний літопис / Ігор Муратов. — К.: Радянський письменник, 1967. — 135 с.
7. Муратов І. Л. Твори: в 4 т. / Ігор Леонтійович Муратов; передм. Миколи Ільницького; упоряд. Наталія Білецька-Муратова. — К.: Дніпро, 1982. — Т. 1. — 415 с.
8. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / главный науч. ред. Н. Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.

**The Historical Time as the Dominant Category
in the Poetic Collection «Cracked Gate» by Ihor Muratov**

This article is dedicated to the investigation of historical time as the dominant category in the poetic collection of a famous Soviet writer Ihor Muratov «Cracked gate». The analysis of the collection has revealed the peculiarities of the author's style and emotionality: the thirst for cognition, acuteness and penetration of curious thought, generous rampage and wide range of feelings, harmony of thoughts, sense and forms of poetry, wealth of rhythm and intonation, high poetical culture.

УДК 821.161.2.09:7.036.1](47+57)1950/1960

Наталія Ксьондзик (Київ)

**ЛІТЕРАТУРНО-СТИЛЬОВІ ЧИННИКИ
ДЕЗІНТЕГРАЦІЇ СОЦРЕАЛІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ
(1950–1960)**

Один із основних виходів з-під впливів соцреалізму, а також його поступової дезінтеграції полягав в апеляції до інших літературно-стильових пропозицій, що логічно з огляду на специфіку походження цього наскрізь еkleктичного явища, в межах якого спершу було акумульовано численні попередньо усталені традиції, а згодом новостворений субстрат проголошувався за абсолютно нове слово в літературному дискурсі. Проте, якщо дослідники переважно розглядають те, як соцреалізм маніпулював іншими стилями, ми спробуємо проаналізувати, як ці стилі виборсувалися з-під його диктату, активізуючи ті чи ті свої особливості, що суперечили основним соцреалістичним настановам і розламували єдину естетичну систему.

У 1950–1960-х рр. на світ почали з'являтися твори, які, якщо не повністю випадали із соцреалістичної схеми (за ідеологічними, скажімо, настановами), то принаймні не відповідали їй за стильовими ознаками. Таких прецедентів було чимало, що й породжувало розхитування системи. Власне, як чинників подібного розхитування, так і шляхів виходу з-під її впливів була певна кількість. Спробуємо проаналізувати й узагальнити найпоказовіші з них, проте з огляду на часову й просторову (Радянська Україна) специфіку дослідження обмежимося лише деякими з них, розділивши основний дезінтеграційний потік на умовні категорії, що, подеколи перегукуючись і маючи спільні риси, були цілком відмінними його складовими. Виокремлюємо

такі літературно-стильові чинники дезінтеграції соцреалізму: авторський індивідуалізм, сюрреалізм, рустикальність, химерна проза, неореалізм, неоромантизм, неокласицизм, естетизм, міфологізм, мовчання і герметизм.

Почнемо з риси, спільної для всіх виокремлених нами груп. Йдеться про своєрідний авторський індивідуалізм, таку творчу манеру, яку важко узагальнити, адже йдеться про ідіостиль кожного автора окремо. Власне вже в ньому, в його унікальності й одиничності, полягала істотна відмінність від соцреалістичної традиції, де прерогатива надавалася усьому уніфікованому, стандартизованому й не віталися жодні самостійні починання. Відповідно письменник як такий був ніби позбавлений голосу, адже за нього промовляли вже затвержені схеми, яким він лишень надавав дещо відмінне від попереднього забарвлення, не беручи на себе жодної відповідальності за готовий продукт. Саме тому напрочуд знаковою видається продукована соцреалізмом концепція моральної «безвідповідальності» митця, що починає поступово заперечуватися лише із виходом на літературну арену авторів, творчості яких притаманне індивідуальне «я», що не підпорядковується колективному «ми», й бере на себе відповідальність за написане.

Вочевидь все частіше натрапляємо на «моральну забезпеченість слова» (за термінологією Івана Дзюби), яку беруть на себе автори-шістдесятники й решта причетних до цього кола митців. І це стосується не лише тематичного рівня (де все відчутнішими стають, з одного боку, апеляції до національного струменя, а з другого — до власне людського, почасти інтимно-приватного, інколи всесвітньо-універсального), а й чисто формального (зокрема маємо на увазі обігрування зміни займенника «ми» на «я»).

Звісна річ, у межах авторського індивідуального стилю так само витворювались певні кліше, неологізми, метафори, продукувалися повторювані теми й проблематика, але важливо, що вони були не стандартизовані соцреалістичні, а власні, оригінальні, тобто такі, що робили їхнього творця легковпізнаваним серед когорти авторів, були його винаходом.

Ми не окреслюватимемо індивідуальних особливостей усіх митців, за посередництва яких дезінтегрувалася сама система соцреалізму, бо це передбачає детальне дослідження творчості кожного з них, нам же йдеться про суто теоретичний контекст узагальнювального характеру. Натомість перейдемо до конкретних стильових пропозицій.

Розглядаючи сюрреалістичну течію як один з дезінтеграційних чинників, простежуємо кілька тенденцій. Насамперед варто згадати термін Василя Рубчака «неосюрреалізм» і тезу про те, що такі поети, як Ігор Калинець, Василь Голобородько, Микола Воробйов, Віктор Кордун, з одного боку, оновили українську поезію «до меж поетичного експерименту — своєрідного народного сюрреалізму», а з другого — «до цілком звільненого, програмно прозаїчного верлібру, своєрідної “антипоезії”...» [10, с. 101]. Продовжуючи цю думку, Анна Біла виокремлювала два різновиди сюрреалістичного дискурсу: «народний сюрреалізм» (В. Голобородько, І. Калинець — підпорядкованість асоціацій уснопоетичному символу) та «сюрреалізм елюарівського типу» (Василь Рубан — абсолютна нереферентність образу) [3, с. 55–56]. Прикметно, що дослідниця передусім наголошувала на експериментальному характері цього явища, натомість Людмила Тарнашинська розглядає його як своєрідний закономірний етап еволюції людської свідомості, притаманний багатьом націям, наголошуючи на доволі високому коефіцієнті національної специфіки й потрактовуючи сюрреалістичні візії шістдесятників як «вияв/спробу романтичного бунту» [11, с. 130, 120, 123].

На наш погляд, специфіка радянської дійсності ніби сама передбачала апеляцію до сюрреалістичної традиції, адже тоді, як зауважував Борис Гройс, реальність була «“реальністю майбутнього в теперішньому” і тому більш реальною, ніж будь-яка емпірична реальність, тобто суперреальною чи... сюрреальною» (переклад мій. — Н. К.) [цит. за: 5, с. 79]. Звідси впливають і цілком закономірні інфернальні, потойбічні, оніричні образи, узаконені марення, ілюзії, сновидіння, прийоми автоматичного письма, покликани вийти за межі контрольованих синтаксису й фразеології, розбурхати законсервований нормативний простір.

У цьому випадку ми маємо справу нібито з тим самим звичним словом, проте воно поставлене в незвичні рамки, які наділяють його новим змістовим навантаженням. Завдяки цьому народжуються несподівані контексти, покликани збиткуватися з соцреалістичної «новомови». За рахунок сповідуваного сюрреалістами принципу автоматичного письма

й надання переваги інтуїції, з'являються тексти, які неможливо вкласти в усталені схеми, адже за умови буквального прочитання вони видаються не лише позбавленими сенсу, а й такими, що можуть підірвати усталені погляди на мистецтво.

Водночас прикметно, що сюрреалізм як такий, притаманний лише поодиноким авторам-шістдесятникам (Микола Холодний, Іван Драч, Микола Вінграновський), був абсолютно затребуваний поетами Київської школи. Так, можна простежити певну еволюцію на шляху до сюрреалізму, який зустрічаємо у перших і других. Вона полягала в переході від спорадичної ігрової форми, протипокладеної соцреалістичному методу, до цілком усвідомленого бачення іншої літератури, абсолютно органічною складовою якого був сюрреалізм — творення іншого альтернативного універсуму, наснаженого підсвідомим.

Водночас розглядаємо і своєрідні відгомони «рустикальної лірики» (термін у Юрія Шереха-Шевельова). І тут важливою постає її позірна наближеність і наочна спорідненість із соцреалізмом, адже вони плекають однакові ідеали, а проте, послуговуються цілком різними техніками, до того ж важливу структуротворчу відмінність відіграє національний аспект. Адже саме на питоми українському, а не радянському колориті ґрунтується ця рустикальність, що сповідує культ рідної землі, на якій треба жити, дотримуючись християнських заповідей, і вибудовувати своє буття, керуючись моральними приписами, що демонструється завдяки максимальній наближеності художнього слова до народних мас, зокрема через міметичну доступність й предметну експлікативність.

Коли йдеться про прозу досліджуваного періоду, варто зауважити існування тісного зв'язку між рустикальними та неореалістичними й химерними текстами. Адже часто в них задіюється той самий апарат: відбувається апеляція до єдиних джерел, а разом пропонуються цілком подібні описи. Втім, важлива відмінність між згаданими стильовими різновидами полягає у відсутності дидактики, моралізаторства у двох останніх, коли відбувається лише констатація фактів, хоча інколи й з алегоричним підтекстом, і їх наявність в рустикальній течії, коли сама тематика змушує до перевтілення, тобто навернення до джерел.

Аналогічні висновки можна зробити й щодо поетичного струменя, з тою лишень відмінністю, що тут додається своєрідна мовнозбережувальна функція, коли простота поетичного слова, максимально наближеного до просторозмовного мовлення, забезпечує довіру до нього реципієнта й унеможливує будь-яку вульгаризацію, пов'язану з прочитанням в ідеологічному контексті, пропонуючи натомість буквальну інтерпретацію. Мова рустикальної лірики «всією своєю морфологічною, синтаксичною та фонетичною структурою <...> тяжіє до живого просторозмовного мовлення», «прагне бути мовленням — живим, нерафінованим, не пригладженим і не редукованим до завжди завузької “літературної норми”». Водночас прикметна її амбівалентна протипокладеність не тільки «ідеологізованій дифірамбічній казенщині соцреалізму», а й «художній ефектності й літературницькій вишуканості неоромантизму». Небезпідставно саме тут Володимир Моренець простежує чи не найвдаліший «просторозмовний мовленнєвий ренесанс в українській поезії (і прозі!) 60–80-х років» [8, с. 376–377].

Водночас, не можна оминати й такий витвір вітчизняного літературного дискурсу, як химерна проза. На знаковій ролі химерної прози в дезінтеграції соціалістичного реалізму наголошує й Віра Агеєва, вбачаючи в ній певні зародки постмодерністського письма. «Химерна проза починала руйнувати пафосну однозначність і односпрямованість соцреалізму, дистанціювалася від нього» [2], — пише дослідниця. Дійсно, полілогічність цих текстів, де навіть тварини вміють говорити і мають право голосу, що межує з фантастикою та фольклором, а разом демонструє нову філософію, повернену до народного, сільського контексту й незрозумілу робітничо-пролетарському світогляду, вносить якісний дисбаланс в усталену чітко регламентовану систему з визначеним поділом на позитивних і негативних героїв і відповідних стереотипних функцій і ознак, запрограмованих від початку.

Втім, не всі дослідники цілком позитивно оцінюють роль химерної прози. У передмові до книжки Марка Павлишина «Канон та іконостас» Іван Дзюба зауважує «незвично категоричний» присуд літературознавця щодо цієї літератури. Автор не в усьому погоджується з дослідником з огляду на його абстрагованість від конкретної культурної ситуації, адже «за умов 60–70-х років химерна проза була свого роду плацдармом для прориву до більшої свободи вислову, розкряпачення уяви (і самого слова), знаменувала деяке визволення від

обов'язкової ідеологічної серйозності, якої вимагав соцреалізм, легалізацію індивідуальної (поки що тільки стилістичної) примхи письменника» [9, с. 19–20]. Притаманна химерній прозі грайливість, вільність поводження у викладі матеріалу, що повсякчас задіює художню умовність на різних рівнях (концептуально, характерологічно, ситуативно та навіть у манері розповіді), та абсолютна нежиттєподібність складають вагому альтернативу суворо нормативній соцреалістичній естетиці, яка не дозволяє множинності прочитання та сповідує можливість існування єдиного варіанту інтерпретації.

Найнеприйнятнішими для соціалістичного реалізму в химерній прозі, вочевидь, були її настанова власне на «химерність», а також апеляція до народної стихії, залучення широкого фольклорного шару, простого розмовного матеріалу, які не вкладалися в схему не лише стильового, а й мовного монолітизму, до якого мусили бути адаптовані соцреалістичні тексти. Мова творів химерної прози була напрочуд багатою на розмовний і фольклорний матеріали, що акумулюють звернення до національного ґрунту.

У текстах химерної прози відчутні також прояви міфологічної традиції, проте слід зауважити, що апеляція до міфологічних первенів і їхнє обігрування мають переважно популяризаторський, наближений до простої народної стихії характер, а не передбачають високоінтелектуальної підготовки реципієнтів. Це позірне апеляція й ковзання по поверхні, а не серйозне занурення вглиб традиції, яке в разі наявності все одно залишається закодованим від пересічного читача, котрий сприймає матеріал скоріше у бурлескно-буфонадній площині, можливо, навіть дотичній до карнавалізації Михайла Бахтіна. Те саме стосується й філософічності, якою просякнуті ці твори. Вона слугує їм водночас і особливим підґрунтям, і додатковим змістовим навантаженням.

Так само можна стверджувати наявність у межах соцреалізму реалістичної або конкретно-реалістичної складової, модифікованої в неореалізм, прихильники якого, відмовляючись від фабрикування «правди життя», вдавалися до «поєднання документальної достовірності, філософсько-аналітичного заглиблення у дійсність і ліричної стихії». Також набагато «важливішою, ніж розлогий опис, сюжет, розгорнутий за правилами реалістичного письма» [7, т. 2, с. 117] була для них і промовиста деталь, яка дещо нагадувала, часто використовувану в імпресіонізмі, деталь наскрізну. Тут на думку спадають однойменні збірки оповідань і самі оповідання Григора Тютюнника «Зав'язь» і «Деревій» та Євгена Гуцала «Хустина шовку зеленого» і «Запах кропу», де титули збігаються з наскрізними деталями творів, що якнайкраще передають реалістичну атмосферу оповідей.

Крім того, відчутне в них і «подолання притаманної реалізму дистанції між суб'єктом і об'єктом зображення, поглиблення психологізму», де відбувається акцентування «на проблемі боротьби протилежних начал у душі людини, на особливостях її характеру» [7, т. 2, с. 117]. Тогочасні молоді прозаїки: Григор Тютюнник, Володимир Дрозд, Євген Гуцало та інші «відійшли від великих громадських тем війн і виробництва і віддали перевагу суб'єктивному та ідилічному, часто зосереджуючись на внутрішньому світі героя, зокрема в період дитинства, і вибираючи позаміські сюжети» [8, с. 115].

Важливою ознакою опозиційності до соцреалізму стали також потужний суб'єктивізм, індивідуалізм, психологізм та ліризм, що часто наближав прозові твори до поетичних. Нерідко на перший план висувався інтимний світ «негероїчної» людини. Відбувався перехід до або ж віднайдення істинної реалістичності, котру, на нашу думку, вже можна розглядати із префіксом нео-, адже реалізм як такий набував нових рис і більше скидався на власний модифікований варіант.

Водночас не можна не зауважити й такого потужного стильового струменя, як неоромантизм. У сучасному літературознавстві панує традиція передусім розглядати шістдесятництво в романтичному дискурсі, який, з огляду на часові й культурні обставини, трансформувався у неоромантичний. І тут можна згадати не лише чимало нових авторів, знайомих сучасним реципієнтам під узагальненою назвою «шістдесятники», а й їхніх передвісників: Ліну Костенко, Дмитра Павличка. Також варто назвати й уже канонізованих митців, які не гребували і соцреалістичним методом, але на той час зазнали творчого відновлення, зокрема Леоніда Первомайського, Андрія Малишка, Володимира Сосюру та ін.

Притаманна їм неоромантична традиція насамперед взувала на «подолання побутописання, надання пріоритету чуттєвій сфері людини та вишуканому естетизму, неповторній індивідуальності митця, й “аристократизації духу”». Водночас ішлося і про усунення «протистояння опозицій (ідеал і дійсність)», а також про можливість завдяки вольовим імперативам зробити бажане дійсним, вивисуючись над «буденним животінням» і «підіймаючи пересічну дійсність до висот духу» [7, т. 1, с. 118–119].

У вітчизняному контексті варто наголосити й на неоромантичній актуалізації народнопісенної традиції, з якої повсякчас черпався матеріал для творчого натхнення. Водночас відчутні були й постійні поривання, хоч і не завжди до *in blau*, а до цілком конкретної, проте надивовижу одухотвореної й ідеалістичної мети. Зрештою ця віра в ідеал, його прозорість і пов'язана з тим героїка тяжіли не лише над неоромантичними текстами, а й над долями самих їхніх авторів, що наче творили героїчний пантеон новочасних лицарів, насамперед сумління. Власне з огляду на це взнаки дається також і органічне поєднання у вітчизняному неоромантизмі національного й індивідуального струменів, що загалом становили засадничі категорії дезінтеграції естетики соцреалізму як такі конструкти, що суперечать їй за самою логікою речей, не вкладаючись в контекст повальної уніфікаційної практики колективізації та формування загальнорадянської народності.

Варто згадати також і класицистичний струмінь у соцреалістичному потоці, а точніше його неокласичний варіант. Так Володимир Моренець ідентифікував неокласицистичний канон як чи не найзначиміший для української літератури ХХ ст. [8, с. 352], а Віра Агеєва, пишучи про способи й моделі «гри з офіційною догмою або принаймні мирного з нею співіснування», якнайперше наголошувала на «класицистично-одичній, урочистій... манері», коли відбувається апеляція до історичних та загальнокультурних алюзій, а також зберігається «вірність загальнолюдським, “неревольційним”... уявленням про добро і зло», а також класичній культурі й канонам естетики й краси [1, с. 320–321, 325].

Водночас не можемо не зауважити певної спорідненості класицистичних і соцреалістичних тенденцій. З одного боку, в українській радянській літературі неокласицизм якісно антитетичний до соцреалізму, адже сповідуваним ним ідеали краси й саме світовідчуття, пройняте духом античної класики, аж ніяк не вкладаються в прокрустове ложе соцреалізму. А з другого боку, він постає ніби суголосним йому, особливо коли йдеться про надмірну патетичність, зумисне дотримування й програмове толерування усталених форм і відповідних канонів, що зрештою сприяло приборканню атмосфери зовнішнього хаосу, тобто повністю відповідало ще античному прагненню віднайти порядок космосу, перенести його на земний простір. От тільки уявлення про сам хаос і порядок, а також номенклатурні методи, сповідувани митцями соцреалістами й тим, хто виявлявся дотичним до неокласицистичної манери письма, для розв'язання цієї проблеми, були діаметрально протилежними як в етичному, так і естетичному планах. Адже в неокласичній традиції гілку першості як організуючого начала обіймала аж ніяк не класична тріада класовості-народності-партійності, а одвічне прагнення прекрасного, повага до краси й мистецтва як таких.

Якнайкраще відповідає цим параметрам творчість Максима Рильського того періоду, який прийнято називати «третім цвітінням». У цьому випадку напрочуд знаковою постає його поезія під назвою «Сонет», що якнайбільше суголосна й навіть програмово відповідає активно присутньому у поетовій стилістиці ще з 20-х рр. неокласичному струменю.

Водночас, і в інших авторів, зокрема тих, що дотичні до естетизму, більшою чи меншою мірою можемо спостерігати неокласицистичні відгомони, адже вони сповідують спільне ставлення до краси і прекрасного.

Інший відчутний дезінтеграційний прояв — це звернення до естетизму, що яскраво контрастує з самою соцреалістичною настановою на невисокий рівень естетичного розвитку реципієнта, керований масовістю й кітчевістю. Адже, з одного боку, естетичний світогляд повністю відмовляється від соціально-політичної, ідеологічної ангажованості, надаючи абсолютну перевагу ангажованості у Прекрасному («аристократизмі духу» та «вишуканому артистизмі» [7, т. 1, с. 348]), що на тлі радянської дійсності видається абстракцією, позбавленою чіткого й зрозумілого цілепокладання. А, з другого боку, він є своєрідним відходом від реалістичної, або ж міметичної, моделі, бо в цьому разі зображуване позбавляється прив'язки до світу

справжності, натомість звертається до інших, вищих сфер буття. І, звісно ж, не може не йтися про «банальну» Красу, розуміння якої соцреалістичними ортодоксами аж ніяк не вкладалося в класичну формулу «мистецтва для мистецтва», що трактувалася ними не лише зневажливо, а й цілком вороже як прояв «західного буржуазного імперіалізму», а разом і порожня забавка модернізму.

Власне творчість Миколи Вінграновського — один із найкращих прикладів подібного вивільнення з-під впливів соцреалістичної естетики, про що й писав Володимир Моренець у студії з промовистою назвою «“Ідеальний” вихід із соцреалізму» [див.: 8, с. 119–139]. Втім, поет був аж ніяк не поодиноким у своїх естетичних шуканнях, адже в аналізований нами період до них також вдавалися й інші: як молоді автори, Іван Драч, Ірина Жиленко, так і вже визнані метри, Микола Бажан («уманське просвітлення»), Максим Рильський («третє цвітіння»). Зокрема збірку останнього «Троянди й виноград» (1957) можна вважати програмовим текстом, що започаткував новий етап літературного процесу, спровокувавши оживлення естетичного струменя в літературі шляхом повернення уваги до засадничого питання цілепокладання мистецтва як такого.

У прозі так само можемо простежувати актуалізацію естетичних первенів, яка здебільшого проявлялася у ліризації й певному імпресіонізмі (Валерій Шевчук, Євген Гуцало), не конче сягаючи рівня вишуканого естетизму, що унеможливлювалося через надання авторами переваги здебільшого локальній сільській тематиці, позбавленій ширяння в універсальну красу слова, прив'язаній натомість до побутової конкретики.

Позаяк треба було протиставити щось тій міфологічній системі, яка штучно насаджувалася й пропонувалася владою на всіх рівнях, поступово активізувалося віднайдення своєрідної протиотрути владним «замовлянням» шляхом впровадження власної альтернативної міфологічності (на яку почасти натрапляємо і в сюрреалізмі, і в химерній прозі). Це відбувалося завдяки поверненню до власних автентичних кодів (а разом і виходу з-під накинутаго соцреалістичного ярма), що були зрозумілі лише носію або посвяченому, адже лише за такої умови (через розуміння й причетність) магічна функція й мета могли зреалізуватися, а справжня комунікація, — відбутися.

Наприклад, Оксана Забужко, аналізуючи тексти Ігоря Калинця, зауважує, що вони стали своєрідним «перекладом реалій доби на мову людського серцебиття» [6, с. 5]. З огляду на це (масмо на увазі першорядну присутність «реалій доби») зараз його поезії дуже важко читати, бо часто не знаємо, не розуміємо, не відчуваємо, не можемо вповні відтворити тих моментів дійсності. Тексти Ігоря Калинця озиваються «з підземель культурної пам'яті не стилізованою — прямою мовою: голосом древньої коляди, напису на старовинному куманцеві, погребового голосіння, поганського закляття», а позаяк поет, на думку дослідниці, і є «насамперед, органом мови, артикуляційним апаратом своєї культури», то не дивним, а навпаки логічним видається той «реабілітаційний», або ж «лікувальний» ефект, на який налаштовані авторські поезії, що в них замовляння, заговорення поєднуються із органічним «заповненням випалених пустот словами», що національно-культурним кодом таврують і унеможливають присутність специфічної естетики соцреалізму [6, с. 9].

Втім, крім такої версії міфологічності, можемо простежувати й інші її альтернативні прояви. Володимир Моренець, наприклад, відзначає своєрідний сплеск міфологічності, притаманний авторам «нешістдесятникам», що проявляється у двох аспектах: казковому (Василь Голобородько) та онтологічному (Віктор Кордун, Павло Мовчан) [8, с. 419]. У цьому випадку важливе покликання не на вже існуючі міфи, а витворення своїх власних, що відбувається за посередництва активізації національної історіософії.

Принагідно варто зазначити, що в цьому контексті якнайкраще оприявнилися такі вектори дезінтеграції соцреалізму, як індивідуальне, адже кожен з авторів витворював свій особистий, глибоко суб'єктивний міф, і національне, бо всім їм ішлося про спільне завдання — творення усталеної в їхній інтерпретації національної складової, що не претендує на доведення, а вже закорінене в історії і дійсності, що її вони бачать і у ній живуть, не лише дистанціюючись від панівної ідеологічної установки, а просто не помічаючи її.

Щодо мовчання і герметизму, то ці стильові пропозиції насамперед належать до найвиразніших складових, притаманних представникам Київської школи поезії і вочевидь якісно протипокладених соцреалістичній галасливості й плакатності.

По-перше, на увагу заслуговує мовчання. Прикметно, що від другої половини 60-х рр. характерний «своєрідний феномен» мовчання для багатьох митців. Насамперед це стосувалося тих авторів, недавніх шістдесятників, які вже не мали змогу друкуватися, а самвидав підпав під надто жорстокі переслідування, до того ж, вони просто мушили витримати паузу. Зрештою, та зтяжна пауза (ледь чи не до другої, горбачовської відлиги) мала неабиякий вплив. Водночас, крім такого позірною мовчання, в ситуації поетів Київської школи, пов'язаного з офіційно небагатою практикою писання, було й мовчання безпосередньо в текстах. Насамперед ідеться про творчу манеру наочної неоприявненості головного, що передбачає читання поміж рядків і домислювання сенсів. Так поезію Миколи Григоріва можна означити як «слова, що випали з мовчання філософів» (цитата з його ж твору), що й зробив Володимир Моренець; а Святослав Вишенський зауважує: «Всі слова є, сказати б, епізодами перед Великим мовчанням. Наскільки я пам'ятаю, не така вже мовчазна була та школа. Час був такий, що в тодішньому мовчанні було найбільше золота» [4].

По-друге, безпосередньо пов'язаний із мовчанням потужний герметизм, заснований на зануренні в слово й ізоляції мистецтва від світу буденного, коли кожен текст передбачає ледь чи не невичерпне поле інтерпретацій, насамперед пов'язаних із суб'єктивним сприйманням автора його ж таки слова і всього з ним пов'язаного у конкретний момент писання, а отже всі символи, асоціації й ритміка не мусять мати логічного розкодування, натомість залежать від настроєвості їхнього творця.

Отже, ми переконаємося, що незважаючи на те, що соцреалізм паразитував на численних літературно-стильових течіях, вони часом виходили з-під його контролю, набуваючи самостійного характеру. Хоч це і не завжди було помітно пересічному реципієнту, проте згодом, під час переосмислення того чи того мистецького доробку, відразу ж впадало в око не лише як форма явного/неявного спротиву, а й народження чогось нового в межах уже зужитого, законсервованого напрямку, що спричинювало до його підточення зсередини.

Прикметно, що більшість стильових чинників дезінтеграції соцреалізму добре надається до прочитання в контексті такого масштабнішого й абсорбуючого їх усіх напрямку, як модернізм, що зрозуміло й з огляду на неприязнь і першочергове протипокладання соцреалізму як такого насамперед саме йому. Водночас наявні в соцреалізмі й певні постмодерні тенденції. Таке поєднання вкотре засвідчує проміжний характер явища соцреалізму, яке зайняло вільну лакуну в ланцюзі літературних епох між модернізмом і постмодернізмом, хоча сама література (в межах якої функціонував соцреалізм), не пристаючи на жодні компроміси, цьому опиралася, роблячи вибір на користь того чи того (модерного або постмодерного) рішення.

Розширюючи хронологічні межі досліджуваного матеріалу до 1970–1980-х рр., можемо також спостерігати долання соцреалістичної традиції за допомогою інших літературно-стильових течій. Найвиразнішими її антагоністами в цьому випадку виступають необароко, неоавангард і сам постмодернізм. Проте ця тема потребує окремого аналізу і є доволі перспективною для подальшої розробки.

Література:

1. Агеєва В. Тексти з подвійним дном, або психоаналіз соцреалізм / Віра Агеєва // Кур'єр Кривбасу. — 2009. — № 230–231. — Червень-травень. — С. 319–333.
2. Агеєва В. Чи буде постмодерн золотим віком Класики? [Електронний ресурс] / Віра Агеєва // Література плюс. — 1998. — № 2. — Режим доступу : <http://www.aup.iatp.org.ua/litplus/lit2.php>.
3. Біла А. Дискурс «народного сюрреалізму» в українській ліриці 1960–1970-х рр. / Анна Біла // Слово і час. — 2007. — № 4. — С. 53–56.
4. Вишенський С. «Кожен новий вірш — то черговий, більш точний удар по хаосу» / Розмовляв Тарас Пастух. Поезія як удар по хаосу // Режим доступу : <http://www.litforum.org/index.php?r=5&a=3140>.
5. Добренко Е. Политэкономия соцреализма / Евгений Добренко. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 592 с.

6. Забужко О. Замість передмови: дві алогії на калинову тему / Оксана Забужко // Калинець І. Зібрання творів : у 2 т. — Т. 1. — Пробуджена муза / Ігор Калинець. — К. : Факт, 2004. — С. 5–14.
7. Літературознавча енциклопедія : у двох томах / [авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — 608 с.; Т. 2. — 624 с.
8. Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. — К. : Аграр Медіа Груп, 2010. — 528 с.
9. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті / Марко Павлишин. — К. : Час, 1997. — 447 с.
10. Рубчак Б. Бо в нас немає часу / Богдан Рубчак // Київ. — 1990. — № 8. — С. 101–108.
11. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності : Абрис літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 534 с.

Style Aspects of the Socialist Realism Disintegration in Ukrainian Literature

This article studies different literary styles which caused the disintegration of socialist realism in Ukrainian Soviet literature during the period of 1950–1960. Author's individualism, surrealism, «rustycalnist», chimerical prose, neo-realism, neo-romanticism, neoclassicism, aestheticism, mythologism, silence and hermeticism are presented as the main factors of its slow but inevitable collapse.

УДК 821.161.2-31.09

Юлія Григорчук (Київ)

ОЗНАКИ ПРИТЧЕВОСТІ В ПОВІСТІ ВІРИ ВОВК «КАРАВЕЛА»: ЇХ АВТОРСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ТА ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ

Тенденція до філософської інтерпретації дійсності, прагнення інтелектуально досягнути суперечливі явища сучасності зумовлюють превалювання в українській літературі ХХ століття жанрових форм із елементами художньої умовності, зокрема відродження жанру притчі та формування її варіантів-модифікацій (роману-притчі, повісті-притчі, п'єси-притчі). Як зазначає Людмила Тарнашинська, «цей жанр характеризується звертанням до філософських проблем особистості в контексті сучасності» [14, с. 105]. Зростання наукового зацікавлення притчевою прозою засвідчують дослідження Юлії Веремчук [2], Світлани Демченко [7], Ольги Колодій [10], Ганни Полякової [12], присвячені творчості письменників «материкової України». Самобутні зразки умовно-образних форм представлені й у прозі митців-емігрантів, зокрема Івана Багряного, Василя Барки, Віри Вовк, Наталени Королевої, Уласа Самчука. Жанрова специфіка їхнього доробку ще потребує детального аналізу.

Особливої уваги заслуговує белетристика Віри Вовк (Селянської), ідейна й стильова своєрідність якої ще не досліджена в українському літературознавстві, за винятком праць Ірини Жодані [8], Тетяни Ткаченко [15], Валерія Шевчука [16]. Доробок Віри Вовк вирізняється на тлі сьогочасного письменства високим інтелектуалізмом думки, філігранністю творчого почерку, широтою культурологічного охоплення й глибиною релігійно-філософських інтерпретацій. «Неповторним феноменом української (і не тільки української) культури» [11, с. 32] називає її Михайлина Коцюбинська, відзначаючи «глибокий внутрішній аристократизм духу, коли мистецька рафінованість органічно поєднана зі сповіданням простих істин і відчуттям рідного кореня, широка палітра мистецької ерудиції — з вірністю справжнім «земним» цінностям у житті і в людині» [11, с. 5]. Для письменниці, художньому мисленню якої були притаманні філософічність, тяжіння до синкретичного творчого досягнення дійсності, онтологічно близькими стають синтетичні жанри з притчевою основою, а також власне притчевість як якісна ознака творів. На цій основі ґрунтуються цикли оповідань-притч «Святий