

## РЕЦЕПЦІЯ РОМАНУ В. ДРОЗДА „КАТАСТРОФА”: ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ

*Розглядається роман В. Дрозда „Катастрофа”, написаний в умовах тотальної соцреалістичної дійсності. Гостро сприйнятий критикою в той час, сьогодні він визначається як зразок інтелектуальної літератури. Простежується новаторство автора у творенні сюжету, який доповнюється роздумами письменника про літературний твір, спосіб його подачі. Розкривається значення символів, використаних прозаїком. Відзначаються особливості мови роману. Звертається увага на те, як В. Дрозд демонструє зближення літератури і театрального мистецтва, використовуючи гру з читачем, характерну для інтелектуального роману.*

**Ключові слова:** рецепція, інтелектуальна література, гра.

Серед української інтелектуальної прози, яскравими представниками якої слід вважати В. Шевчука, Ю. Щербака, П. Загребельного, В. Тарнавського, Г. Пагутяк, вирізняється своєрідна романістика В. Дрозда, здебільшого написана в умовах тоталітарної держави, коли література вписувалась у чіткі рамки соцреалізму. Твори, які не відповідали необхідним вимогам, тривалий час залишалися невиданими. Саме такою довгою дорогою до читача пройшов роман В. Дрозда „Катастрофа”, як зазначав сам автор: „...в Україні з „Катастрофою” уже відбувалися видавничі катастрофи. Окремою книгою роман так і не вийшов ні в Києві, ні в Москві; судилося йому чекати свого часу ще рівно двадцять років” [4, с. 14].

Багато дослідників, зокрема М. Кундера, заперечують існування в тоталітарному світі роману як жанру: „У світі, заснованому на аксіомах, що вважаються священними, роман мертвий. Тоталітарний світ, заснований на марксизмі, ісламі чи будь-чому іншому, є світом відповідей, а не запитань. Там нема місця для роману” [8, с. 15]. Подібну думку висловлює також І. Кошелівець: „Перша і вирішальна умова існування роману – свобода індивіда, вільне суспільство, з перших кроків пригноблення якого тоталітаризмом роман умирає. Атмосфера совєтчини для нього смертельна, і все те, що визначене там за зразки літератури соціалістичного реалізму, схоже на роман тільки за зовнішнім виглядом, а не внутрішньою істотою” [7, с. 101].

Основою офіційного дискурсу соцреалізму С. Павличко називає „антиєвропеїзм та антиінтелектуалізм” [11, с. 229], що були притаманні більшості відомих творів українських письменників 1930-50-х рр. Продовжує цю думку Н. Зборовська: „соцреалістичну літературу необхідно вивчати у вузах і школах як свідчення українського псевдобатьківства, оскільки без пізнання цього матеріалу неможливо усвідомити

психологію імперського тоталітаризму і національного фашизму” [6, с. 347]. Потрібно згадати про відновлення повноправної української літератури у 1960-ті рр., яка продовжила традиції перерваної літератури українського Ренесансу: „шістдесятники інтегрували естетичний час українського модернізму 20-х в українську культуру 60-х, відтворивши динаміку літератури художнього експерименту” [14, с. 78]. З іншого боку, навіть зрозуміти написане не в „соцреалістичному ключі” було важко як більшості читачів, так і критиці. Через це В. Дрозд сам написав передмову до власного двотомника, чим „висловив своє недовір’я супроти громади критиків, натякаючи таким чином, що вона некомпетентна висловлюватись про його творчість” [12, с. 185].

Незважаючи на такі песимістичні прогнози відомих літературознавців в українській літературі продовжувалася традиція написання романів інтелектуальних, віддалених від реалістичного, чи пак соцреалістичного життя, прикладом чого можна вважати прозу В. Дрозда. [3, т. 1, с. 16]. Підсумовуючи свій творчий шлях, письменник зізнавався: „як літератор я спромігся, здається, на максимум можливого за тих умов, в яких нам судилося жити, працювати. Спеціально „для шухляди”, як тепер модно казати, я не писав ніколи” [3, т. 1, с. 16]. Прозаїк зізнається, що обрав власний шлях навіть у роки „застою” – „розмовляти із сучасником, а не очікувати на читача, який прийде завтра” [3, т. 1, с. 17]. Автор переосмислює написане, віддаляє його від сучасності, творить власний інтелектуальний світ, досяжний тільки вдумливному читачеві, зважаючи на „складні для чесної літератури часи” [5, с. 11]. Своєрідне бачення автором літературного процесу як спектаклю розкривається в його щоденникових записах: „Ось уже тридцять літ я учасник цього спектаклю” [3, т. 1, с. 5], причому саме театральне мистецтво виявляється найближчим до прози В. Дрозда, що проявилось не тільки в назвах (наприклад, „Спектакль”), жанрових різновидах його творів (*повідь-шоу* „Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок”), але найбільш помітний вплив театрального мистецтва в самих творах. Про особливу роль театрального мистецтва говорить Ю. Лотман: „введення живописно-театрального коду для витлумачення сенсу того, що без нього має тільки фізичне буття” [9, с. 202]. Ця ж особливість вдало підмічена В. Брюгеном у назві розділу „Життя без репетицій”, присвяченому творчості В. Дрозда [2, с. 172].

У романі “Катастрофа” поєднуються мовні звороти, характерні для театрального мистецтва: “Чи кожен здатен віднайти себе після святкових рампових вогнів, бурхливих оплесків, вигуків, квітів, головне ж – після довгого лицедійства, до якого так звик? Гадаю, не кожен. Більшість акторів, мабуть, відчувають у душі порожнечу” [3, т. 1, с. 280]. Або в іншому випадку читаємо: “Розщедривсь я на авторські слова, довго моя імпровізована сцена порожня” [3, т. 1, с. 212]; “Зовсім наче в поганих п’єсах: ефектна поява героя, нічна сцена...” [3, с. 1, с. 213]; “Хай глядачі заповнюють наш крихітний театр, незабаром я підійму завісу” [3, т. 1, с. 234]. Герой постійно уподібнюється до актора: “Зараз він привітається, антракт скінчиться, третій дзвінок, час на сцену” [3, т. 1, с. 256]. Подібно з артистом порівнюється вчитель,

причому вказано, що лицедіє той у школі, а вдома поводить ся природно. Крім того, автор вдається до елементів кіномистецтва: *“І водночас ніби на кіноплівку себе знімав. Загальний план: кімната, глядачі, ставний мужчина, високе чоло, нервово ходить; середній план: друкарська машинка, залитий чорнилом стіл, інтелігентна людина іде на камеру; крупний план: замислене, розумне обличчя людини, чіткі рухи губ; крупний план: на білому папері літери похапцем в’яжуться у слова; крупний план: глибокі, стомлені очі людини...”* [3, т. 1, с. 203]. Така характеристика підкреслює, з одного боку – самозакоханість героя, а з іншого – наявність маски, за якою ховається Загатний від людей, це підкреслює письменник, порівнюючи його з *“розчуленим актором”* [3, т. 1, с. 203]. Так само розцінює автор окремі дії Івана Кириловича, що є виставами для колег-посередностей: *“Трагічна ситуація. Актор зневажає залу, натовп, і весь віддається гри”* [3, т. 1, с. 203].

Використовує письменник також розмірковування про літературний твір, спосіб його творення: *“Ну, зроблю я, приміром, п’ятдесят на п’ятдесят відсотків, тобто половину в негативні, здається, це наймодніше зараз. А раптом завтра мода зміниться, повіє новий вітер?”* [3, т. 1, с. 206]. В іншому випадку читаємо: *“Раніше легше літераторам писалось: якщо вже негативний тип – то негативний, позитивний – то позитивний”* [3, т. 1, с. 206]. Продовжує роздуми про діяльність цензорів В. Дрозд у щоденниковому записі, датованому квітнем 1963 року: *„Позбавляючи мене зовнішніх стимулів для творчості – піклування, „батьківського” поляскування по плечу, офіційного визнання тощо – керівники літпроцесу навіть не замислювалися, яку добру справу роблять для мене як для письменника і як дбайливо ростять у мені художника”* [3, т. 1, с. 6].

Аналізуючи химерні твори В. Дрозда, П. Майдаченко зауважує: *„Читач змушений сумніватись і здогадуватись, передбачати й заперечувати. Таким чином відбувається залучення читача до творчого процесу, який стає (бажання всіх митців!) співтворчим”* [10, с. 53-54]. Постійна гра проявляється в авторських репліках, де читач відчуває себе рівним з письменником: *“Ви вже знаєте подальшу долю всіх моїх героїв”* [3, т. 1, с. 259], *“Дати клубок, а нитки хай намотує кожен, скільки зуміє”* [3, т. 1, с. 262]. Продовжується елемент гри завдяки міркуванням про те, як треба писати роман: *“Цю думку треба записати і десь використати”* [3, т. 1, с. 251]. Звернення за порадою до читача, очікування від нього підтримки щодо чергового експерименту – характерні для творчості В. Дрозда: *„Дуже сентиментально, засюсюкано написав про Хаблака, правда?.. Можливо, не зумів як слід, таланту не вистачило. Та й помиляєтесь, коли гадаєте, що мені простіше виводити на сцену Хаблака, аніж Загатного”* [3, т. 1, с. 195]. В іншому разі подаються вибачення за давно відомі речі, підкреслюється вимушена відірваність письменника від світу, пов’язана з перебуванням у глибинці: *„Вибачте за ці терехівські мудрування. Пишу, звісно, давно відомі речі, але на периферії важко за всім устежити, особливо сімейній людині. Та й не для того пишу, щоб нерозумних просвіщати”* [3, т. 1, с. 197]. Навіть ремінісцентні прив’язки до відомих хрестоматій-

них ситуацій та образів розшифровуються за участю читача. Найбільш уживані образи Мойсея, Гуллівера, Робінзона, з якими порівнюється у творі Загатний. Своєрідним є використання у творі цитат і перефраз Г. Сковороди, які герой не доводить до кінця, а Гужва “звіряє” їх з оригіналом і пояснює різницю: *„Це не була покірنا данина пристрастям своєї душі – це ще можна б зрозуміти, виправдати, всі ми люди, „подлинно всякий рад пици и питія полезен і добр есть” (Сковорода). Ні, це було активне, войовниче заперечення будь-якої філософії”* [3, т. 1, с. 199]. Тобто тут маємо своєрідну гру автора з читачем, що намагається розширити сприйняття деталей, навчити розшифровувати текст. Водночас письменник підкреслює, що розуміння сучасної літератури залежить від знання класики.

У романі „Катастрофа” письменник вдається до використання таких суттєвих ознак, виділених М. Римарем: *„відмова від традиційної побудови „літературного характеру”; творення романного героя як суперечливих можливостей зовнішнього і внутрішнього характеру, різноманітних „Я”, „масок”, „фігур”; переакцентація ролі всезнаючого автора-оповідача”* [1, с. 271]. Організуючим началом роману стає точка зору героя, який перебирає на себе авторські права, творить свою новелу, тобто використовується принцип „тексту в тексті”. Ауктор, тобто одночасно оповідач і персонаж твору – Гужва постійно підкреслює, що показує не власне бачення світу, а дивиться на все очима Івана Кириловича, з яким довгий час працювали разом у редакції районної газети. Зокрема, особливістю світу Загатного була *“деяка його необ’єктивність... Іванів світ майже не мав півтіней, все чітко розмежовувалось на чорне і біле. І хай він мене вибачить, але якось так виходило, що більшість людей в його очах були одягнуті далеко не в білі шати, скоріше навпаки”* [3, т. 1, с. 205]. Наводяться також факти про те, що Іван Кирилович мав намір створити власний світ у тридцяти двох романах: *“...я теж міг би вигадати королівство і стати королем... Загатний”* [3, т. 1, с. 199].

Як і в будь-якому інтелектуальному романі, особливого значення набувають символи. В. Дрозд відразу переводить увагу на своїх героїв, розповідає про пристрасть до символів Івана Кириловича і подає його трактування: *“Наприклад, плащ символізував для нього “світову скорботу” плюс мексиканську зневагу до буденності світу сього”* [3, т. 1, с. 185]. Пізніше автор не коментує символи, а дає змогу читачам самим розшифровувати їх прихований зміст. Наприклад, життєва позиція ауктора порівнюється з халабудкою слимака, що також містить натяк на соціалістичне життя, коли кожна людина прагнула сховатися у власній мушлі: *“Іскристі хвильки бавно погойдували халабудку, а він собі лежав у колісці, випроставши назустріч сонячному теплу крихітні ріжки, і, здавалось, мудро та ласкаво всміхався світові: ні зла, ні спраги, ні пози”* [3, т. 1, с. 223]. Причому з роками розуміння символічності мушлі також змінюється: *“слимакова мушля – лишень ілюзія затишку та безсмертя”, бо слимака з’їсть жаба, а “в мушлі знову хтось оселиться, а мушлі байдуже, хто в ній мешкатиме, вона кожному обіцятиме безсмертя”* [3, т. 1, с. 247].

Своєрідне змістове навантаження має у творі символіка одягу як засіб відокремлення від чужого світу: *“Одягом попри все ми відмежовуємось од світу, од інших, схожих на себе, одяг стереже наше “я”, голі, ми розчиняємось у масі, натовпі, порожнечі. Одяг підкреслює, що ти інший, не такий, як усі, і зась вам усім до мене”* [3, т. 1, с. 250].

Присутній у романі символ годинника. Причому автор розмежовує механічний і пісковий годинники. Пісковий годинник набуває функції уповільнення й матеріалізації часу, що одночасно заспокоює героя: *“час перестав бути чимось вигаданим, невловимим, він матеріалізується, його можна бачити, сам плин часу спостерігаєш”* [3, т. 1, с. 253]. Хоча традиційно годинник без стрілок *„емблема пусого і ненаповненого будь-яким змістом життя”* [13, с. 481]. Водночас механічний годинник виступає статичним символом. Такий годинник більш поширений, а тому не дуже приваблює Гужву. Як бачимо, автор виходить за межі традиційного образу годинника, що найчастіше використовується як *„символ швидкоплинності життя, свідоцтво трансформації фізичного стану всього живого”* [13, с. 481].

Образ жарини, що горить і розпалює інших, використовує для автобіографічного героя Загатний, підкреслюючи цим власну суть.

Оригінальним символом влади стає телефон, якого Загатний, глузуючи, власноручно переносить і встановлює на столі нового керівника – Хаблака. Такий вчинок був спричинений особистою ненавистю до колеги, а також власним провалом.

Символічна алюзія *“життя – це височезна драбина у небо, по якій дряпаються найспритніші, а задні хапають передніх за п’яти”* [3, т. 1, с. 269] веде свій початок від біблійної драбини Якова. Далі автор іронічно зазначає, що знає 400 способів лишитися шляхетним у колотнечі навколо драбини. Він вказує, що людину, яка стане хоч на перший шабель натовп проголосить святою. Як бачимо, в такій алегорії прочитується запобігання перед керівництвом, що в тексті підкреслюється на прикладі боязливого покірною існування журналістів районної газети.

Зі шляхом на Голгофу порівнює письменник шлях до мистецтва, якому прагне присвятити себе Загатний: *“Все моє майбутнє життя – це повільний шлях на Голгофу... На Голгофу ідуть у самотині”* [3, т. 1, с. 238].

Особливістю Загатного стало його вітання – *“знаменитий загатнівський уклін”* – *“геніальний синтез нарочитої, підкресленої ввічливості й заглибленої в себе стриманості”* [3, т. 1, с. 255]. Цей уклін порівнюється з машкарою, оскільки вітання було водночас засобом ввічливості й відмежування від терехівчан.

Роль притчі у творі відіграє казка про звірів. Причому, якщо на початку твору подається зав’язка в оптимістичних тонах, що інтригує читача; то значно пізніше, перебуваючи в депресивному стані через хибний смертельний діагноз, відповідний фінал витворює Гужва: всі звірі гинуть, і хатці байдуже до нових господарів. Така притча показує справжній внутрішній світ героя, для якого зникає ілюзія про щасливе життя, вимріяне в дитинстві, відбувається крах ідеалів. Автор підкреслює, що картина світу залежить від психологічного стану людини, умов її реального існування. Можна спостерігати, як письменник поступово

моделює дійсність на прикладі життя Гужви. Спочатку в одному з потоків свідомості спливають його спомини про хворого на рак горла вчителя Петра Нитченка. А значно пізніше передається психологічний стан, роздуми самого героя, який довідується про подібний діагноз. Ситуація знову кардинально змінюється, коли Гужва дізнається про помилку лікарів. Його світ стає більш барвистим, ніж був до того. Він купує яскраві подарунки рідним, причому потім сам дивується з такого вибору. Тобто після пережитого герой прагне витворювати тільки оптимістичний світ.

Автор кілька разів ставить героїв перед складним вибором: журналісти мають розв'язати для себе проблему з підтримкою Гуляйвітра чи Івана, котрий справедливо осудив прозові спроби редактора. Подібний моральний вибір повинен здійснити Хаблак: чи варто казати керівнику правду про безпородного пса. У кожному такому випадку автор передає психологічні вагання, прорахунки наслідків дій. Читач, який добре знає радянську систему, інтуїтивно може вгадати рішення героїв і здивуватися наївності Загатного чи Хаблака.

Можна стверджувати, що саме завдяки театралізації роман „Катастрофа” В. Дрозда хоч із значним запізненням, але побачив світ. Тому не зовсім погоджуємось із думкою Н. Зборовської, що „*Театралізація – характерне явище нейротизму колоніального періоду*” [6, с. 397], натомість слушною є її слова щодо письменника, який „*почуває себе актором, прагне встигнути вписатися в дух часу*” [6, с. 397]. Саме такий відхід від дійсності, маска актора відвернула критиків від гострих проблем, висунутих у романі, і дала можливість надрукувати твір.

У романі В. Дрозда „Катастрофа” можна побачити вміння автора уникати соцреалістичних мотивів, а інколи відверто глузувати з них. Письменник використовує не лише традиційну для української літератури символіку, але й творить нові, авторські символи, пов'язані із соцреалістичним життям, що допомагає розкрити суть героїв. Йому вдалося „*щодня витримувати бій – з самим собою і довоколишнім світом – в ім'я майбутньої творчої перемоги*” [3, т. 1, с. 8]. Навіть із погляду сьогодення роман не втратив художньої вартості та яскраво вирізняється з-поміж інших тогочасних прозових творів.

1. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К.: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Брюгген В.* Зерно і сходи: Літературно-критичні статті. – К.: Рад. письменник, 1987. – 191 с.
3. *Дрозд В.* Вибрані твори: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т.1. – 462 с.
4. *Дрозд В.* Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок. Повість-шоу // Дніпро. – 1993. – №1. – С. 5-74; № 2-3. – С. 5-54.
5. *Дрозд В.* Я вибираю літературу. Ранні оповідання // Дніпро. – 1990. – № 11. – С.10-63.
6. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
7. *Кошелівець І.* // Сучасність. – 1981. – № 11.

8. Кундера М. // Сучасність. – 1986. – № 10.
9. Лотман Ю. Семиотика: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
10. Майдаченко П. Комічне в сучасній українській прозі. – К.: Дніпро, 1991. – 190 с.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
12. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. – К.: Час, 1999. – 447 с.
13. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / Под общ. ред. В.Л.Телицына. – М.: Локид-Пресс, 2003. – 495 с.
14. У вирі шістдесятницького руху: погляд з відстані часу. – Львів: Каменяр, 2003. – 127 с.

### Summary

The article examines *Catastrophe*, a novel by V. Drozd, which has been written in total socialistic-realism environment. Subjected to a sharp criticism at the time, now this novel is viewed as a model of intellectual prose. Amplified by the author's thoughts on writing and the ways of its presentation, the plot of the novel is a demonstration of the author's innovative approach to its elaboration. The symbols are made clear, the features of the language of the novel are distinguished. The attention is focused of how V. Drozd gives vividness to literature and dramatic art closeness, resorting for that purpose to a "writer-reader" play, a technique, peculiar for intellectual prose.

**Key words:** reception, intellectual prose, play.

Стаття надійшла до редколегії 17.11.2006