

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

ВОЩЕНКО ОЛЕНА ІВАНІВНА

УДК 821.161.2"1950–1970":[7.038.5:141.82]

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**КОНТРАДИСКУРС У ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛІЗМУ  
1950–1970-х РОКІВ**

35 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ О. І. Вощенко

Науковий керівник Єременко Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, професор

КИЇВ – 2021

## АНОТАЦІЯ

*Вощенко О.І.* Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія. – Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2021.

У дослідженні проаналізовано тенденції українського літературного процесу 1950–1970-х в аспекті офіційного соцреалістичного дискурсу та національного контрдискурсу. Доведено, що це період становлення та функціонування усвідомленого та системного опору соцреалістичній доктрині в українських письменницьких практиках. Широко залучено контекст 1930-х – поч. 1980-х років для реконструкції причинно-наслідкових зв'язків у літературному процесі та формування в ньому контрдискурсу.

Уперше в українських студіях соцреалізму апробовано дискурсивно-контрдискурсивний підхід. Як інструментарій аналізу значного масиву текстів 1930-х – поч. 1980-х років, він дозволив вибудувати цілісну візію української літератури радянського періоду. Це дає підстави вважати залучення дискурсивно-контрдискурсивного підходу до студій соцреалізму продуктивним, відтак вартим подальшого застосування в парадигмі сучасного літературознавства.

На основі цього підходу запропоновано концепцію української літератури радянського періоду як тотальної (завдяки державному регулюванню) домінанти соцреалістичного поля, яке мало ядровий (офіційний соцреалістичний дискурс) і периферійний (контрдискурс) сегменти, що перебували у зв'язках протистояння, заперечення, діалогу, запозичення художніх прийомів, взаємопереходу окремих явищ на різних історичних етапах існування тощо. Виявлено, що диференційні ознаки офіційного дискурсу полягали в абсолютизованому дотриманні приписів соцреалістичної доктрини – політичної та ідеологічної заангажованості, дидактизму, доступності текстів широкому колу реципієнтів. На рівні нарративних

стратегій ці принципи втілювалися в охудожненні ідеологем, моделюванні реальності в заданому ракурсі, концепції зразкового радянського героя та системі позитивних і негативних персонажів, перевазі змісту над формою, ігноруванні формально-стилістичних шукань й особливо експериментів, орієнтації на поетику масової літератури. Контрдискурс розвивався на периферії соцреалістичної доктрини, прагнучи уникати заангажованості в радянсько-імперську ідеологію та нівеляції естетичного критерію літератури політичним. Наративні стратегії контрдискурсу були дистанційовані від охудожнення ідеологем (або пропонували національні контрідологеми, які, проте, не руйнували художньої природи тексту) і зорієнтовані на аналіз екзистенційної глибини буття-як-воно-є та багатовимірності людини в ньому, що закономірно скеровувало їх (нاراتивні стратегії) у русло психологізму, інтелектуалізму, елітарності, а поетику – на постійний формально-стилістичний експеримент для пошуку адекватних засобів словесного втілення цих стратегій.

Окремим дискурсом української літератури радянського періоду доцільно вважати тексти, що долали межі соцреалістичного поля й через це були вилучені / недопущені до публічної реценсії та функціонування в літературному процесі свого часу. Варто говорити не тільки про видані за кордоном збірки Василя Стуса, творчість Ігоря Калинця та інших дисидентів, пізні, не друковані в Радянському Союзі філософсько-економічні тексти Миколи Руденка та ін., а й про «витіснене покоління» та прозу Валерія Шевчука, поезію Ліни Костенко, написані в так званій внутрішній еміграції й опубліковані після здобуття Україною незалежності, і подібні явища. Примусове вилучення таких текстів із широкого публічного доступу дає підстави розглядати їх як окремий дискурс, тоді як найлогічнішим підтвердженням зв'язку контрдискурсивних текстів із соцреалістичним полем є проходження ними цензури (хоч найчастіше і в спотвореному вигляді, про що свідчать насамперед мемуари авторів таких текстів) та оприлюднення державними органами друку. Ця робота спрямована на аналіз специфіки національного контрдискурсу в літературі українського соцреалізму, що не тотожно

комплексному аналізу української літератури радянського періоду. Тому її позасоцреалістичний дискурс закономірно лишився поза дослідницьким фокусом.

У дисертаційній праці свідомо уникнено поняття канону як методологічного орієнтиру й замінено його поняттям тенденції. Канон передбачає певну всеохопність аналізу літературних явищ, тенденція – виокремлення їхніх репрезентативних рис. Оскільки це лише перший етап осмислення соцреалістичної спадщини в аспекті дискурсивно-контрдискурсивного підходу, ця праця сфокусована на науковій реконструкції картини тогочасного літературного процесу, з'ясуванні динаміки офіційного соцреалістичного дискурсу та національного контрдискурсу, принципів модифікації їхніх текстотворчих стратегій протягом усього періоду існування. Таке дослідницьке завдання передбачає підхід до значного масиву текстів (ідеться про п'ять десятиліть розвитку української літератури) як до матеріалу для виокремлення найбільш репрезентативних типологічно подібних рис.

Специфіка добору літературних явищ та текстів і їхній подекуди концептуальний, а не детальний розгляд зумовлені пріоритетністю ілюстрування тенденцій над фронтальним літературознавчим аналізом. Зразком такого наукового ракурсу організації великих обсягів матеріалу стала праця Джорджа Луцького "Ukrainian Literature in the Twentieth century. Readers Guide" та сьомий том авторської «Історії української літератури» Юрія Коваліва, якому також належить узагальнення практик, опірних до українського соцреалізму, терміном контрдискурс.

Це дослідження спрямоване на системність, проте закономірно не претендує на вичерпний аналіз соцреалістичного поля української літератури радянського періоду. У ньому охоплено найпоказовіші (з погляду авторки) явища як прозописьма, так і поезії. Зважаючи на різні закони жанру та історію розвитку, а також на додатковий обсяг матеріалу, поза аналізом лишився театральний текст, який потребує окремого дослідження. Перелік сюжетів контрдискурсивності також лишається відкритим, оскільки його неможливо вичерпати в одній праці.

Підставою для формулювання концепції української літератури радянського періоду в руслі дискурсивно-контрдискурсивного підходу став системний аналіз літературних та суспільно-історичних фактів 1930-х – поч. 1980-х років.

Генезу соціалістичного реалізму простежено в руслі поглядів Дмитра Наливайка, Тамари Гундорової та Олексія Сінченка про постання соцреалістичного проєкту з елементів інших літературних напрямів – натуралізму, авангардизму та пролетарської літератури відповідно, а також концепції Сергія Сухих про методологічну хибність ототожнення соцреалістичної доктрини та соцреалістичних письменницьких практик.

Розокремлено висвітлення генези соцреалістичної доктрини та механізмів становлення письменницьких практик. Простежено теоретичні засновки більшості положень соцреалістичної доктрини в західноєвропейській, зокрема німецькій філософії, які стали підґрунтям концепції соцреалізму, запропонованої одним з її чільних розробників Максимом Горьким. Шляхом аналізу теоретичних міркувань другого чільного розробника концепції соцреалізму, Анатолія Луначарського, та офіційних програмних матеріалів соцреалістичного проєкту доведено, що він (проєкт) мислився як еклектичне метастильове утворення з переважанням змісту над формою та відсутністю визначених правил нової поетики, вироблення якої спочатку покладалося на письменницькі практики. Усе це дає підстави вважати поширену у студіях соцреалізму тезу про штучність, лабораторність соцреалізму дискусійною.

Формування письменницьких практик українського соцреалізму простежено в контексті його визначальних механізмів. Факти свідчать, що найбільш впливовим з них на всіх етапах розвитку соцреалістичного проєкту варто вважати тотальну цензуру друкованої продукції, а також так звану офіційну критику (ту, яка дотримувалася засад ідеологоцентричності, а не текстоцентричності), пряме втручання високих (як-от Йосипа Сталіна у творчу долю Олександра Довженка) та іншої ланки партфункціонерів і державних структур (у тому числі репресивних), соціальне замовлення тощо. Постійний тиск цих факторів сформував специфічні

риси українських соцреалістичних практик – викреслення цілих літературних поколінь, нівеляцію традиції, самоцензуру, перманентний конфлікт між реальністю і художнім текстом, між змістом і формою, тяжіння до масової літератури – «формульність» сюжетів, схематичність характерів, повторюваність формально-стилістичних рішень, мінімальна інтенсивність творчого пошуку.

Життєтворчість Вадима Собка як «ультраконформного» (за Гелієм Снегірьовим) представника української літератури радянського періоду та прийоми ідеологічного самоделювання і моделювання його біографії розглянуто як репрезентативний зразок українського соцреалістичного проекту.

У праці простежено динаміку офіційного соцреалістичного дискурсу 1930-х – поч. 1980-х років, доведено її пряму залежність від соціально-політичного контексту й на основі цього розроблено відповідну періодизацію.

Різні за інтенсивністю, консолідованістю та текстуальними стратегіями вияви опірності літературних практик національних письменницьких еліт протегованому імперською владою соцреалістичному проекту узагальнено поняттям контрдискурс. Представлено періодизацію явища, загалом тотожну періодизації офіційного соцреалістичного дискурсу – на підставі такої самої залежності від соціально-історичного клімату Радянського Союзу.

На основі зіставлення з офіційним соцреалістичним дискурсом виділено критерії контрдискурсивності творів у координатах ідеологічності, відображення / моделювання реальності та новаторства / закостенілості поетики.

Простежено динаміку контрдискурсу та еволюцію його нарративних стратегій на основі творів Олесея Гончара, Євгена Гуцала, Олександра Довженка, Анатолія Дімарова, Володимира Дрозда, Павла Загребельного, Леоніда Первомайського, Івана Сенченка, Григорія Тютюнника, Григора Тютюнника, Валерія Шевчука, Юрія Яновського та ін., написаних у різні періоди.

На основі мемуарної спадщини учасників тодішнього літературного процесу проілюстровано контекст епохи, персоналізоване сприйняття творчими особистостями державної гуманітарної політики, від якої вони так чи інакше

залежали, а також оприявлення ними громадянської позиції, яку неможливо було висловити у творах. Звернення до мемуарного жанру дозволяє підтвердити усвідомленість їхнього опору соцреалістичній ідеології та доктрині (щоденникові записи О. Довженка, Ірини Жиленко, О. Гончара як документ епохи, спогади А. Дімарова, В. Дрозда, М. Руденка).

Доведено, що системності та консолідованості контрдискурсивні літературні практики набули у творчості покоління шістдесятників, проте вони мали ідеологічне та поетикальне підґрунтя в текстах А. Дімарова середини 1950-х, романі «Вир» Г. Тютюнника та ін.

Ситуація загроженої культури протягом кінця 1960-х – початку 1980-х змусила адаптуватися щойно сформований національний дискурс опору до нового типу комунікації з офіційним соцреалістичним (і державно-імперським) дискурсом, оскільки стратегія діалогу перестала бути можливою. Частина письменників виразного контрдискурсивного спрямування скерували творчі практики в русло соцреалістичної доктрини – В. Дрозд звернувся до жанру біографічного роману (про революціонерів), П. Загребельний – історичного, який репрезентував імперські патерни осмислення киеворуської доби. Власне контрдискурсивні стратегії модифікувалися до реалістичної (Григор Тютюнник, Є. Гуцало, з 1979 року – Вал. Шевчук), умовної (фантастично-міфологічний роман Юрія Щербака «Хроніка міста Ярополя», 1968, химерна проза, представлена Олександром Ільченком, Василем Земляком, В. Дроздом, П. Загребельним, пізніше Є. Гуцалом) та аполітично-медитативної («тиха» лірика). Виявлено, що спільним знаменником цих явищ став підтекст та езопова мова.

Феномен химерної прози визначено найбільш репрезентативним виявом контрдискурсивності на підставі системного підриву офіційного соцреалістичного дискурсу. Досліджено, що жанрова домінанта химерного твору – синтез умовності та комічності – реалізується в текстотворчих стратегіях карнавальності, пародійності, гротеску, які за допомогою висміювання декодують патерни

офіційного соцреалістичного дискурсу, адже семантика контрдискурсивності передбачає деконструкцію доміантної кодової системи.

Якщо період відлиги сприяв моделі паритетної (новела О. Гончара «Двоє вночі») і навіть наступальної комунікації (громадянська лірика Василя Симоненка, Миколи Вінграновського) з офіційним дискурсом, то маркером комунікації періоду так званого застою став амбівалентний образ блазня, який змушений доносити свою позицію у гротескно-комічній формі.

Початки суспільно-політичної перебудови та зменшення тиску на гуманітарну сферу оприявнили відкриту деконструкцію певних аспектів імперського дискурсу, зокрема ідеологічного (роман П. Загребельного «Південний комфорт», 1984 про стагнацію радянського судочинства на прикладі прокуратури) та соцреалістичного (роман В. Дрозда «Спектакль», 1985, який препарує механізми формування конформно-меркантильного радянського письменника без пом'якшення засобами умовності та підтексту).

Розпад Радянського Союзу і вихід гуманітарної сфери незалежної України з-під прямого імперського адміністрування ознаменувався згортанням соцреалістичного проєкту і заміщенням його національним контрдискурсом у статусі одного з офіційних дискурсів.

**Ключові слова:** радянський, соцреалізм, ідеологія, реінтерпретація, охудожнення ідеологеми, офіційний соцреалістичний дискурс, масова література, моделювання дійсності, контрдискурс, деідеологізація, інтелектуалізм, пам'ять, химерна проза.



## СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

**Публікація в періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва й розвитку та Європейського Союзу**

1. Вощенко О. Механізми формування літературних практик у дискурсі українського соцреалізму. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII (70). Вип. 235. С. 62–66. ISSN: 2308-5258 URL: [http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/fil\\_viii\\_235\\_70.pdf](http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/fil_viii_235_70.pdf)

**Публікації у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України з присвоєнням категорії «Б»**

2. Вощенко О. Химерна проза: письменницька практика в умовах загроженої культури. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 25. С. 41–51. ISSN: 2307-2261

3. Вощенко О. І. Жанрова домінанта химерної прози. *Синопсис: текст, контекст, медіа*. 2019. Том 25. №1. С. 16–22. ISSN: 2311-259X URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/352>

4. Вощенко О. І. Проблема типологічного ряду химерної прози і романістика Віктора Міняйла. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2019. №13. С. 100–105. ISSN: 2311-2433 URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/471#.XZ8miUYzaUk>

**Публікація, у якій додатково відображено результати дослідження**

5. Вощенко О. І. Значення та принципи організації колекції «Репресована книга». *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління*

знаннями : матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ, 5–7 жовтня 2021 р.) / відп. вип. М. В. Іванова ; ред. Л. А. Дубровіна, В. М. Горовий, Н. П. Бондар, О. М. Василенко, Т. Ю. Гранчак, Л. В. Івченко, Т. В. Коваль, К. В. Лобузїна, Л. В. Муха, В. І. Попик, О. О. Хамрай. Київ : НБУВ, 2021. С. 158–161. ISBN: 978-966-02-9673-2 URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/er-0004116>

## ABSTRACT

*Voshchenko Olena. Counter-discourse of Ukrainian Socialist Realism Literature of 1950s–1970s. – Manuscript.*

Thesis for Scholarly Degree in Philosophy (PhD), 03 Humanities, specialization 035 Philology. – Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, 2021.

The thesis focuses on the analysis of trends in Ukrainian literature of the 1930s–1980s in terms of official socialist-realist discourse and national counter-discourse. The focus of the observation is the 1950s and 1970s as a time of formation and functioning of a systematic and conscious discourse of resistance to socialist-realist doctrine in Ukrainian literary practices.

For the first time in Ukrainian socialist-realist studies, a discursive/counter-discursive approach is tested. As a tool for analyzing a large array of mostly prose of the 1930s and 1980s, it made it possible to build a holistic vision of Ukrainian literature of the Soviet period. Thus, the study provides grounds to consider the application of discursive/counter-discursive approach to the socialist-realist studies productive, and therefore worthy of the further use in the paradigm of modern literary criticism.

Based on the utilization of this approach, the concept of Ukrainian literature of the Soviet period as a total (due to state regulation) dominant of the socialist-realist field, which had core (official socialist-realist discourse) and peripheral (counter-discourse) segments, which were in opposition, denial, dialogue, and the transition of individual phenomena at different historical stages of existence, etc. Differential features of the

official discourse lied in the absolute observance of the precepts of the socialist-realist doctrine – political and ideological involvement, didacticism, and accessibility of texts to a wide range of recipients. At the level of narrative strategies, these principles were embodied in the art of ideology, modeling reality according to a given perspective, the concept of an exemplary Soviet hero and a system of positive and negative characters, predominance of content over form, neglect of the formal stylistic pursuits and especially experiments, and the focus on the poetics of paraliterature. The counter-discourse developed on the periphery of socialist-realist doctrine, seeking to avoid the engagement of the text in the Soviet-imperial ideology and the concealment of the aesthetic criterion of literature by the political one. The narrative strategies of counter-discourse bypassed the articulation of ideologemes (or suggested national counter-ideologemes, which, however, did not destroy the artistic nature of the text), focused on the analysis of the existential depth of being-as-it-is and the multidimensionality of a person in it. This naturally guided them toward psychologism, intellectualism, elitism, while poetics embarked on a constant formal and stylistic experiment to find adequate means of verbal expression.

The texts which went beyond the socialist-realist field and therefore were removed from/ not allowed to public reception and proper functioning in the literary process of its time, should be considered as a separate discourse of Ukrainian literature of the Soviet period. It can be not only about the collections of V. Stus which were published abroad, the works of I. Kalynets and the other dissidents, the late philosophical-economic texts of M. Rudenko which were not published in the Soviet Union, etc., but also about the «displaced generation» and V. Shevchuk's prose, poetry of L. Kostenko, written in the so-called internal emigration and published after Ukraine's independence, and so on. The forced removal of these texts from wide public access gives grounds to consider them as a separate discourse, while the most logical confirmation of connection between counter-discursive texts and the socialist-realist field is their censorship (albeit often in a distorted form) and publication by state media. The task of this work is the analysis of the specifics of national counter-discourse in the literature of Ukrainian social realism, which is not

identical to a comprehensive analysis of Ukrainian literature of the Soviet period. Therefore, its extra-socialist discourse naturally remains out of the research focus.

In this research, the notion of the canon as a methodological reference point is deliberately avoided and replaced by the notion of tendency. The canon presupposes a certain comprehensiveness of the analysis of literary phenomena, while the tendency singles out their representative features. Since this is only the first stage of the understanding of the socialist-realist heritage in terms of discursive/counter-discursive approach, this work focuses on obtaining a scientific picture of the literary process of that time, clarifying the dynamics of the official socialist-realist discourse and national counter-discourse, as well as the principles of modification of their texts. Such a research task involves an approach to a large array of texts (comprising five decades of development of Ukrainian literature) as a material for highlighting the most representative typologically similar features.

The specifics of the selection of literary phenomena and texts, and the conceptual instead of a detailed nature of their research are caused by the fact that priority is given to the illustration of trends rather than the frontal literary analysis. The seventh volume of the Yu. Kovaliv's «History of Literature» is an example of such a scientific perspective of the organization of large volumes of material. The generalization of supporting practices by the term counter-discourse precisely in the context of the literature of Ukrainian social realism belongs to him too.

This dissertation is aimed at systematic research, but naturally it does not claim to be providing an exhaustive and complete analysis of the socialist-realist field of Ukrainian literature of the Soviet period. The prose text and some of the most representative aspects of the poetic text are at the center of the observation. However, due to different laws of genre and the history of development, as well as the additional volume of material, the theatrical text, which requires a separate study, was left out of analysis. The plots of socialist-realist discursiveness and counter-discursivity can be supplemented by a comparative analysis of historical novels, which represent the «official» and national narratives of memory; study of creative strategies of the older generation of writers who

returned to literature after experiencing repressions (B. Antonenko-Davydovych, K. Hzhyskyi, etc.); and the phenomenon of the so-called third blossoming of poets (M. Rylskyi, A. Malyshko, M. Bazhan and others).

The basis for formulating the concept of Ukrainian literature of the Soviet period in line with the discursive/counter-discursive approach is a systematic analysis of literary and socio-historical facts of the 1930s and 1980s.

The genesis of socialist realism can be traced based on the views of T. Hundorova and O. Sinchenko about the emergence of the socialist-realist project from the elements of other literary trends - avant-garde and proletarian literature respectively, as well as S. Sukhykh's concept of a methodological error in comparing socialist-realist doctrine with the socialist-realist writing practices.

The genesis of the socialist-realist doctrine and the mechanisms of formation of the writing practices are covered separately. The theoretical foundations of most provisions of the socialist-realist doctrine in Western European, in particular, German philosophy, which became the basis of the concept of socialist realism proposed by M. Horkyi, are traced according to the research findings of B. Shalahinov. By analyzing the theoretical considerations of the second leading developer of the socialist-realist project A. Lunacharskyi, and other official program materials of the socialist-realist project, it was proved that the project was conceived as an eclectic meta-stylistic formation with predominance of content over form and the absence of the writing practices of the new poetics, the creation of which was at first relying on the writing practices. All this gives grounds to consider the thesis about the artificiality and laboratory nature of social realism, which is widespread in socialist-realist studies, debatable. The deaths of intellectuals such as M. Horkyi and A. Lunacharskyi, and the aggressive totalitarianization of the state caused distortion and adaptation of socialist-realist doctrine (as well as the strict regulation of literary practices) to serve then-existing socio-political realities. Only at the Second Congress of Writers of the USSR in 1954 were the official adjustments made – the principles of «being conflict-free» and «varnishing reality» were declared unviable.

The formation of literary practices of Ukrainian social realism is traced in the context of its defining mechanisms. The facts show that total censorship of printed materials, as well as the so-called official criticism (one that adhered to the principles of ideology, not text-centrism), direct intervention of the highest authorities (such as J. Stalin in the creative destiny of O. Dovzhenko) and other ranks of party functionaries and state structures (including repressive ones), social order, etc. were the most significant factors at all stages of development of the socialist-realist project. The constant pressure of these factors has formed specific features of Ukrainian socialist-realist practices - the erasure of entire literary generations, the concealment of tradition, self-censorship, permanent conflict between reality and literary text, between content and form, as well as attraction to paraliterature – the formula plots, the schematism of characters, the repetition of stylistic decisions, and the minimum intensity of creative search.

V. Sobko's biography and works as an «ultraconformist» (H. Sniehirov) representative of Ukrainian literature of the Soviet period, and the methods of ideological self-modeling as well as the modeling of his biography are considered as a representative example of the Ukrainian socialist-realist project.

The paper traces the dynamics of the official socialist-realist discourse of the 1930s and 1980s, proves its direct dependence on the socio-political context, and develops an appropriate periodization on this basis.

Different in intensity, consolidation, and textual strategies, the manifestations of resistance of the literary practices of the national literary elites to the socialist-realist project patronized by the imperial authorities are generalized by the notion of counter-discourse. The periodization of the phenomenon, which is generally identical to the periodization of the official socialist-realist discourse, is presented on the basis of the same dependence on the socio-historical climate of the Soviet Union.

The criteria of counter-discursiveness of works in the coordinates of ideology, reflection/modeling of reality, and innovation/ossification of poetics are distinguished based on the comparison with the official socialist-realist discourse.

The dynamics of counter-discourse and the evolution of its narrative strategies are

traced on the basis of works of Yu. Yanovskyi, O. Dovzhenko, I. Senchenko, O. Honchar, P. Zahrebelnyi, V. Drozd, Ye. Hutsalo, V. Shevchuk and others, written in different periods.

The context of the epoch, a personalized perception of the state humanitarian policy by creative individuals, on which they depended in one way or another, as well as their expression of civic position, which could not be expressed in their works, are illustrated based on the memoirs of the participants of the literary process of that time. By appealing to the memoir genre, we are able to confirm the awareness of their resistance to the socialist-realist ideology and doctrine (diary entries of O. Dovzhenko, I. Zhylenko as a document of an epoch, memoirs of A. Dimarov, V. Drozd, etc.).

It is proved that while the counter-discursive literary practices acquired consistency and consolidation in the works of the generation of the 1960s, they had an ideological and poetic basis in the texts of A. Dimarov in the mid-1950s, the novel «Whirlpool» («Vyr») by G. Tiutiunyk, and others.

The situation of an endangered culture during the late 1960s and early 1980s forced the newly formed national discourse of resistance to adapt to a new type of communication with the official socialist-realist (and state-imperial) discourse, as dialogue ceased to be possible. Some writers of a clear counter-discursive orientation directed their creative practices toward the socialist-realist doctrine – V. Drozd turned to the genre of biographical novel (dedicated to revolutionaries), P. Zahrebelnyi – to the historical one, which represented the imperial patterns of the understanding of the Kievan Rus era. In fact, counter-discursive strategies were modified to realistic (Grigor Tiutiunyk, Ye. Hutsalo, since 1979 – V. Shevchuk), conditional (fantastic-mythological novel by Yu. Shcherbak «Chronicle of the Yaropol city» (1968), whimsical prose, presented by O. Ilchenko, V. Zemliak, V. Drozd, P. Zahrebelnyi, later Ye. Hutsalo) and apolitical-meditative («quiet» lyrics) ones. It was found that the common features of these phenomena were the subtext and Aesop's language.

The phenomenon of the whimsical prose is defined as the most representative manifestation of counter-discursiveness due to the systematic undermining of the official

socialist-realist discourse. It is investigated that the genre dominant of a whimsical work – the synthesis of conventionality and comedy – is realized in the textual strategies of carnival, parody, and grotesque, which decodes the patterns of the official socialist-realist discourse with the help of mockery. According to N. Naidonova, the semantics of counter-discursivity is the semantics of the deconstruction of the dominant code system.

If the thaw period contributed to the model of parity (O. Honchar's short story «Two in the Night») and even offensive communication (civil lyrics by V. Symonenko, M. Vinhranovskyi) with the official discourse, the most characteristic model of the communicator of the so-called stagnation period was the ambivalent image of a jester that was forced to convey his position in a grotesque-comic form.

The beginnings of socio-political restructuring and reduction of pressure on the sphere of literature contributed to the open deconstruction of ideological (P. Zahrebelnyi's novel «Southern Comfort» (1982) about the stagnation of Soviet justice based on the example of the prosecutor's office) and socialist-realist (V. Drozd's novel «Performance» (1985), which dissects the mechanisms of formation of a typical conformist-mercantile Soviet writer without mitigation by means of conventionality and subtext) aspects of imperial discourse.

The collapse of the Soviet Union and the withdrawal of the sphere of literature of independent Ukraine from direct imperial administration was marked by the collapse of the socialist-realist project and its replacement by the national counter-discourse as the official discourse.

**Keywords:** Soviet, socialist realism, reinterpretation, ideology, incorporation of ideologemes into texts, official socialist-realist discourse, paraliterature, modeling of reality, counter-discourse, deideologization, intellectualization, memory, whimsical prose.



## СПИСОК НАУКОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### **Публікація в періодичному науковому виданні іншої держави, яка входить до Організації економічного співробітництва й розвитку та Європейського Союзу**

1. Voshchenko O. (2020) The Mechanisms of Literary Practices Formation in Ukrainian Socialist Realism Discourse, Science and Education a New Dimension. Philology, Budapest, Hungary. Vol. VIII (70). Issue. 235. p. 62–66. ISSN: 2308-5258. URL [http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/fil\\_viii\\_235\\_70.pdf](http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/fil_viii_235_70.pdf)

### **Публікації у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України з присвоєнням категорії «Б»**

2. Voshchenko Olena Ivanivna (2018), Khymerna proza: pysmennytska praktyka v umovakh zahrozhenoi kultury. Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh. Zbirnyk naukovykh prats. Vol. 25. p. 41–51. ISSN: 2307-2261
3. Voshchenko Olena Ivanivna (2019), Genre dominant of whimsical prose, Synopsys: text, kontekst, media, Vol. 25. №1. p. 16–22. ISSN: 2311-259X
4. Voshchenko Olena Ivanivna (2019), Whimsical prose typological series problem and novels by V. Miniailo. Literary process: methodology, names, trends. №13. p. 100–105. ISSN: 2311-2433

### **Публікація, у якій додатково відображено результати дослідження**

5. Voshchenko O. (2021), Significance and organization princiles of the electronic collection «Repressed books». Library. Science. Communication. From resources management – to knowledge management : International scientific conference publications. (5–7 october 2021) / NAS of Ukraine, V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, Ukrainian library association, Council of scient. lib. dir. and of inf. centers of

Acad. of science – members of IAAS; resp. for the publication M. V. Ivanova. Kyiv, 806  
p. 158–161. ISSN: 978-966-02-9673-2

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	20
<b>РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКИЙ ДИСКУРС СОЦРЕАЛІЗМУ: СПЕЦИФІКА ТА НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ</b> .....	29
1.1. Специфіка соцреалізму в українській літературі.....	29
1.2. Трансформації соцреалістичного тексту в українському літературному процесі                    1930-х                    –                    початку                    1980-х років.....	52
1.2.1. Соцреалістичний проєкт періоду сталінізму (1934–1953).....	54
1.2.2. Художня рецесія ліберальних суспільно-політичних перетворень (1953–1968).....	60
1.2.3. Реакційно-негаційний модус комунікації офіційного дискурсу з національним контрдискурсом (1968 – початок 1980- х).....	78
1.3. Канонізована модель соцреалістичного письменника (на прикладі життєтворчості В. Собка).....	82
Висновки до розділу 1.....	103
<b>РОЗДІЛ 2. ДІАПАЗОН КОНТРАДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК У ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛІЗМУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1950 –1970-х РОКІВ</b> .....	107
2.1. Специфіка контрдискурсу в українському літературному процесі радянського періоду.....	107
2.1.1. Контрдискурсивні явища в українській літературі 1930–1950-х.....	114
2.2. Модель системного контрдискурсу у творчих практиках 1960-х років..	133
2.3. Модифікація наративних стратегій контрдискурсу в умовах загроженої культури (1968 – поч. 1980-х).....	165
Висновки до розділу 2.....	176
<b>РОЗДІЛ 3. ХИМЕРНА ПРОЗА ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЙНА МОДЕЛЬ КОНТРАДИСКУРСУ</b> .....	180

3.1. Химерна проза як письменницька практика в умовах загроженої культури: жанрова домінанта, текстотворчі стратегії.....	180
3.2. Проблема типологічного ряду химерної прози.....	196
3.3. Дискредитація та оновлення канону засобами карнавалізації та пародіювання.....	203
Висновки до розділу 3.....	208
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>210</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>218</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>244</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Феномен соцреалізму як частина тоталітарної суспільно-історичної парадигми продовжує інспірувати нові виклики у площині його суспільної рецепції, реінтерпретації та системного осмислення. У контексті рецепції доцільно говорити про наявність запиту на науково обґрунтовану візію досвіду України у складі Радянського Союзу (на противагу тенденційній, тобто ностальгійній чи бездоказово-негаційній); осмислення трансформацій «гуманітарної аури нації» (за Ліною Костенко [107]) в умовах ідеологічного тиску, їхніх наслідків та шляхів подолання травми; позбавлення від стереотипів, у тому числі наукових, які ототожнюють семантику протесту лише з діяльністю дисидентів, «самвидавом», андеґраундом тощо, решту культурних артефактів радянського періоду розцінюючи як форму реалізації колонізованої свідомості й таким чином не виправдано звужуючи уявлення про національний антиколоніальний спротив. У контексті реінтерпретації йдеться про необхідність поглибити розуміння національної специфіки соцреалістичного проекту: включити в перепрочитання життєтворчість ширшого кола персоналій та окремих текстів, дослідити не лише дискурс «класичного» соцреалізму так званої сталінської епохи 1930-х – 1953 років, а й його подальші «історичні варіанти» (за Тамарою Гундоровою [31]); залучити новий методологічний інструментарій для багатогранної наукової реконструкції явища. В аспекті системного осмислення відкритим залишається питання концепції української літератури радянського періоду та взаємодії між її дискурсами, зокрема визначення меж соцреалістичного проекту та опозиційних до нього практик.

Актуальність цієї дисертації полягає в обґрунтуванні власних відповідей на означені виклики і реалізується в кількох аспектах. По-перше, це заповнення лакун у концепції української літератури радянського періоду: дослідження як частини тоталітарного досвіду соцреалістичного проекту 1950–1970-х, чому досі не було присвячено системної аналітичної праці (наразі комплексно висвітлено розвиток соцреалізму тільки протягом 1930-х (Тетяна Свєрбілова та Людмила Скорина,

Олексій Сінченко) чи 1930–1940-х (Юрій Ковалів, Валентина Хархун); дисертація Уляни Федорів охоплює увесь період його функціонування, але стосується механізмів канонотворення, відповідно не націлена на системне відображення загальних тенденцій [214, с. 40]); реконструкція причинно-наслідкових зв'язків між літературними явищами в тісному зв'язку з суспільно-історичним контекстом; реінтерпретація досить широкого кола постатей та текстів; наукове обґрунтування множинності стратегій опору соцреалістичній доктрині в літературних практиках.

По-друге, йдеться про розширення методологічної парадигми студій соцреалізму. Дослідники українського соцреалістичного проєкту схильні інтерпретувати його крізь призму канонотворення (Валентина Хархун [221], Уляна Федорів [214], Ірина Захарчук [76, 78], Наталія Ксьондзик [112], Оксана Філатова [217] та ін.). Результативність такого підходу підтверджена ґрунтовністю уможливлених ним наукових здобутків. Проте, як і будь-який інструментарій, він обмежений своєю специфікою і не може забезпечити всеохопного висвітлення соцреалістичного проєкту. Оскільки канон передбачає вибірку за певними критеріями, він лишає неактуалізованою парадигму персоналій і текстів поза ними. Природна для «каноноцентричного» підходу апорія ще більше поглиблюється у студіях літератури радянського періоду – ідеологічністю, а не естетичністю критеріїв соцреалістичного канону. Це робить деякі аспекти «каноноцентричних» досліджень дискусійними. По-перше, з поля обсервації випадають самотні письменники, які не були адептами соцреалістичного письма, проте й не декларували ідеологічного спротиву (на противагу, скажімо, шістдесятникам). Яскравим прикладом є життєтворчість Івана Сенченка та Леоніда Первомайського, які за життя не увійшли в канон соцреалізму, на сучасному етапі – у канон «борців» із ним. Тому в «каноноцентричному» літературознавстві «материкової» України вони поки що не здобулися на таку співмірну їхньому таланту та внеску в українську літературу рецепцію, яку ще в 1960-х продемонстрував Іван Кошелівець [108]. По-друге, є корпус творів, які складно класифікувати в межах «каноноцентричного» підходу. Наприклад, У. Федорів розглядає роман

Олеся Гончара «Собор» в аспекті розширення канону [214]. Але історичні факти (потужна кампанія цькування, заборона друку на 20 років – з 1968 до 1988-го) та щоденник О. Гончара за 1968–1969 роки, що скрупульозно фіксує масштаби заходів влади з дискредитації роману, свідчать про недопущення цього твору до соцреалістичного канону вже в рік першовидання. Це підтверджує, що соцреалістичність письма не завжди означає його канонічність (тобто зразкову відповідність ідеологічним та художнім стандартам доктрини) чи канонізованість (долученість до офіційного канону). Якщо не взяти до уваги зазначене, постає питання, про який канон соцреалістичних творів ідеться – реконструйований чи вибудований з урахуванням сучасної оцінки. Продуктивним дослідницьким інструментарієм, альтернативним «каноноцентричному» і здатним компенсувати його іманентні суперечності, вбачається розгляд широкого кола репрезентативних тенденцій літературного процесу за прикладом Джорджа Луцького [254] чи Юрія Коваліва [96], а також залучення дискурсивно-контрдискурсивного підходу, обґрунтованого Річардом Тердіманом у контексті французької літератури [260], Мирославом Шкандрієм у контексті української [238] та Наталією Найдьоновою в контексті російської [139].

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка в межах наукової теми «Типологія ідентичностей у художньому і критичному дискурсах» (№ 0117U005200). Тему дисертації «Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х років» затверджено (протокол № 11 від 24.11.2016) та уточнено (протокол № 7 від 27.08.2020 року) на засіданнях вченої ради Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Мета** – системне осмислення національного контрдискурсу та специфіки його взаємодії з офіційним соцреалістичним дискурсом в українській літературі 1950–1970-х років.

Реалізація мети передбачає виконання таких *завдань*:

- увиразнити специфіку українського варіанту соцреалізму та механізми формування його письменницьких практик;
- дослідити трансформації соцреалістичного тексту в українському літературному процесі 1950–1970-х;
- сформулювати ідеологічні та естетичні критерії контрдискурсивності;
- виокремити парадигму літературних творів поза типовими схемами і проаналізувати стратегії протистояння контрдискурсу соцреалістичній доктрині;
- вибудувати концепції офіційного соцреалістичного дискурсу та національного контрдискурсу.

**Об'єкт дослідження** – твори, які становлять український соцреалістичний дискурс 1950–1970-х рр., зокрема авторства Любомира Дмитерка, Юрія Збанацького, Василя Козаченка, Вадима Собка, Антона Хижняка в аспекті офіційного соцреалістичного наративу та Олесь Гончара, Євгена Гуцала, Анатолія Дімарова, Олександра Довженка, Володимира Дрозда, Павла Загребельного, Василя Земляка, Романа Іваничука, Віктора Міняйла, Леоніда Первомайського, Максима Рильського, Володимира Свідзінського, Володимира Сосюри, Григора Тютюнника, Григорія Тютюнника, Вал. Шевчука, Юрія Щербака як зразки різних типів контрдискурсивних практик.

**Предметом** дослідження є ідеологія та поетика національного контрдискурсу в українській літературній практиці 1950–1970-х.

Дослідження здійснено за допомогою таких **методів**: *постколоніального, зокрема дискурсивно-контрдискурсивного підходу* (інтерпретація українських літературних практик другої пол. 1930 – поч. 1980-х у категоріях імперського соцреалістичного дискурсу та національного контрдискурсу); *культурно-історичного* (відтворення специфіки літературного процесу в умовах зовнішнього регулювання та аналізу реакцій на нього письменницької практики); *порівняльного* (з'ясування відмінностей між текстами офіційного соцреалістичного дискурсу та



контрдискурсу); *порівняльно-типологічного* (розв'язання проблеми типологічного ряду химерної прози); *філологічного* (опис і коментування внутрішньотекстових прийомів офіційного соцреалістичного дискурсу та контрдискурсу) і *герменевтичного* (тлумачення та реінтерпретація текстів); *семіотичного* (декодування підтекстів, символів, інакомовлення); *біографічного* (використання щоденників, біографічних даних та мемуарів для висвітлення контексту епохи та питання цілеспрямованості / стихійності контрдискурсивних практик тих чи тих авторів); *формального* (виявлення жанрової домінанти химерної прози); *загальнонаукових методів* (індуктивно-дедуктивного та синтетично-аналітичного для інтерпретації окремих явищ у літературному контексті та вибудування тенденцій літературного процесу на основі подібності явищ).

**Теоретико-методологічну базу** дослідження стали праці Т. Гундорової, І. Захарчук, Ю. Коваліва, Д. Наливайка, Т. Свербілової та Л. Скорини, О. Сінченка, У. Федорів, О. Філатової, В. Хархун, Бориса Шалагінова та інших про становлення та розвиток соцреалізму; Т. Гундорової, Т. Свербілової та Олени Романенко в аспекті типологічної подібності патернів соцреалізму та масової літератури; Івана Дзюби та Івана Кошелівця в аспекті культурно-історичного методу інтерпретації українського соцреалізму як продукту загроженої культури; Р. Тердімана, М. Шкандрія та Н. Найдьонової, що розробляють контрдискурсивний підхід; Ніли Зборовської, Андрія Кравченка, Петра Майдаченка, Михайла Наєнка, Марка Павлишина, Григорія Штона та інших, присвячені химерній прозі. Модель огляду літературного процесу протягом тривалого періоду за допомогою виокремлення його репрезентативних тенденцій запозичено з праць Дж. Луцького та Ю. Коваліва.

Поняття дискурсу вжито в розумінні сукупності «висловлювань і текстів, які видаються регульованими, мають певну узгодженість між собою й діють як спільна сила» [238, с. 19]. Панівний гуманітарний дискурс, який цілковито регулювався владою, репрезентував її бачення й відповідав нормам соцреалістичної доктрини,

означено як офіційний соцреалістичний дискурс. Зокрема, термін офіційний дискурс використано в працях Тетяни Шарової [228], [229]. Контрдискурс тлумачиться як широкий діапазон практик опору офіційному соцреалістичному дискурсу, різних за інтенсивністю та нарративними стратегіями; таке розуміння спирається насамперед на погляди М. Шкандрія. За концепцією цієї дисертації, офіційний соцреалістичний дискурс і контрдискурс становлять дискурс українського соцреалізму (соцреалістичний дискурс) в українській літературі радянського періоду. Під терміном життєтворчість, актуалізованому у філософії [8, 9], психології [25] та педагогіці [66, 69, 85], мається на увазі «духовно-практична діяльність людини, спрямована на <...> здійснення власного життя як індивідуально-особистісного життєвого проекту» [8, с. 11] та «процес утвердження (реалізації, самореалізації) особистістю власного життя у відповідності з індивідуально випестуваним ідеалом» [8, с. 42]. У літературознавстві, особливо в дослідженнях про тоталітарний період, феномен життєтворчості набуває нових конотацій – неподільної єдності та взаємозумовленості творчих стратегій письменника і його життєвої програми як наслідку екзистенційно-ідеологічного вибору. Тому слід вважати цей термін доречним і навіть необхідним у контексті реконструкції офіційно-дискурсивних та контрдискурсивних практик соцреалізму. Поняттям соцреалістичного тексту оперує У. Федорів ([211], [212], [213] та ін.). У цьому дослідженні його вжито на позначення письма, абсолютно зорієнтованого на соцреалістичну доктрину (ширше розуміння) та окремих текстів, у яких реалізовано таке письмо (вужче розуміння). Поняття загроженості, загроженої культури, загроженої ідентичності тощо в українському літературознавстві актуалізують М. Павлишин [143], В. Хархун [221], Віра Агеєва [1] та інші. У контексті етнополітичного дискурсу до теорії «загрожених культур» звертався Олександр Заремба, розглядаючи концепти опору та дискримінованих (за етнічною ознакою) спільнот [74]. Очевидно, поняття нав'язане англійським науковим дискурсом, де *culture in danger* зустрічається, зокрема, в категоріальному апараті дослідження корінних етнічних меншин – індіанців у США [259], історичного

населення Нової Зеландії [250] тощо.

**Наукова новизна** здобутих результатів полягає в тому, що:

– *уперше* апробовано дискурсивно-контрдискурсивний підхід у дослідженні соцреалізму (та української літератури радянського періоду) і підтверджено його ефективність;

– *уперше* здійснено послідовний системний аналіз і зіставлення тенденцій офіційного соцреалістичного дискурсу та контрдискурсу в українському літературному процесі другої пол. 1930-х – поч. 1980-х, розкрито форми їхньої комунікації;

– *уперше* обґрунтовано концепцію соцреалістичного проєкту як результату складної взаємодії замовника (державно-партійного апарату), теоретиків (інтелектуалів, які мали вплив на гуманітарну політику в СРСР, ідеологоцентричної критики тощо), контрольної-репресивної системи (інститутів цензури та так званого «кураторства» від КДБ), виконавців (членів Спілки письменників СРСР та республіканських спілок) і національних опозиційних еліт, які формували контрдискурс, проте не поривали остаточно з офіційною доктриною;

– *уперше* сформульовано концепцію національного контрдискурсу української літератури радянського періоду як сукупності опозиційних соцреалістичному проєкту практик, різних за інтенсивністю, наративними та поетикальними стратегіями, і запропоновано його періодизацію;

– *уперше* сформульовано критерії для виокремлення масиву творів національного контрдискурсу;

– *уперше* проаналізовано химерну прозу з погляду репрезентаційної моделі контрдискурсу, визначено її жанрову домінанту та типологічний ряд;

– *запропоновано* періодизацію офіційного соцреалістичного дискурсу в аспекті безпосередньої залежності від суспільно-політичного контексту, а не фаз становлення соцреалістичного канону;

– *увиразнено* практичні механізми «штучного створення» соцреалізму

державною владою;

– *набула подальшого розвитку* концепція українського варіанту соцреалізму, зокрема положення про генезу його творчих практик із пролетарської літератури, метастильову та еkleктичну природу і типологічну подібність до масової літератури.

**Теоретичне значення** здобутих результатів сприятиме подальшому впровадженню дискурсивно-контрдискурсивного підходу в дослідження української літератури радянського періоду та вивченню специфіки українського національного контрдискурсу в контексті соцреалістичного проєкту. **Практичне значення** полягає в можливості застосування під час розробки курсів, навчальних посібників та синтетичних праць з історії літератури. Також систематизація здобутих фактів про механізми державного регулювання українського літературного процесу радянського періоду стала підґрунтям створення та наукового супроводу проєкту з цифрової гуманітаристики, а саме колекції «Репресована література» в межах електронної бібліотеки «Україніка» Національної бібліотеки України імені В. Вернадського [155].

**Апробація результатів дослідження.** Роботу в повному обсязі було обговорено на засіданні кафедри української літератури, компаративістики та грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 4 від 25 жовтня 2021 року). Ключові ідеї та положення дослідження викладено у формі доповідей на міжнародних і всеукраїнських конференціях: VIII Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: трансгресії революцій» (Київ, 7–8.04.2017), Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 14–16.06.2017), IX Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: полівекторність сучасного світу (людина, рух, простір, час)» (Київ, 6–7.04.2018), X Міжнародній науковій конференції «Літературний процес: моделі, матриці, категорії» (Київ, 5.04.2019), Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 18–21.06.2019), VIII Фащенко́вських читаннях «Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії» (Одеса, 21–22.06.2019),

“Science without boundaries in 21th century – 2020” (Будапешт, 30.08.2020; заочна участь), а також на засіданнях і наукових семінарах кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка; концепцію електронної колекції «Репресована література», сформовану на основі здобутих результатів дослідження, було апробовано на Міжнародній науковій конференції «Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями» (Київ, 05–07.10.2021).

**Публікації.** Основні результати дослідження викладено у 4 публікаціях, із них 3 – у фахових виданнях України, 1 – в іноземному періодичному виданні, та в 1 додатковій – у бібліотекознавчому виданні.

**Структура дослідження.** Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до них та загальних висновків, списку використаних джерел (260 позицій). Загальний обсяг праці – 244 сторінки, з них 216 сторінок основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

# УКРАЇНСЬКИЙ ДИСКУРС СОЦРЕАЛІЗМУ: СПЕЦИФІКА ТА НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ

### 1.1. Специфіка соцреалізму в українській літературі

Щонайменше два останніх десятиліття розвитку українського літературознавства позначені стійким і продуктивним інтересом до соцреалістичного проєкту на українському ґрунті. За цей час зроблено значний внесок у дослідження:

- генези та теоретичних засад соцреалізму, особливостей його українського варіанту (Т. Гундорова [31], Ю. Ковалів [96, 97], Н. Ксьондзик [113, 114], Л. Медведюк [130], Д. Наливайко [140], О. Сінченко [174, 175], Б. Шалагінов [224], В. Хархун [221] та ін.);
- механізмів формування і трансформації канону (І. Захарчук [76, 78], Н. Ксьондзик [112], У. Федорів [214], В. Хархун [221] та ін.);
- специфіки реалізації епіки (роману – Н. Бернадська [6], О. Філатова [216]), драми (Т. Свербілова та Л. Скорина [161, 164], В. Кандинська [91]) і поезії (В. Хархун [251; 253] та ін.), а також мілітарного тексту в соцреалістичному дискурсі (І. Захарчук [75], В. Хархун [251]);
- антропологічної концепції соцреалізму шляхом аналізу основних типів героїв соцреалістичного тексту: ворога, партійця, селянина та ін. (У. Федорів [214], І. Захарчук [75], В. Хархун [221]);
- окремих аспектів реалізації соцреалістичного проєкту в літпроцесі: співвідношення з параметрами масової літератури (Т. Гундорова [31, 33], Т. Свербілова [162, 163], О. Романенко [157]), феномену авторської свідомості (О. Філатова [216]) та конформізму письменника (Т. Шарова [228, 229]), особливостей функціонування горизонту очікування читача (О. Сінченко [173]) тощо;
- життєтворчості окремих представників соцреалістичного дискурсу

(О. Коновалова [103], Т. Шарова [228, 229], Т. Свербілова [161, 164], В. Хархун [221]).

Також комплексно осмислено феномен українського соцреалізму протягом тривалого періоду розвитку (Ю. Ковалів [96], В. Хархун [221], У. Федорів [214]), означено полемічні аспекти літературознавчої інтерпретації (О. Сінченко [171], В. Хархун [221]) тощо.

Узагальнення й систематизація вагомих здобутків у вивченні соцреалізму дають підстави виділити базові ознаки явища, які не викликають радикальних дискусій у дослідницькому середовищі, отже мають вважатися доведеними:

- соцреалізм – проєкт, інспірований і регульований радянською владою;
- його доцільно розглядати як один з аспектів «конструювання радянської людини» (Юрій Каганов [89], У. Федорів [214]) у так званому культурному будівництві СРСР, що було ланкою соціально-історичного експерименту під назвою Радянська держава;
- внаслідок двох попередніх чинників ідеологічно-дидактичний складник у соцреалізмі превалував над естетичним;
- соцреалізм – еkleктичне утворення, своєрідний метастиль. Риси класицизму в ньому розглядали Л. Медведюк, Н. Ксьондзик, до наявності їхньої обмеженої парадигми схилялася В. Кандинська; натуралістичний складник аналізував Д. Наливайко, авангардистський – Т. Гундорова. Твердження про генетичну подібність соцреалізму до модернізму та постмодернізму лишається дискусійним: Б. Гройс [28], Т. Свербілова [162] його підтримують, Д. Наливайко [140] та Ю. Ковалів [97] категорично відкидають. Також соцреалізму властиві риси неоромантизму (постульована його теоретиками «революційна романтика») і так званого народництва (письмо «під Квітку-Основ'яненка», за І. Дзюбою). Рецепцію соцреалізмом реалізму є підстави вважати специфічною, оскільки, попри декларований і на перший погляд безсумнівний реалізоцентризм, він тяжів до створення *бажаного* образу дійсності, а не до її осмислення та відтворення.

Зважаючи на достатню обґрунтованість цих положень (крім спорідненості з модернізмом та постмодернізмом) та засвоєння українським літературознавством, доцільно використати їх як теоретичні засновки для подальшого дослідження, не вдаючись до деталізованого викладу. Проте є аспекти, які, не будучи наголошені в наявних на сьогодні студіях, викликають науковий інтерес і потребують висвітлення чи уточнення. Зокрема, це стосується частотного твердження про *створення* соцреалізму радянською владою та його *штучність*. Наприклад, російська дослідниця Марія Литовська характеризує соцреалізм як «явище, створене штучно державною владою <...>, і тому воно не має внутрішнього власне художнього імпульсу» [119, с. 300]. Вона вважає, що соціалістичний реалізм «був одразу запропонований своїм потенційним послідовникам як готовий», а вся його теорія розроблена напередодні Першого з'їзду радянських письменників [119, с. 298]. О. Філатова теж ототожнює соцреалістичний стиль із «готовим» [217, с. 283]. В. Хархун зауважує, що, «будучи “лабораторним” продуктом, соцреалізм народився як маніфест і декларація, тобто явище теоретичного плану» [221, с. 59] та означає його як «штучно змодельований». Ю. Ковалів вважає, що соцреалізм – це неорганічний, позалітературний феномен, тому саму його назву вживає в лапках.

Слід розглянути твердження про штучне створення соцреалізму державою детальніше, проаналізувавши його прикладні механізми.

Насамперед варто зауважити, що Сергій Сухих наголошує на необхідності розрізняти соцреалізм як теоретичну доктрину та як художнє явище [195, с. 300]. Керуючись цією тезою, доцільно почати з розгляду теоретичного підґрунтя. В аспекті його «створення владою» може йтися про озвучення ідеологічних вимог, держзамовлення, нагляд та санкціонування, але не про власне продукування та обґрунтування мистецьких доктрин, що є сферою діяльності інтелектуалів, а не самих партфункціонерів (хоча й у специфічних умовах, створених останніми).

Подолання внутрішньопартійних суперечок, централізація та відносне налагодження економічного та господарського життя, придушення опозиційних настроїв у республіках, зокрема в Україні, уможливило врегулювання



гуманітарного складника експерименту з будівництва Радянської держави. Як уже було зазначено, гуманітарна сфера мала на меті «конструювання радянської людини», одним із чільних засобів якого була література, що, за Ю. Ковалівим, «мала перетворитися на деталь господарсько-бюрократичної машини» [96, с. 11]. Відповідна трансформація потребувала безпосереднього владного контролю. Постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 року було затверджено створення єдиної Спілки радянських письменників, яка б уніфікувала різноманіття літературних течій і груп. Для цього була потрібна не лише адміністративна, а й ідеологічно-творча платформа. Було створено Оргкомітет майбутньої Спілки (на чолі з М. Горьким), одне із завдань якого полягало в пошуку задовільного стилю. Термін «соціалістичний реалізм» уперше з'явився у друці в «Літературной газете» від 23 травня 1932 року. Про новий реалізм, адекватний новій реальності, роздумували Г. Плеханов у 1910-х, О. Воронський у 1920-х (їхні положення виявилися недостатньо марксистсько-більшовицькими), відбувалися дискусії в російській пресі. Проте радикалізація та тоталітаризація режиму вимагала відповідної теорії мистецтва за мінімальний час. Цю потребу задовольнили погляди А. Луначарського та М. Горького, які, проте, не були ізольованими від досвіду попередників. Тому ідейну концепцію соцреалізму складно назвати «лабораторно» виведеною лише протягом 1932–1933 років (таку думку озвучує, наприклад, М. Литовська). Те, що формулювання цієї концепції історично є проектом інтелектуалів, українське літературознавство постулює набагато рідше, ніж те, що це проєкт радянської влади. У праці О. Сінченка [173], наприклад, проаналізовано погляди О. Воронського та Г. Плеханова, сформовані до інституціалізації соцреалізму, в аспекті внеску в теорію явища. Проте такий дослідницький підхід лишається в меншості. Тому на висвітленні внеску в соцреалістичний проєкт інтелектуалів, які мали вплив на гуманітарну політику Радянського Союзу (насамперед згадані А. Луначарський та М. Горький), логічно зупинитися детальніше.

Закономірно, що вони спиралися на марксистську філософію, відповідно до

неї позиціонуючи художню творчість як суспільно-політичний, а не естетичний продукт: «Навіть у тих випадках, коли література називала себе мистецтвом для мистецтва і ретельно відмежовувалась від будь-яких політичних, релігійних чи інших культурно-побутових цілей, вона насправді служила їм, тому що так звана *чиста* [курсив автора, А. Луначарського – О. В.] література – теж певне відображення певного класу, який її висуває» [125, с. 1]. У доповіді на II пленумі оргкомітету Спілки письменників (1933) А. Луначарський протиставляє буржуазний реалізм (утвердження буржуазної дійсності в статичній та її прославлення), натуралізм (статичний реалізм зі знаком мінус, який у майже науково точному описі дійсності викривав її глибоку недосконалість) – і «наскрізь активний» соціалістичний реалізм, який «розглядає дійсність не як статичне буття, а як розвиток» та є соціально й політично заангажованим («у цьому розвитку вбачає боротьбу класів», «пристрасно стає на бік пролетаріату в його боротьбі з панівними класами» [125, с. 1]). А. Луначарський постулює революційну романтику (фактично, неоромантизм), яка хоче і може змінювати дійсність, та тематику, дотичну до боротьби за «повне перетворення (пересоздание) на соціалістичних началах» [125, с. 1]. М. Горький у промові на Першому радянському з'їзді письменників, демонструючи щонайширшу обізнаність із західноєвропейськими літературами, відкидав їхню (Гюстав Флобер, Гі де Мопассан) та російську класичні прозові школи (Федір Достоєвський, Іван Тургенєв), тому що (на його думку) вони викривлено зображували людину, таврував тенденції песимізму та розчарування в занепалих «буржуазних літературах», які відображали стан занепалих «буржуазних» суспільств [145]. Візії доктрини М. Горьким та А. Луначарським вказують на те, що, попри свою письменницьку діяльність, вони не займалися власне стильовими пошуками. Насамперед їх цікавив принцип інакшого мімезису – адекватного новій дійсності після Жовтневого перевороту, що тоді мислилася як безпрецедентний феномен, втілення утопійних проєктів людства про справедливий соціум. Усі наявні парадигми їх не влаштовували не через недоліки художніх систем (якщо порівняти предмет дискусії, наприклад,

українських модерністів з народниками), а тому що обслуговували інтереси панівного класу чи були іманентним породженням застарілої суспільно-економічної формації. Адже, згідно з марксистським баченням літератури, нова суспільно-економічна формація, новий панівний клас (пролетаріат) вимагали нових принципів зображення життя. Таким чином, візію літератури тодішніми прорадянськими інтелектуалами (принаймні, ключовими у постанові соцреалістичного проекту) є всі підстави називати ідеологічно заангажованою та утилітарною. Проте є ще один аспект, що, на нашу думку, має дослідницьку перспективу, але не здобув поглибленого вивчення в цій праці через іншу мету та завдання. Це зв'язок теоретичних засновків соцреалізму, сформульованих російськими інтелектуалами, з європейською філософсько-інтелектуальною парадигмою. Під цим кутом є підстави розглядати й постулати марксизму. Але більш наочні докази такого зв'язку (наразі недостатньо висвітленого українським літературознавством) демонструє культурно-філософське підґрунтя концепції соцреалізму М. Горького. Дж. Луцький не без іронії зауважує, що його «було зведено на престол святого покровителя нової радянської літератури [254, с. 57]» (переклад з англійської наш – О. В.). М. Горький став однією з чільних постатей Першого з'їзду письменників (голова Оргкомітету спілки, відкривач, основний доповідач) і співрозробником теорії соцреалізму. Отже, першорядний вплив на цю теорію поглядів М. Горького безперечний. Їх детально проаналізував український германіст Б. Шалагінов. Науковець стверджує, що версія соцреалізму М. Горького спиралася на «великий наратив» європейських романтиків та німецьких ідеалістів – «всеохопну позитивну програму світовлаштування» [224, с. 220], і навіть вбирала ідеї Фрідріха Ніцше, популярного в Російській імперії на межі століть. Ідейна генеза основних постулатів соцреалізму необхідна для висвітлення питання про штучність соцреалістичної доктрини. Послідовно аналізуючи основні концепти теорії соцреалізму, Б. Шалагінов виявляє їхнє підґрунтя у поглядах Фрідріха Шлеєрмахера, Новаліса, Іммануїла Канта й інших.

Весь доробок німецьких романтиків був пройнятий відчуттям необхідності

зламу віджилого та створення на цій основі нового світу [224, с. 211]. Ф. Шлеєрмахер, «веймарські класики» Й. Гете і Ф. Шиллер протиставляли непривабливій реальності майбутню повноту духовного і фізичного буття людини у світі, який вона сама ж і перебудує [224, с. 210], Ф. Шлегель «сучасною» вважав лише ту людину, яка думає про майбутнє і подумки вже перебуває в ньому [224, с. 211]. З цієї, за означенням Ф. Шлеєрмахера, «віри в краще майбутнє» походить одна з фундаментальних особливостей радянської пропаганди та соцреалістичної естетики – футуристична спрямованість: «Та країна, в яку час від часу солодко полинати для того, щоб відпочити і зміцнити, – це майбутнє. [Це] та мрія про втілення наших великих планів, над фундаментом яких ми зараз працюємо» [125].

Особистість знаходить себе і сенс життя в боротьбі за це «краще майбутнє», яка, на думку романтиків, пов'язана з граничним напруженням усіх душевних сил. Звідси «один крок до соцреалістичної ідеї героїчної самопожертви» [224, с. 210].

Ф. Ніцше постулював своєрідний героїзм аж до фанатизму: «Нехай на цьому шляху чекає на тебе навіть загибель, я не знаю кращої життєвої долі, ніж загинути заради великого і неможливого <...>» [224, с. 218]. Постулат трансформувався в мотив *заохочення* особистісної самопожертви, декларованої як у контексті мілітарного, так і виробничого дискурсу. Цей мотив є апогеєм іманентної риси соцреалізму – нівеляції індивідуального, – коли заперечується сама цінність життя у порівнянні з часто абстрактними суспільними інтересами. З гуманізацією соцреалізму та розмиванням його «класичних» стандартів мотив жертвовного самознищення трансформувався у пріоритетність суспільного над сімейним та особистим, обов'язку над почуттями – до прикладу, «оновлений» виробничий роман П. Загребельного «Переходимо до любові» (1970) закінчується тим, що головний герой, навіть «вибивши» відпустку, через відповідальний робочий момент залишається в цеху, відмовляючись їхати в Крим на вимогу коханої дівчини [73, с. 256].

Ф. Шеллінг доводив, що неминуче оновлення мистецтва передбачене самою

природою, і що людство уже наближається до цієї точки. Він називав цю точку «новою міфологією», підкреслюючи, що новий міф, на відміну від грецького, буде створено свідомими зусиллями самого людства; і це буде саме міф [224, с. 211]. Офіційний соцреалізм був своєрідною спробою «міфологізації» суспільної свідомості [224, с. 212]. У ранніх філософських творах Ф. Шлеєрмахера «червоною ниткою проходить оптимістична ідея «людства» і злютованої з ним «особистості» [224, с. 212]. Лише за цієї умови людина знаходить себе як автономна і водночас загальнозначуща особистість. У соцреалізмі цей постулат корелював з ідеєю колективізму, перетворившись на формулу «гвинтика» в суспільному чи груповому «механізмі».

Провідна категорія радянської естетики – народність – мала спиратися (принаймні, теоретично) на уявлення братів Грімм про народ «як про віковичного носія правди, справжньої етики і життєвої моралі, природних естетичних потреб і чистої мови» [224, с. 212]. Ця риса літератури повинна була виробитися з комунікації між інтелектуалами з «викривленим і заплутаним внутрішнім світом», відірваними від народного життя, через що не здатними до створення тривких культурних цінностей, і неосвіченим народом з його недоступним внутрішнім світом [224, с. 214]. Масштабне «культурне будівництво» (популярний радянський термін) у формах лікнепу та актуалізованих ще досоцреалістичною, пролетарською літературною парадигмою масовізму в письменстві, експериментів із колективного створення текстів [173], так званого призову ударників у літературу, з одного боку, мало перетворити «народ» з об'єкта творчості на її суб'єкт, наділити голосом для самовираження. З іншого, така концепція спровокувала гостру літературну дискусію 1925–1928-х, породжену хвилею масової, за висловом Миколи Хвильового, «червоної халтури».

Концепція народності також сприяла культу героїв із селянського та робітничого середовища, нерідко сиріт чи соціально знедолених, які самореалізувалися завдяки особистісним рисам та радянському устрою, що забезпечував таку можливість. Відповідна модель роману виховання стала одним

із чільних патернів соцреалістичної прози повоєнного та постсталінського періоду, – коли активною частиною суспільства стали представники поколінь, цілком сформованих радянським устроєм («Звичайне життя», 1957, «Матвіївська затока», 1962, «Лихобор», 1973 Вадима Собка та ін.), а ті, хто застали дореволюційну дійсність та утверджували радянську владу, могли підбивати певні підсумки епохи та власного життя («Хвилі», 1967 Ю. Збанацького, «Отчий дім», 1979 В. Козаченка тощо). Зведення «народності» винятково до тематичного рівня (твори про колгоспників чи робітників) сприяло схематизації, ілюстративності та примусовому звуженню жанрово-тематичного діапазону української літератури (вторинність творів з життя інтелігенції (окрім технічної), а також сімейної, урбаністичної тематики).

Значно складніша філософська генеза, ніж тотальна узалежненість від єдиної правлячої сили та її глорифікація, простежується в категорії партійності. Варто врахувати культурно-історичний контекст, адже у 1932–1933 роках погляд сучасників на становлення Радянської влади сягав від початкової точки в невідоме – на відміну від сьогоденних інтерпретацій від кінцевої точки в уже прожите і частково осмислене минуле. В уявленні сучасника епохи В. Маяковського партія була не банальною політичною організацією з метою досягнення групових інтересів, а опорою для будівників нового світу серед постреволуційного хаосу – «це була, сказати б, “колективна” ніцшеанська сильна особистість» [224, с. 213]. Яка, до того ж, мислилася виразником волі та інтересів народу – «плоттю від його плоті», – проте з найеталонніших за професійними та моральними чеснотами представників. Таким чином, ідеалізований образ партії наділявся подвійною семантикою: близькості до кожного, родинності («рідна партія», «партія піклується» тощо) і водночас вищої, сакралізованої авторитетності («керуюча і спрямовуюча роль партії»). Саме тому вступ до партії зображували як акт ініціації і підтвердження вершинної зрілості особистості, а представників обраної касты – комуністів – наділяли всіма можливими чеснотами. У такому контексті вирішення сімейних справ через партійні органи (як-от у романі «Крейсер», 1939 В. Собка чи

«Його сім'я», 1954–1955 А. Дімарова) або тези на кшталт: «Для Віри Михайлівни він [парторг – О. В.] був керівником і порадиником, людиною, до якої можна звернутися у найвідповідальнішу хвилину життя, знаючи, що завжди одержиш допомогу» [182, с. 65] мають вигляд закономірних і перестають викликати іронію чи когнітивний дисонанс. У літературі образи комуністів та представників партапарату або набувають ознак надлюдини (особливо в творах мілітарної парадигми), або «богів з машини» (за визначенням П. Загребельного) – тобто за роллю у вирішенні конфлікту уподібнені до богів з античної драми, які у фіналі спускаються на сцену і розв'язують проблему, непосильну для дійових осіб; або наставника та порадирика. Невідомо, скільки існувала така наївна віра і чи була вона хоча б на певному етапі масовою. Проте події 1930-х показали стратегію винищення партією народу (-ів), які вони покликані представляти. Щоденники О. Довженка, спогади А. Дімарова про перебіг Другої світової фіксують відступництво, малодушшя, зневагу до населення насамперед партійних працівників. Для Довженка це явище набирало трагедійних масштабів. У постсталінському радянському суспільстві зрощення партапарату з державою, його бюрократизація, корумпованість і деморалізація досягли загрозливих масштабів, що відображено в романі Олеся Гончара «Собор» (1968), мемуарах М. Руденка, А. Дімарова тощо. Таким чином, партійна риторика, зокрема панегірична, зберігалася в медіа та літературі до розпаду Радянського Союзу, але у вигляді ритуальних етикетних формул, у яких залишалася чим далі менше наповнення.

Зображення дійсності в її революційному розвитку передбачало не її «лакування» чи підміну ідеологічно вивіреною ілюзією, а виявлення тимчасово прихованих від зовнішнього погляду сутнісних рис, закладених у реальності як потенційна необхідність [224, с. 219]. У творчих практиках соцреалізму ця романтична візія деформувалася до заміщення дійсності ідеологічно правильною белетризованою фікцією – на відміну від реалізму, зануреного у проблематику буття.

За допомогою наведених постулатів з німецької філософії Б. Шалагінов

ілюструє, яким далеким мав бути соцреалізм М. Горького «від ідеологічно вихолощеного кінцевого результату» [224, с. 211]. Очевидно, причин нереалізованості соцреалістичного проєкту в інтелектуально-гуманістичній площині кілька. Доцільно припустити, що ця нереалізованість була закладена в ньому від початку – через домінанту ідеологічного, тенденційного складника, на якому послідовно наголошували самі теоретики явища, і нехтування естетичним, власне літературним. Не менш важливим стало загострення суспільно-політичної обстановки. У 1933-му помирає А. Луначарський, у 1935-му – сам М. Горький, погляди яких мали статус програмних для соцреалізму до кінця його існування. Доктрина застигла до наступного з'їзду радянських письменників (1954) – перших узагальнених підсумків функціонування соцреалізму та натяків на ревізійні тенденції [20].

Художня ж практика, яка мала забезпечити формально-стильове наповнення розробленої інтелектуалами доктрини, потрапила в ситуацію наростання тоталітаризації Радянського Союзу, створену Йосипом Сталіном. Тому «ідеї оновлення мистецтва у молодій радянській державі, як вони осмислювалися найкращими умами в 1920–1930-ті рр. і були в 1934 році представлені як “соцреалізм”, дуже скоро були владою фактично відкинуті геть, а величезна армія політпрацівників, цензорів і літературних редакторів спростила їх до схеми, яка вже не мала нічого спільного з початковими задумами інтелектуалів» [224, с. 209].

На особливостях становлення письменницьких практик у контексті соцреалізму слід зупинитися детальніше.

Офіційну позицію партійно-державного апарату щодо літератури на Першому з'їзді радянських письменників проартикулював Андрій Жданов. У виступі він стверджував, що «немає і не може бути в епоху класової боротьби літератури не класової, не тенденційної, нібито аполітичної» [145, с. 75]. Окреслення основних категорій літературної доктрини на першому засіданні (17 серпня 1934 року) саме секретарем ЦК ВКП(б) та майже дослівне занесення його формулювань у Статут Спілки радянських письменників свідчило про одержавлення культурного



простору і замовлення владою керованого утилітарно-дидактичного проєкту літератури, спрямованого на транслявання її голосу в «маси» та виховання необхідних ідеологічних і поведінкових установок. А. Жданов акцентував потребу «високої майстерності художніх творів» та володіння письменницькою технікою, але в утилітарному аспекті – без них «радянські літератори не можуть переробляти свідомість своїх читачів і тим самим бути інженерами людських душ» [145, с. 76]. Принципи соцреалізму визначено в партійності, народності та правдивому зображенні дійсності в її революційному розвитку. Проте разом з цим партфункціонер проголошував соцреалізм еклектичним та метастильовим явищем і підкреслював свободу вибору поетикальних засобів: «Родів зброї у вас багато. Радянська література має всі можливості застосовувати ці роди зброї (жанри, стилі, форми і прийоми літературної творчості) в їхній різноманітності та повноті, відбираючи найкраще, створене в цій галузі попередніми епохами» [145, с. 78]. Частково перефразоване твердження секретаря ЦК ВКП(б) фіксує Статут Спілки письменників СРСР: «Соціалістичний реалізм забезпечує художній творчості виняткову можливість вияву творчої ініціативи, вибору різноманітних форм, стилів та жанрів» [145, с. 699]. Це можна тлумачити як вияв або популізму радянського керівництва (на кшталт «сталінської Конституції»), або вторинного сприйняття формальних засобів, за допомогою яких це, за визначенням Ю. Коваліва, «адаптоване мистецтво» буде «естетизувати ідеологічні імперативи й комуністичні проєкти» [96].

Докладно пояснюючи специфіку реалізму нового гатунку, А. Луначарський, як і А. Жданов, не мав чіткої програми оновлення зображально-виражальних засобів цього нового реалізму: «Отже, і сам такий письменник [творець реалізму нової природи, соцреалізму; курсив далі наш – О. В.] повинен відрізнятися *якимись* особливостями (вони *ще не зовсім прояснилися*), і жанри *мають виходити нові*, не ті, які були притаманні буржуазному реалізму» [125, с. 1]. Вироблення нового стилю теоретик делегував письменницьким практикам: «Звичайно, знадобиться ще час для того, щоб пролетарський стиль, властивий йому жанр, вся повнота дотичної

до нього тематики були з достатньою силою втілені та заповнені. Але це і є та робота нашої літератури (також і всіх інших форм мистецтва), поступове розгортання якої ми зі стуком серця спостерігатимемо в найближчому майбутньому) [125, с. 1].

Доцільно виснувати, що регулятивна функція в царині ідеології була закріплена за партією, креативну на початках делеговано письменникам (принаймні декларативно). Інакше кажучи, на установчому етапі соцреалістичної доктрини держпарат ще не вбачав загрози в тому, якими художніми засобами буде реалізовуватись його бачення. Логічно припустити, що такі засоби були вироблені в процесі достосування художніх практик та ідіостилів до новопроголошеної ідеологічної програми. Сюжети про трансформацію творця культурного відродження у скриптора соцреалістичного тексту з одного боку та формування іманентно соцреалістичного письменника з іншого – одні з основоположних у становленні соцреалістичного дискурсу. Соцреалістична поетика, як уже було наголошено, мала підґрунтя з пролетарської літератури, «лівих» напрямків, як-от ангардизму, а також натуралізму, критичного реалізму в Росії та народництва в Україні тощо, тому не виникала з нічого.

Викладені вище факти не дають підстав абсолютизувати твердження про те, що соцреалізм було запропоновано своїм послідовникам як уже готовий, штучний, «лабораторно» винайдений «метод». Вбачається доцільним говорити про його теорію як про наслідок не лише одномоментної компіляції ідеологем, а й тривалого процесу рецепції ідей з досвіду попередніх поколінь інтелектуалів (у тому числі європейських) та впливу актуальної суспільно-політичної ситуації (в розумінні суспільного запиту, а не ідеологічного тиску). Замовником та контролюючою силою у формулюванні концепції соцреалізму безперечно була влада, проте безпосередніми виконавцями – російські інтелектуали (в національних варіантах соцреалізму – місцеві). Розгляд соцреалістичної доктрини в аспекті власне інтелектуального продукту вбачається перспективною гранню студій соцреалізму. Щодо становлення письменницьких практик, то стандарти їхніх художніх

особливостей не було задекларовано програмним документом та програмними виступами на установчому Першому з'їзді радянських письменників. Тож цілком логічно припустити, що вони формувалися в процесі достосування до тоталітарної дійсності з елементів попередніх літературних парадигм, добір яких було контрольовано не лише критикою, а й (насамперед) репресивними органами державно-партійного апарату. Ключовий вплив на формування соцреалістичних літературних практик здійснювала цензура. Практичні механізми цього впливу доцільно дослідити глибше на прикладі українського варіанту соцреалізму.

В. Хархун називає визначальним питання про те, яким чином письменники були задіяні в розбудову «нового методу» [221, с. 60]. Доцільно припустити, що їм було відведено роль виконавців соцреалістичної програми, творців її жанрово-стильового наповнення. Тому, попри експорт формулювання соцреалістичної доктрини в український літературний процес (за наявності автентичних засновків у вигляді пролетарської літератури, ідеологічних платформ «Гарту», «Плугу» тощо), на рівні художніх практик в українській літературі виробився свій варіант соцреалізму. В. Хархун наводить такі його особливості: визначальна (для формування) роль терору, «утопійні моделі, ґрунтовані на поєднанні “загірної комуни” й “національного буття”», комплекс меншовартості, який штовхав на легалізацію в загальнорадянському проєкті, домінування романтичного мислення, що забезпечило становлення соцреалізму в ліриці швидше, ніж у прозі, актуалізація «народницької» парадигми (російський соцреалізм, до прикладу, спирався на критичний реалізм) тощо [221, с. 61–62].

Згортання програми національно-культурного лібералізму почалося вже наприкінці 1920-х: розбудова системи цензури, перші хвилі репресій, гучний показовий процес СВУ (1929), цілковита державна монополія у видавничій сфері шляхом закриття приватних одиниць; пізніше Голодомор, новий виток репресій, каталізованих засудженням політики О. Скрипника у 1933-му («скрипниківщина» в мовознавстві та освіті) та вбивством Кірова в 1934-му. Ці заходи мали на меті знищити найбільш активних, деморалізувати решту, творчу та наукову

інтелігенцію згрупувати в конформні контрольовані спільноти, придатні до реалізації більшовицької політики.

Ю. Ковалів слідом за Г. Костюком стверджує, що «завершення великої доби української літератури 20-х років» пов'язане із самогубством Хвильового у 1933 році [96, с. 12]. З розгортання широкомасштабного терору проти генерації «Розстріляного відродження» та створення Спілки радянських письменників України у 1934 році почався офіційний відлік українського соцреалістичного проєкту. Але теза про його «партійно-ідеологічний генезис» <...> як фантому, який не був підкріплений практикою» [221, с. 129], теж залишає поле для дискусії. Як і в основному, «спільному» соцреалістичному проєкті, у його українському варіанті теж радше простежується тяглість теоретичної думки, ніж її одномоментне обґрунтування. Наприклад, у маніфесті спілки пролетарських письменників «Гарт» (1923) її очільник В. Еллан-Блакитний проголошував таку програму: розвіяти ворожу угрупованню «специфічну мистецьку атмосферу», сформовану в колах професійних літераторів, «або, принаймні, оздоровити її припливом нової свіжої крові з тих шарів суспільства, для котрих громадська робота, класові завдання на першому плані, для котрих важне життя, його перебудова на інших, ніж досі, підвалинах, важні інтереси трудящого люду, перед якими відступають інтереси індивідуальні, групові, а тим паче якісь “ідеї” і “теорії” суто мистецького характеру» [7, с.143]. Для організатора «Гарту» пріоритетним був ідеологічний складник, а не естетичний, що цілком корелює з програмою соцреалізму. Письменник нової формації мав бути насамперед політично заангажованим – за визначенням В. Блакитного, це «той, хто пише від пролетаріату, на основі пролетарської ідеології, пером проробляє революційну комуністичну роботу в цілому суспільстві, направляючи свою увагу, куди потребує революційна стратегія й інтереси революції» [7, с. 147]. Цю ідеологоцентричність та утилітарність доцільно вважати відповіддю на суспільний запит певних кіл. Але існувало й інше, естетичне тлумачення літератури, уособлюване поглядами М. Хвильового та М. Зерова. Літературна дискусія 1925–1928 років оприявнила розкол між цим

естетичним вектором та ідеологоцентричним, представленим «червоною халтурою». Репресивні заходи партійно-державного апарату забезпечили штучну перемогу останнього, що й уможливило узурпацію соцреалізмом простору української літератури. Але важливо наголосити на іншому – влада не створювала нової власне теоретичної парадигми, а підтримала одну з наявних шляхом тотального знищення альтернатив.

Процес формування практик української соцреалістичної літератури видається доречним простежити через вплив контрольно-репресивного апарату.

Вітолій Бабюх виділяє такі чинники цього впливу: ідеологічно зумовлені характеристики письменників критикою («навішування ярликів»), на які спиралися видавці та цензура; прямі вказівки партапартників щодо написання творів (як-от П. Постишева, Й. Сталіна та місцевих чиновників) на письменницьких з'їздах, нарадах тощо (для розуміння контексту епохи, з мемуарів А. Дімарова: «Якось, пригадую, ми зібралися на загальні збори письменників. Обговорювали суто творчі питання. Прийшла на ті збори й представниця обкому партії, яка працювала в ідеологічному відділі і нами, як тоді говорили, куріровала. Вийшла на трибуну та й стала повчати, про що і як треба писати: сипала обкатані фрази-загальники, вдавалася до цитат» [3, с. 476]); заходи цензури, які формували коло доступних тем, вилучали з літпроцесу окремі книги чи доробки авторів загалом, забороняли переклади зі світових літератур [3, с. 487–489].

Найбільш систематичний та безпосередній вплив на літературні практики чинила цензура – фактично, саме вона визначала обличчя літпроцесу, особливо в період сталінізму. Сутність цензури й автоцензури та їхнє загальне значення в соцреалістичному каноні характеризує У. Федорів [214, с. 26–30]. Варто зупинитись на практичних механізмах цього впливу.

Після того як у 1922 році було створено Центральне управління у справах друку (ЦУСД), у 1925-го перейменоване на Головліт – Головне управління у справах друку та літератури, воно здійснювало додруковий перегляд усієї видавничої продукції в країні. У 1930-ті Укрголовліт та його місцеві підрозділи

значно посилили контроль. Було запроваджено посади політичних редакторів та коректорів, до цензурної роботи залучали партійних керівників. Рукописи проходили двоступеневу процедуру перевірки [92, с. 688]: додрукову та післядрукову (порівняння сигнального примірника з авторським оригіналом щодо внесення зауважень Головліту). Після цього дозволяли масовий тираж – твір ставав частиною публічної сфери та отримував право на рецензію критиками. Варто наголосити, що вплив цензури зберігав свою активність до початку 1980-х. Беручи до уваги дані Оксани Федотової [215, с. 9], Головліт володів широким арсеналом засобів моделювання літпроцесу: 1) на відміну від царського цензурного відомства, там мали право на знищення гранок та рукописів відхилених текстів [215, с. 122]. Отже, частину творів – потенційних складників тодішнього літпроцесу – з нього було усунено. Через відсутність обліку сучасна реконструкція цього масиву неможлива навіть на рівні статистики; 2) вилучення тиражів певних творів з бібліотек та книготоргівлі з подальшим знищенням (у кращому разі, крім кількох примірників для спецфондів) та заборонаю на перевидання (наприклад, роману Зінаїди Тулуб «Людолови» – у 1937 р., Ю. Яновського «Чотири шаблі» – у 1930-му; частково віддрукований тираж його роману «Жива вода» окремою книгою знищено ще в друкарні в 1947-му й перевидано лише після авторредакції (1956) тощо); 3) цілковите вилучення доробків певних авторів, як-от чільних представників «Розстріляного відродження». У 1930-ті у графі «Назва» списків літератури для бібліотечних «чисток» було зазначено: «Всі твори, за всі роки, всіма мовами» [215, с. 148]; побіжно згадані імена заклеювали, затушовували чи вилучали ними підписані передмови, післямови тощо; 4) заборона на друк, що спричинила так звану внутрішню еміграцію (Л. Костенко, Вал. Шевчук), написання творів «у шухляду», «самвидав» та «тамвидав» (нелегальні з погляду радянської влади публікації за кордоном); 5) викреслення літературних поколінь. Стерилізація культурного ландшафту від досвіду «Розстріляного відродження» мала далекосяжні наслідки: не лише уніфікацію, а й переривання традиції та регрес до так званого народницького наративу (дискусію щодо правомірності позначення

цим терміном позамистецьких явищ у сучасному літературознавстві розглядає Лідія Дорошко [60]; у цій дисертації термін вжито за традицією, але, визнаючи слушність аргументів проти його використання, – з формулюванням так званих чи в лапках), що призвело до збіднення зразків, на яких формувалися наступні покоління письменників. Відтак існування в тісних межах ідеологічно вивірених схем спричинило естетично-стильову невиразність та провінційність української літератури соцреалізму. Наприкінці 1960-х була викреслена ще одна хвиля новаторів – поетів «витісненого покоління», які отримали можливість видати збірки лише у 1980-х. Варто наголосити, що зроблено це було не критикою, а саме цензурою – на етапі додрукової підготовки книг чи навіть уже набраними до друку, як у випадку зі збіркою Василя Голобородька «Летюче віконце» початку 1960-х.

Тексти зазнавали різних форм впливу цензури: 1) фільтрування за тематичним принципом. Базуючись на архівних документах, О. Федотова наводить 16 найбільш типових заборон [215, с. 151–152], серед яких, зокрема, «занепадницькі настрої, мотиви безвихідності» (пункт сьомий), пияцтво (пункт перший та третій), а також психоз, жорстокість, масові голод, страждання, смерть у контексті громадянської та Другої світової війни тощо. Якщо зображення менш яскравих проявів тілесності чи фізіологічних / психологічних межових станів долали цензурні фільтри, на них реагувала критика. Як підкреслює О. Федотова, «універсальним було обвинувачення в “песимізмі й занепадництві”» [215, с. 152]; 2) втручання в індивідуальний творчий процес письменника аж до рівня стилістики: «Рішення цензурних інстанцій набули згодом не тільки заборонного, а й імперативного, наступального характеру. Вони <...> пропонували авторам, про що і як саме потрібно писати, вторгаючись навіть у форму літературного твору й прийняту автором стилістику [215, с. 152]».

Реакція письменників на систему обмежень мала різні вияви: 1) самоцензура, зокрема відмова від потенційно «непрохідних» задумів, згладжування життєвих конфліктів, звертання до кон'юнктурних тем; 2) схематизація, поширення клішованих сюжетів, образів, художніх засобів, які б не викликали зауважень; 3)

загальне зниження рівня літературної продукції республіки, розвиток графоманії, комерціалізація внаслідок того, що друк (отже, і гонорар) забезпечували ідеологічна коректність та схвальний відгук цензури – навіть усупереч низькій художній вартості й негативній оцінці редактора видавництва; 4) формування специфічної стилістики, базованої на підтекстах, алюзійності, езоповій мові, та, як наслідок, виховання читача з навичками сприймання між рядків і відокремлення інформації від ритуальних формул [65, с. 231] тощо.

Функції цензури доповнювала критика. Перша відкидала потенційно вороже, друга сигналізувала про небажане чи нетипове й таким чином «сортувала» авторів. Наприклад, виробничий роман «Магістраль» (1934) А. Шияна був допущений цензурою, проте отримав негативний відгук Б. Коваленка через надмірний психологізм та зредуковане зображення виробничих процесів [95, с. 70–71]; творчість В. Свідзінського не забороняли (у 1940 році вийшла остання збірка «Поезії»), проте критика ігнорувала її чи атестувала негативно [235, с.355–357]; вже в 1950–1970-ті на периферію критичної думки було відсунуто доробки А. Дімарова, В. Міняйла тощо, замовчувались окремі твори письменників (романи «Собор» О. Гончара, «Катастрофа» В. Дрозда, «Південний комфорт» П. Загребельного та багато інших). В. Бабюх стверджує, що «політичні критерії вироблялись роками завдяки досвіду багатьох радянських письменників. Зокрема, життя в СРСР зображувалось загалом позитивно, замовчувались соціальні конфлікти <...> Не дозволялося описувати особисті переживання в минулому та сьогодні, що викликали протиріччя із прийнятими уявленнями про державу і суспільство <...> і взагалі всю фізіологічну сферу людського існування» [3, с. 487]. Отже, критика, спираючись на ідеологічний чинник, формувала шкалу вартостей для письменницького та читацького середовища, виконувала дидактично-прескриптивну функцію, штучно інтенсифікувала чи, навпаки, нівелювала популярність певних літераторів. Якщо соцреалістичний проєкт, враховуючи його іманентну еклектичність, допускав певну стильову парадигмальність у створенні художнього тексту, то критично-дослідницький вектор регулювався рамками



одного підходу – марксистського (соціологічного). У контексті соцреалізму критерії вартості літературних явищ було зведено до узгодженості образу дійсності з державною доктриною та успішності використання естетики художнього слова задля її утвердження. Сучасне українське літературознавство закріпило за літературними критиками та науковцями, які аналізували тексти в такій системі координат, означення «офіційна критика». Воно увійшло і в поняттєвий апарат цього дослідження.

Додатки до стенографічного звіту про Перший з'їзд радянських письменників свідчать, що українська делегація налічувала 42 члени. З погляду творчих кадрів для розбудови нового «соцреалістичного методу» це представництво було неоднорідним. До нього належали титульні діячі тодішньої української літератури (і члени генерації «Розстріляного відродження») М. Бажан, М. Рильський та П. Тичина зі сформованими ідіостиллями в експресіоністично-бароково-романтичному, неокласицистичному та символістсько-кларнетичному руслах відповідно (які, попри надані високі щаблі в майбутньому радянському літературному каноні, так і не стали тотально радянськими); представники генерації 1920-х – експериментатор Ю. Смолич, футурист М. Семенко (знищений уже в 1937-му) та колишній ваплітянець А. Любченко, який різко змінив поетику на початку 1930-х (після Другої світової викреслений з радянської літератури через співпрацю з окупантами); переконані прорадянські автори І. Микитенко, І. Кириленко, І. Кулик, Г. Коцюба та критики Б. Коваленко, С. Щупак, А. Хвиля (усі знищені в 1937–1938 роках); автор експериментальної виробничої прози В. Кузьміч (репресований у 1943-му); група пролетарських єврейських письменників – Д. Гофштейн, Л. Квітко (розстріляні в 1952-му в рамках кампанії проти космополітів), Н. Лур'є (репресований з тієї ж причини) та ін.; політично надійні (у подальшому класики соцреалізму) А. Головка, О. Копиленко, О. Корнійчук, І. Ле, П. Панч, П. Усенко, Н. Рибак та менш відомі Павло Безпощадний, Яків Городський, Сава Голованівський; на той час переконаний комсомольський поет Л. Первомайський, п'ятитомник якого вийшов у 1932–

1933 роках, та ін. До президії правління Спілки письменників СРСР входили Іван Кулик (один із п'яти секретарів з'їзду, голова Спілки радянських письменників України), Іван Микитенко, Петро Панч. Зрозуміло, що існували критерії відбору делегатів, тому можна з упевненістю стверджувати, що зазначені письменники мали заявити про себе не просто в українській літературі, а в її пролетарському, ідеологічному дискурсі, а також демонструвати лояльність до влади. Отже, на час офіційної легітимізації так званого фантому з партійно-ідеологічним генезисом в українській літературі існували не лише суголосні йому теорії та масив творів, загалом близьких до його вимог, а й кваліфіковані кадри для подальшого розвитку.

Наявність художнього підґрунтя дає підстави визначити становлення практик українського соцреалізму поняттям «селекція», а не «створення». Схожу думку висловлює Т. Гундорова: соцреалізм «по-особливому трансформує, імітує та пристосовує до себе форми художнього мислення, вироблені іншими, іноді цілком антагоністичними напрямками та школами» [31, с. 14]. Варто лише додати, що конкретні механізми трансформації та пристосування, точніше, відбору, здійснювали цензура, критика та пізніше самоцензура.

Серед здобутків культурної революції і досягнень авангардизму, неоромантизму, пролетарського мистецтва та попередньої «народницько»-реалістичної парадигми у виробленні арсеналу художніх засобів було відібрано ефективні в реалізації проєкту «радянської людини». Відсікалися формальні експерименти та новаторство (яке мала замінити нормативна квазікласицистична поетика) «лівого» мистецтва, [31, с. 16]; неоромантично-ніцшеанський культ надлюдини трансформувався в атрибут образу вождя, а постулат про русійну силу особистості перетік у формулу важливості «гвинтика» в «машині колективу». Залишки радикально викреслених здобутків модерністської художньої парадигми та шукань «Розстріляного відродження» викорінювалися критикою, яка навіть виробила систему відповідних ярликів: психологізм, рефлексування та авторефлексування отримало назву «самокопання», зображення реальності та гострих життєвих конфліктів, критичний аналіз суспільної атмосфери –

«очорнительство», «наклеп на радянську дійсність», «натуралізм», «об'єктивізм», екзистенційні мотиви – «біологізм», «занепадництво» тощо. Носіїв цих здобутків у літературі було фізично знищено, а твори вилучено з культурного обігу. Відбувся стрімкий поворот до попередньої художньої парадигми – «народницької» – з її простим нарративом, соціальною зумовленістю явищ та характерів, їх поділом на позитивних та негативних, романтизмом, сентименталізмом, обмеженістю тематикою села, описовістю, – але й певною закоріненістю в національні архетипи (творчість О. Кундзіча, М. Стельмаха тощо). У такій стилістиці набуло популярності зображення негативних рис дореволюційного життя в зіставленні з революційною чи прогресивною соціалістичною дійсністю («Історія радості» І. Ле, 1938, «Гроза», 1936 А. Шияна тощо). З реалізму було усунено власне реалізм – об'єктивне відтворення дійсності, відтепер теоретично постульоване як «натуралізм» і використано саму оболонку реалістичного зображення [140].

Найбільш привілейованим жанром українського варіанту соцреалізму на всіх етапах його розвитку став виробничий роман. Обмеження тематичних рамок, держзамовлення на відображення актуальних суспільних процесів, як-от індустріалізації та перших п'ятирічок, висунули на перший план виробничу прозу. Праця займала одне з найпочесніших місць у пантеоні радянських цінностей – на Першому з'їзді радянських письменників М. Горький виголосив тезу про її розуміння літературою як творчості [145, с. 13–14]. Водночас цей жанр був органічним для соцреалістичної художньої парадигми, налаштованої проти індивідуалізації та психологізму. Він дозволяв зображувати персонажа – соціальну роль замість персонажа-особистості завдяки зміщенню акцентів із внутрішнього світу на професійну діяльність і її технологічні моменти, з приватної сфери на грандіозність державних перетворень. До 1953–1956-го набули поширення типові схеми написання таких творів, які під впливом десталінізації гуманізувалися – історія особистості вийшла на перший план («Вітер в обличчя», 1953–1955 М. Руденка, «Звичайне життя», 1957 В. Собка тощо). З 1960-х кращі твори на робітничу тематику дещо розширюють її рамки й досягають більшої художньої

переконливості, залучаючи спектр суспільних та особистісних проблем («Спека», 1960 П. Загребельного), при цьому зберігаючи загальну схему. Із 1970-х у межах виробничого master plot (К. Кларк) з'являється іронія та подекуди елементи пародіювання його компонентів (трилогія «З погляду вічності», 1970; 1971; 1974 П. Загребельного), які в доробку цього письменника переходять у відверту пародію і деконструювання самого жанру (химерний роман «Левине серце», 1978), тобто контрдискурс соцреалістичної доктрини.

Держзамовлення вимагало художньо переконливої міфотворчості та читабельності. Це скерувало зміст, закони розвитку та форми репрезентації автентичного соцреалістичного проєкту в русло масової літератури. Протягом існування він модифікувався залежно від зміни суспільно-історичних умов та політики державно-партійного апарату, а також внутрішньо літературних процесів, зокрема опірних офіційній доктрині.

Звуження поля творчої свободи та поява кількарівневого додрукового контролю сприяли утворенню схем, які могли убезпечити письменника від репресій і гарантувати публікацію, а також полегшували цензорам фільтрування продукції. Іншим чинником схематизації літератури виступала відсутність філологічної (часто й вищої) освіти, інтелектуального багажу та значного читацького і творчого досвіду (і нерідко здібностей) нового покоління письменників – «ударників у літературі», покликаних достовірно описати своє виробниче життя. За відсутності перерахованих рис вони вдавалися до вже вдало апробованих кліше та нарисовості оповіді в прозі, «римування» в поезії, неоходжненої злободенності, позбавленої психологічної достовірності та глибини у драматургії. Враховуючи, що рух «ударників» був масовим і заохочувався згори агітуванням, виданням колективних та індивідуальних збірок, публікаціями в журналах тощо, питома вага такої продукції в літературі 1930-х (за умови, що письменників старших поколінь знищували) була помітною. Показовим прикладом тогочасного середньостатистичного роману як в аспекті тематичних та жанрово-стильових особливостей, так і художнього рівня можна назвати «Крейсер» (1939)

Вадима Собка – представника покоління «ударників» у літературі та репрезентативний образ радянського «ультраконформного» (Г. Снегір'ов) письменника. Твір детально проаналізовано в підрозділі 1.3.

## **1.2. Трансформації соцреалістичного тексту в українському літературному процесі 1930-х – поч. 1980-х років**

Т. Гундорова зауважує, що соцреалізм «має власні історичні варіанти – у 30, 40, 50 і 60-х рр. ХХ ст. ми маємо справу з різними соцреалізмами» [31, с. 15]. Сама концепція соцреалістичного проекту передбачала тісну кореляцію з найактуальнішими змінами державної ідеології, оскільки вчасне тлумачення їх «масам» було завданням літератури. Ідеологія в Радянському Союзі тяжіла до палімпсестного характеру – кожен виток коригував / переписував / кардинально заперечував попередній. «Помилки й перекручення», «ухили» – частотні лексеми на позначення попереднього ідеологічного курсу. У Національній бібліотеці України імені В. Вернадського зберігається колекція друкованих видань під назвою «Твори реабілітованих авторів» («Реабілітована література»), сформована в 1990–1993-му з матеріалів фонду спеціального зберігання (так званого спецхрану), ліквідованого в 1990-му. Це майже 10 тисяч екземплярів, які було вилучено з публічного доступу через «ідеологічну шкідливість» протягом усього періоду існування Радянського Союзу. Каталог колекції налічує 12 шухляд карток. Дві з них – видання стосовно КПРС та КП(б)У. За прізвищами заборонених авторів хронологічно простежуються всі етапи радянської ідеології – до фонду спецзберігання (логічно припустити, що послідовно) потрапили праці Л. Троцького, О. Рикова, тексти про О. Скрипника, О. Шумського та Х. Раковського, праці Й. Сталіна, Л. Берії, В. Молотова, Г. Маленкова, Л. Кагановича, М. Булганіна, зрештою, «Україно наша радянська» П. Шелеста, засвідчуючи дискредитацію кожної чергової партійної лінії, яку на початках впровадження проголошували непогрішною. Наприклад, М. Руденко так згадує про жовтень 1939 року: «Ми тоді не знали про таємний пакт Молотова –

Ріббентропа, але політична тональність радіо й преси приголомшувала. Виявляється, Гітлер належав до найпрогресивніших людей світу, а націонал-соціалістична партія лише прагнула встановити справедливість щодо скривдженого німецького народу. Ми не розуміли, як це узгодити з тим, що досі говорили про фашистів партійні діячі. Але добре пригадую: попри офіційну пропаганду в народі жила впевненість, що ось-ось розпочнеться війна. І це буде війна з німцями» [158, с. 89]. Динаміці «переписування» історії протягом 1930–1950-х присвятив монографію Сергій Єкельчик [65]. Принцип перманентної люстрації влади, а відтак політичних векторів на початку 1960-х ілюструє епізод з мемуарного тексту В. Дрозда «Музей живого письменника» – в армії у його старшини було сховище бюстів попередніх «вождів» з двома відділеннями – внутрішньосоюзним та міжнародним, звідки нічого не викидали, бо доктрина будь-якого діяча знову могла стати чинною [63, с. 191]. Анатолій Кузнецов, російський письменник – «неповерненець» і киянин у кількох поколіннях, у бесідах на «Радіо Свобода» на початку 1970-х характеризував ситуацію в Радянському Союзі так: «<...> установки міняються, як рукавички, старі книги вилучаються, підручники власної історії постійно переробляються, сторінки в енциклопедіях замінюються, газети минулих років страшно взяти до рук, власні промови краще забути, – до того забрехались, що немає виходу, здається, а будь-який проблиск правди розглядають як загрозу, смертельну загрозу [переклад з рос. наш – О. В.]» [115, с. 137].

На думку І. Захарчук, гуманітарна сфера, особливо література та мистецтво, виявилися «похідними від заданих ідеологічних пріоритетів» [77, с. 16]. Тому їм доводилося існувати в стані постійної адаптації до змін політичного курсу. Локальний, але показовий приклад визначального впливу політичної кон'юнктури на текст демонструють дві редакції роману І. Сенченка «Його покоління» (1946). У першій, журнальній, маленька Валька говорить: «*Я люблю робити.... І співаю добре*» [169, с. 39], а в окремому виданні 1965-го ця фраза трансформується так: «*Я люблю робити.... І співаю добре. Мене вже приходили дівчата в церкву кликати, та не піду: я – свідомка!*» [169, с. 65]. У час додрукової підготовки роману тривала

ініційована М. Хрущовим антирелігійна кампанія, тому нейтральна репліка героїні отримала трендовий акцент. На наступній сторінці, на початку 14-ї глави журнального першовидання, згадано анекдотичну пригоду довоєнного голови, який попросив допомоги у тодішнього очільника Раднаркому М. Хрущова, від хвилювання мотивувавши тим, що Хрущов носить ім'я їхнього колгоспу [168, с. 40]. У книжковому виданні 1965 року цей абзац знято – очевидно, автор, цензор чи видавництво «Радянський письменник» оцінило жарт як невідповідний часу. У виданні роману В. Собка «Крейсер» 1940 року диверсантку звати Любов Вікторівна Іванова [182, с. 67], а в авторській переробці, виданій 1953 року у складі трилогії «Зоряні крила» – Любов Вікторівна Берг [181, с. 181], що прочитується як маркер кампанії проти «космополітизму». Схожих прикладів редакцій та авторредакцій, часом досить радикальних (як-от «Роман Міжгір'я І. Ле) – десятки. Якщо політична кон'юнктура визначала такі деталі, тим більше вона регулювала літературний процес. Відносна лібералізація дозволяла більшу ідейно-тематичну розкутість та стилістичне новаторство, періоди реакції звужували мистецьку парадигму і посилювали нормативність. Це дає підстави пов'язувати розвиток історичних варіантів соцреалізму, про які говорить Т. Гундорова, безпосередньо з адаптацією письменницьких практик до амплітуди ідеологічних коливань. Доцільно розглянути динаміку українського соцреалістичного тексту на всіх етапах його існування.

### **1.2.1. Соцреалістичний проєкт епохи сталінізму (1934–1953)**

#### **Початок 1930-х – 1941 роки.**

У цей період відбувалася інституціоналізація соцреалістичної доктрини в усіх жанрах та активна розбудова канону. Тексти відзначалися граничною політизованістю, декларативністю та соціоцентричністю, футуристичним пафосом, зокрема лірика (збірки М. Рильського «Київ», 1935, В. Сосюри «Троянди», 1932, «Поезії» П. Усенка, 1936 тощо). У прозі домінувала виробнича

течія. У цей час у літературі закріпилися майбутні класики соцреалізму: І. Ле, О. Корнійчук, Н. Рибак, О. Головка, П. Панч, П. Усенко, О. Копиленко, А. Шиян та ін. Детально особливості текстів цього періоду розглянуто на прикладі творчості В. Собка.

### **1941–1945 роки**

Мілітарна парадигма соцреалізму – окремий і досить значний за обсягом дискурс української літератури, обсервація якого не входить у завдання цієї праці. Детально цей аспект розглянуто у відповідному дослідженні І. Захарчук [75]. Тому доцільно виокремити лише основні тенденції, які надалі дозволять увиразнити природу контрдискурсивності в літературі цього періоду. Ю. Ковалів стверджує, що жанрова специфіка поезії під час Другої світової війни «обмежувалася бойовою піснею, маршем і гімном, “полум’яним агатіційним віршем”» [96, с. 425], а в прозі домінували плакатність та нарисовість [96, с. 478]. Ситуація загроженості вимагала літератури високого емоційного регістру, проте в умовах соцреалізму вона стала невіддільною від декларативності, інвективності та політизованої риторики з сакралізацією образів Сталіна, партії та спільної радянської Батьківщини. Разом з тим варто зауважити й наявність лірико-романтичних тенденцій, особливо в поезії (К. Герасименко, Є. Фомін, А. Малишко тощо). Межовість ситуації війни та новий психо-емоційний досвід її щоденних реалій активізували категорії трагічного, героїчного, катарсичного на протипагу штучній декларативності та заідеологізованості літератури 1930-х. Як наслідок, у літературу частково повернулася особистість замість ідеологічного конструкту, поняття індивідуального, а не колективного героїзму, моральних вартостей тощо. Показово, що в рамках соцреалізму (хоч і не без певного ідеологічного запиту на таке тлумачення) було відтворено табуований до того конфлікт «своїх проти своїх» (п’єса «Фронт» О. Корнійчука, 1943). Лібералізація національної політики (детальніше в пункті 2.1 другого розділу) не лише стимулювала розвиток контрдискурсивних явищ, а й чинила певний вплив на офіційний соцреалістичний дискурс. Отже, його досвід під час війни є підстави оцінювати як амбівалентний –



з одного боку, підвищення декларативно-ідеологічної напруги в поезії та узвичаєння нарисово-описових підходів у прозі, які гальмуватимуть літературний процес і в пізніх 1940-х, з іншого – послаблення жорсткості канону та відносна демократизація концепції людини.

### **1945–1953 роки**

Українська література повоєнних 1940-х розгортала два наративи – осмислення війни та фіксацію відбудови або поєднувала обидва (роман «Жива вода» Ю. Яновського тощо). Офіційний дискурс представляв «парадно-романтичну» візію першої [221, с. 9] та сюжет про успішність другої. Тотально мажорне зображення повоєння мало на меті переакцентувати свідомість «мас» на глорифікацію Перемоги та ефективність відбудови замість трагедії Другої світової та закономірних розрухи і соціально-економічної кризи. Заборона на проговорення глобальної колективної травми спричинила плакатний оптимізм та загострення розриву між мистецтвом і дійсністю. На рівні поезики творів цей розрив трансформувався в заміщення багатогранної життєвої проблематики ідеологічно вивіреними темами та схемами розвитку подій, характерів і навіть стосунків (тяглість принципів соцреалізму 1930-х). На рівні онтологічному – у витіснення буття-як-воно-є з літератури й табу на актуалізацію негативних психо-емоційних станів – скорботи за загиблими, болю, розпачу, суму, сумнівів, дискомфорту від побутової невлаштованості, соціально-психологічної адаптації фронтовиків та жертв війни, зокрема інвалідів, до дійсності тощо). Натомість концепція ідеального героя нав'язувала необхідні для радянського громадянина, але не завжди наявні в реальних людей поведінкові патерни – абсолютизовано-оптимістичне сприйняття дійсності, жертвовність у праці, сакралізоване ставлення до влади. Не випадково основними категоріями для обструкції в літературній критиці стали «біологізм», «об'єктивізм» та «викривлене зображення сучасності». Це спровокувало своєрідний ефект відкладання – проговорення травми війни та драми повоєння активно реалізувалося тільки у творчості шістдесятників (зокрема Є. Гуцала, Вал. Шевчука). Варто звернути увагу, що більшість їхніх творів фіксують не

власний досвід (так званих дітей війни), а процес травматичного пригадування дорослими учасниками («Люба», «Сама в хаті», «Набережна, 12» (сюжетна лінія Вчительки), «Серед тижня» Вал. Шевчука) чи події Другої світової («З горіха зерня», «Мертва зона» та ін. Є. Гуцала) та відбудови («Родинне вогнище» Є. Гуцала) в реальному часі, а не в ретроспекції.

Корпус текстів про ефективну відбудову створювався за моделлю, названою Іваном Світличним «людина приїздить на село» [167]. Фабула романів «Лейтенанти» Олександра Копиленка (1947), «Хазяї» Семена Скляренка (1947) і навіть «Жива вода» (1946) Ю. Яновського, повістей «Нові Потоки» (1948) В. Козаченка, «Людина іде до сонця» (1948) Миколи Щепенка та інших подібних побудована на поверненні енергійного та наділеного всіма чеснотами демобілізованого фронтовика, найчастіше з серйозно ураженим здоров'ям, у рідне село, де він застає розруху на безгосподарність, замінює неефективного керівника, здобуває безперечний авторитет і швидко виводить відсталий колгосп на нормальний чи передовий рівень. Схема могла зазнавати варіацій – так, у О. Копиленка приїжджий ідеальний радянський герой колективний, у повісті М. Щепенка він стає не головою колгоспу, а першим секретарем райкому, а в повісті Івана Рябокляча «Золототисячник» (1948), відзначеній Сталінською премією (1948), колгосп рятують за допомогою ініціативи з низів літнього пасіонарія Максима Золототисячника, всіляко підтриманої секретарем райкому Петровим, а несумлінні голова та бригадир з часом виправляються.

Канон цього корпусу творів передбачає певну схему персонажів: наявність ініціативного лідера-одинака, несумлінних керівників нижчої ланки (які здебільшого реабілітуються) та партійних керівників середньої – секретарів райкомів, обкомів тощо – втілення комуністичних чеснот і вищої справедливості, які захищають перших і впливають на других. Проблеми народного господарства було дозволено пов'язувати лише з керівництвом нижчої ланки – показовою є нищівна критика пропагандистської повісті М. Щепенка «Людина іде до сонця» (йдеться про сонце комунізму), в якій канонічно ідеальному радянському героєві

на посаді третього секретаря райкому протиставлено образ негативного другого секретаря, а не просто голови колгоспу.

Обов'язкова інтимна лінія у формі любовного трикутника, яка нерідко розгортається за моделлю вибору персонажа між «ідейно незрілими», з міщанською психологією дружиною / чоловіком та новою коханою / коханим, які відповідають уявленню про радянську людину (трикутник Настя – Тимофій – Микита у повісті «Золототисячник» І. Рябокляча). Ця схема виявилася продуктивною і в наступні десятиліття – у романі «Вітер в обличчя» (1955) М. Руденка такий трикутник пов'язує Колю і сестер Віру та Лізу, у романі Василя Кучера «Трудна любов» (1960) – Павла, Катрю та Олену тощо. Ця модель особистих колізій непрямо постулювала думку, що так звані ідейні розходження – достатня причина для руйнування сім'ї, тим самим утверджуючи характерний для радянської гуманітарної сфери примат ідеології над людськими та сімейними цінностями. Тільки в 1970-х на однотипність таких схем і навіть їхню суспільну шкідливість указав П. Загребельний [72].

Ще одна визначальна риса офіційного соцреалістичного дискурсу 1940-х – різке низький рівень письменницької (зокрема стилістичної та мовної) майстерності. Розглядаючи українське письменство періоду Другої світової, Ю. Ковалів зауважував, що «в “соцреалістичній” літературі відбувся перерозподіл жанрів: першорядне місце відводили нарисам, розрахованим не на естетичне переживання, а на “прямий, дійовий ефект”» [96, с. 521]. Нарисовість лишилася магістральним принципом прози пізніх 1940-х, сформувавши комплекс її типових рис: персонажі здебільшого схематичні, невиразні та не розкриті, мовлення не індивідуалізоване, публіцистичне й не відповідає логіці характерів, а транслює думки (і мовостиль) автора; замість втілення ідеї засобами поетики використано публіцистичні відступи, пряме пояснення вчинків персонажів, описовість, моралізаторство. Не буде перебільшенням висновок, що такі тексти перебували за межами художньої прози. Концепція героя-одинака – невразливого до жодних труднощів провідника «мас» – відображала тоталітарну аксіологію.

Посередня з художнього боку та слабка стилістично (як переважна більшість творів цього періоду), повість В. Козаченка «Нові Потоки» (1948) ілюструє основоположні риси офіційного соцреалістичного дискурсу та його особливості в 1940-х.

Демобілізований з Червоної армії через кілька тяжких контузій на фронті майор Сергій Руденко повертається на Донбас, де до війни працював шахтарем. По дорозі він відвідує могилу вбитих нацистами батьків у рідному селі Нові Потоки, в якому в юності організував комсомольський та колгоспний рух і де не був з 1930 року. Там він застає уже два колгоспи: один передовий, яким керує агроном і юнацьке кохання Руденка на все життя Лариса Голован (основа для любовного трикутника Лариса – Сергій – закохана в нього юна трактористка Маруся), інший – відсталий, який очолює селянин без освіти і названий родич головного героя Лука Митрофанович. Сергій Руденко зупиняється в нього, поступово заглиблюється у справи відсталого колгоспу, допомагає родичеві з управлінням та вчить його азам планової економіки, а з часом завдяки значним організаторським здібностям ініціює рух за висадку лісосмуг для боротьби з посухою, соціалістичне змагання з колгоспом з Грузії, утворення комсомольської організації тощо. Після довгих роздумів та переживань він з обов'язку перед партією та односельцями вирішує не від'їжджати на Донбас і закінчити заходи перетворення села. Тим часом перший секретар райкому повідомляє Руденкові, що здобув для нього призначення другим секретарем. Руденко остаточно усвідомлює, що з Ларисою вони тільки друзі, і відповідає на почуття Марусі. У щасливому фіналі йде довгожданий дощ, Лука Митрофанович танцює на вулиці, приспівуючи «*Сіяти будемо, сіяти!* [99, с. 306]».

Одна з характерних рис повісті та офіційного соцреалістичного дискурсу загалом – апологія державної політики, яка з часом стала більш охудожненою (як, наприклад, у романах В. Собка 1960–1970-х), а наприкінці 1940-х ще реалізовувалась у формі гасел, нежиттєподібних пропагандистських кліше в поведінці персонажів та за допомогою стилістичного інструментарію нарису. Рефлексії першого секретаря райкому Воронова на постанову 1947 року «Про

журнали «Звезда» і «Ленінград» варті розлогої цитати: *«Він одразу сприйняв постанову так, як і треба було її сприйняти. Це був наступ партії на ідеологічному фронті. Наступ, який безпосередньо стосувався і його, Воронова. <...> ЦК своєю постановою вказує йому на ту головну ланку, за яку треба взятися тепер, щоб витягнути все інше. То дарма, що мова йде в постанові лише про ленінградські журнали. Головне – висновки. Висновки для всіх. <...> таку постанову неминуче диктувало саме життя. <...> Треба було підвищувати свідомість людей до вимог часу. <...>. Справа у вихованні народу, оберіганні його свідомості від чужих і ворожих впливів»* [99, с. 203–204]. Активістка комсомолу Наталія Ліщинська теж *«щойно прочитала постанову Центрального Комітету партії і зрозуміла її так, що все в постанові прямо стосується комсомолу й молоді, а значить і її»* [99, с. 209]. Стиль тексту наближений до канцеляриту. Наприклад, на чотирьох сторінках поспіль [99, с. 206–208] викладено біографію Воронова, за структурою та стилістикою близьку до характеристики з місця роботи – з панегіричними відступами, що розкривають феномен КПРС як своєї всевладно-тоталітарної секти: *«Серцем, душею і життям своїм ці люди належали партії. І це був не тягар і не обов'язок, нав'язаний ззовні, це було веління совісті, обов'язок перед людством і тривога за його долю. <...> Вони жили там, де того вимагала партія, робили те, що найпотрібніше було партії зараз. Коли треба було – вони орали землю або лили сталь. Коли вимагала партія і власна совість, вони йшли попереду військових загонів і з'єднань і гинули або перемагали <...> Воронов любив армію, і партія виховала його для армії і послала в армію. Але коли треба було їхати в Нові Потоки, Воронов поїхав»* [99, с. 207].

## **1.2.2. Художня рецепція ліберальних суспільно-політичних перетворень (1953–1968)**

### **1953–1956 роки**

Як зазначає А. Дімаров, «література в той час була поділена тематично на кілька сортів, що їх неухильно дотримувалася критика». До першого, найвищого

«сорту» належали книжки на робітничу тематику, до другого – на сільську, до третього – про інтелігенцію, бо вона «відколи й радянська влада стояла, у цієї ж влади завжди викликала підозру <...> Окремо стояла тема військова <...>, та й то дозволялося в основному писати не про перший період війни <...>, а про другий, коли вже наші війська почали наступати. І вже десь на задвірках, мало ким і помічувана, ворушилася темка сімейна. Навіть не темка, а щось таке підозріло аморфне й невиразне, що наша критика його оминала бридливо, щоб не забруднити офіційні свої черевики. Радянська ж людина живе в основному героїчною працею, трудовими звершеннями, і якщо подекуди й трапляються нетипові сімейні конфлікти (рецидиви минулого), то вони швидко гасяться на профспілкових зборах, а то й на партійних [50, с. 333]». Приблизно це саме стосувалося зображення почуттів та всього приватного життя людини.

Ситуація почала змінюватися з початком демократизації після смерті Й. Сталіна (1953 рік). Того ж року вийшла стаття В. Померанцева «Про щирість у літературі», яка відверто ставила проблему штампування «тематичних» (про трактор, доменні печі, шахти, а не про людину) творів за шаблонами, які прикрашали дійсність, та бездарних авторів [154]. «Порочну концепцію» щирості, яка фактично протирічила одному з основоположних принципів соцреалізму – ідейності літератури, було офіційно засуджено. Проте стаття здобула широкий не лише гуманітарний, а й суспільний резонанс та статус одного з чільних документів відлиги. А концепція щирості стала певним поштовхом до усунення схематизму з літературного процесу, посилення в ньому естетичних позицій та повернення буття-як-воно-є у фокус художнього слова.

З 27 жовтня до 1 грудня 1954 року тривав Третій з'їзд письменників УРСР, на якому К. Симонов звернув увагу на цілковите нехтування темами сімейного та приватного в радянській літературі: «Як же ми збіднюємо нашу людину, зображуючи її отаким собі, позбавленим статі, гвинтиком, припасованим до верстата чи трактора!» [50, с. 335]. У грудні того ж року відбувся Другий з'їзд письменників СРСР (20 років загальні з'їзди не скликали), який не вказав новий

шлях розвитку і не вирішив задовбених питань, проте піддав критиці (до цього долучився й голова української делегації М. Бажан [20, с. 127–128]) принципи безконфліктності, так званого лакування дійсності та зображення ідеального героя. Таким чином література отримала офіційну санкцію на оновлення проблематики, відтворення приватної сфери та переакцентуацію з романтичного (за глибинною специфікою радше тоталітарного) типу героя – провідника мас на реалістичний тип позитивного (чи такого, що бореться за свою позитивність), проте середньостатистичного, не видатного. Офіційний соцреалістичний дискурс 1953–1956-х не лише інтенсивно втілює, а й декларує новий тренд: головна героїня роману «Стадіон» (1954) В. Собка, першокурсниця факультету журналістики, дивується після провалу першого нариса, *«як це раніше не зрозуміла, що в центрі кожного твору мають стояти не машини, а люди з їхніми думками, прагненнями і мріями»* [189, с. 130]. У фіналі роману «Розлука» вустами персонажів-спостерігачів Л. Дмитерко теж висловлює апологію концепції «звичайної людини».

Обов'язковим лишається відтворення професійної діяльності персонажів та головного виробничого завдання, проте особиста доля, приватні чи сімейні стосунки стають рівноправною (романи «Стадіон», 1954 та «Звичайне життя», 1957 В. Собка, «Вітер в обличчя», 1955 М. Руденка, «Переджнив'я», 1955 Ю. Збанацького та ін.) і нерідко чільною сюжетною лінією (роман Л. Дмитерка «Розлука» 1957, повість В. Козаченка «Сальвія», 1956 тощо).

У романі «Переджнив'я» (1955) Ю. Збанацького більш розлого чи точково порушено і проілюстровано життєвими ситуаціями низку проблем радянського суспільства: суцільну незлагодженість між ланками господарства, яка завдає збитків найнижчій ланці – колгоспному селянству, брак адекватного керівництва на місцях та соціального забезпечення незахищених осіб (вдів, інвалідів), надмір перевіряльників-уповноважених та нераціональних інструкцій «згори» за відсутності реальної допомоги – забезпечення деталями, професійними кадрами тощо, фальсифікації при виконанні планів, у тому числі зі збитковими для господарства наслідками (здача телиць молочних порід на м'ясо), приписування

сукупних трудових досягнень ланки її керівнику (проблема так званих дугих передовиків, розкрита в образі дружини голови колгоспу Горпини), посередні побутові та робочі умови тощо. Ю. Збанацький застосовує наскрізну деталь, яка розгортає у творі дискурс абсурду – історію інструкції обласного управління для МТС (машинно-тракторних станцій) про виготовлення деталей до сільськогосподарських машин на місцях, тобто на селі (!) у відповідь на прохання забезпечити необхідним для ремонту. Через доручення розробити таку інструкцію без ознайомлення з умовами в самих МТС головний персонаж Дмитро Чумак свариться з начальником і їде працювати в село Високе. Управління все ж готує папірець, і коли Чумак уже розгортає бурхливу діяльність у височанській МТС, інструкція доходить туди – вступна частина пояснює механікам і трактористам, що таке трактор та які функції він виконує, закономірно викликаючи в них гомеричний регіт. Ю. Збанацький наділяє старшого механіка МТС словом-паразитом «Абсурд!», яким персонаж коментує все, що його прикро вражає, зокрема і згадану інструкцію [79, с. 269–270]. Проте на рівні гіпотези доцільно зауважити, що це і маркер авторського ставлення до зображеного. Ще одна наскрізна проблема у творі – корупція на всіх рівнях та розподіл благ «через знайомство» – теща головного героя домовляється про працевлаштування дочки та зятя при обласному управлінні, голова колгоспу завозить кабана очільнику сільськогосподарського відділу райкому, бригадир за сніданок з горілкою записує колгоспницям невідпрацьовані трудові дні. Найбільш цинічна ситуація – Чумак отримує необхідні для МТС деталі (тоді як механізатори з інших сіл безрезультатно відвідують установу протягом тижнів) винятково через бажання відповідального за їхній розподіл Опішнього задобрити відвідувача. Опішній злякався, що Чумак може знати про його зв'язок зі своєю дружиною і тепер прийшов до «суперника» з'ясувати стосунки на робочому місці. Крім багатоманітності порушених проблем, впадає в око сатиричне зображення заступника начальника обласного управління Обуха як маркер розширення меж творчої свободи.

Разом з тим текст ілюструє ключову ознаку офіційного соцреалістичного



дискурсу – апологію ідеологем за допомогою художніх засобів, зокрема обґрунтування через погляди позитивних, «прогресивних» персонажів. Основною ідеологемою в романі є укрупнення колгоспів – кампанія, започаткована М. Хрущовим у 1950 році, яка вже через кілька років наштовхнулася на неприйняття селянства, висловлене регіональними владами республік [147, с. 24–25], проте тривала до 1959-го. Масштабний захід не забезпечив очікуваного приросту в сільському господарстві [147, с. 40–42], проте наприкінці 1950-х породив поділ на «безперспективні» та «перспективні» населені пункти, що в подальші десятиліття підірвало й без того хитке соціально-демографічне становище українського села [98]. Проте у творі неоднозначність суспільного ставлення до нового проєкту представлена лише у площині конфлікту «новаторів» та відсталих «консерваторів», які виступають проти укрупнення через зацикленість на дрібновласницьких інтересах. Проблему відтоку молоді з сіл теж потлумачено з позицій офіційного дискурсу – «чи не хочуть деякі інтелігенти жити з переписування паперів [79, с. 50]» – без посилянь на малозадовільні умови життя та праці в колгоспі.

Вчергове повторено сюжетний шаблон «людина приїздить на село» – Дмитро Чумак їде з обласного міста замполітом у відсталу МТС села Високе, де стає помічником позитивного, але недостатньо професійного для своєї посади директора (як Лука Митрофанович з повісті «Нові Потоки», 1948 В. Козаченка), здобуває безперечний авторитет і стає рушієм значних змін. Чумак отримує підтримку ідеальних секретаря обкому та райкому, співпрацю «прогресивного» табору та нерозуміння й опір «відсталого».

У порівнянні з більшістю текстів пізніх 1940-х еволюціонують прийоми письма – за поетикою це вже не великий нарис, як «Нові Потоки» В. Козаченка, «Золототисячники» І. Рябокляча чи «Людина іде до сонця» М. Щепенка, а повнокровний художній твір. Ідею втілено за допомогою деталі, засобів сатири, реплік персонажів, а не прямих авторських коментарів та характеристик. Негативний образ заступника начальника обласного управління Федора

Саватійовича (збережено орфографію тексту) Обуха розкрито одразу з кількох ракурсів. По-перше, через іронічне сприйняття колегами, оприявлене в жартах: сходи до Обуха вичовгали ті, хто носять від нього інструкції, а найбільше життєве досягнення начальника – що під час Другої світової війни він так і не зустрівся з німцями; в колективі Обух отримав прізвисько Помідор Салатович, бо переводить розмову з будь-якої теми на свої досліди в теплиці, та ін. По-друге, завдяки характерним рисам поведінки та способу мислення персонажа (Обух наполягає, щоб перевірили колишнього партизана, який прийшов влаштовуватися на роботу, навіть попри наявність у нього відповідної довідки; фактично перебирає на себе повноваження відсутнього начальника і виявляє максимум марнославства та мінімум ефективності). По-третє, за допомогою яскравих деталей: семантика прізвиська, що стає основою для каламбурів, те, як Обух сидить у кріслі начальника, але не дістає ногами до підлоги [79, с. 9] тощо.

Ю. Збанацькому як досвідченому майстрові гостросюжетної дитячо-підліткової прози вдалося створити читабельний текст із динамічним перебігом подій. Зокрема він вдало використовує комедію ситуацій та прийоми українського водевілю (сватання Назара до Парасі).

Головний персонаж Дмитро Чумак належить до нового типу героя української літератури радянського періоду – традиційно він максималіст, наділений харизмою, компетентністю та винятковими організаторськими здібностями, проте рушієм його вчинків стає не ідеологічний (як у Руденка з «Нових Потоків» та Пилаєва з «Людина іде до сонця»), а внутрішній моральний первінь. Він совісний одинак, який намагається боротися проти системи Помідорів Салатовичів шляхом виходу з-під її адміністративного та аксіологічного впливу. До того ж його вчинок – поїхати в село з обласного міста – у тексті має вагоме особистісне, а не ідеологічне підґрунтя: Чумак – діяльна людина [79, с. 38], якій складно працювати як із паперами, так і з безпосереднім начальником, а внаслідок сварки з останнім він змушений вдатися до принципової позиції; не останню роль зіграло уражене чоловіче самолюбство, коли він дізнався про клопотання тещі за його з дружиною

посади. У тексті відсутні розлогі апелювання до ролі партії, проте ще зустрічаються означення «партійна совість», «партійна позиція» та окремі ідеологічні мотиви – про вищість радянської системи [79, с. 34], дружбу народів [79, с. 99] та «старшинство» Росії [79, с. 92].

Романи «Вітер в обличчя» (1955) М. Руденка та «Звичайне життя» (1957) В. Собка демонструють переорієнтацію прози з зображення виняткового соцреалістичного героя на образ звичайної людини, з домінування виробництва на вітворення приватної сфери та міжособистісних стосунків.

Повість «Сальвія» (1956) В. Козаченка реанімує в радянських реаліях «народницький» сюжет про юну дівчину, спокушену і кинуту досвідченим чоловіком з вищим, ніж у неї, суспільним статусом. У творі автор сам підкреслює цей типологічний зв'язок з дидактичною метою – показати, що долі радянської громадянки у прогресивному суспільстві і соціально безправної жінки дореволюційного періоду за однакових життєвих колізій кардинально відрізняються. Такого висновку дійшла головна героїня Ганна: *«Та й прозові книжки вишукувала такі, в яких розповідалося б про долю обдуреної, скривдженої дівчини, а то й покритки. <...> Але чим більше читала, тим більше переконувалася Ганна, що нічого схожого між долею тих дівчат з книжок і її становищем насправді немає <...> Зате вони яскраво підкреслювали, що тепер час не той, і люди не ті, і її, Ганни шлях у житті – сироти, звабленої дівчини – зовсім не шлях Катерини чи Христі, що ніхто зараз не може перед нею заступити дорогу у життя. Все залежить тільки від неї, її прагнень, наполегливості й сили волі [100, с. 538–540]»*. Проте автор визнає, що моральних мук не може позбавити ніякий соціальний лад. Тема повісті вузько приватна, сюжет рухає історія взаємин учорашньої селянки Ганни та столичного художника, до часу прихованих від усіх, ключовою є морально-етична проблематика: *«<...> чи вона [Ганна] ще й зараз не все розуміє, а чи й справді можна писати привабливі, барвисті картини і носити в душі отаку темну каламуть? [100, с. 574]*, головним предметом зображення – психологічна еволюція головної героїні, розкрита достатньо вмотивовано. Проте

навіть настільки занурений у приватну сферу текст демонструє одну з основних диференційних ознак офіційного соцреалістичного дискурсу – охудожнення ідеологем. У цьому тексті – про переваги радянського устрою перед дореволюційним та ключову роль колективізму. Коли виснажена переживаннями та застудою героїня гостро відчуває свою покинутість, її по черзі відвудує кожен з колег. Це приводить дівчину до усвідомлення, що її екзистенційна опора – в колективі: *«<...> вже зрозуміла [Ганна – О. В.], що наперекір її гірким, розпачливим і несправедливим думкам, оті “чужі, байдужі до неї і ледве чи не ворожі” люди – виявилися насправді зрідненим, здруженим, хоч і маленьким, але на диво міцним колективом. І скільки щирого людського тепла <...> вони виявили до неї – чужої дівчини, яка зовсім недавно і випадково потрапила до них»* [100, с. 568–569]. За жанровими особливостями це соціально-психологічна проза так званого народницького зразка з традиційними для неї художніми прийомами, зокрема сентименталізму: головна героїня систематично виявляє бурхливі емоційні реакції – втікає, плаче, біжить у поле тощо. У стилістиці домінує багатослівна описовість, характерна для В. Козаченка.

Роман «Розлука» (1957) Л. Дмитерка – це сімейна проза з вправно вибудованим (автор був сценаристом і драматургом) сюжетом, наближена до часто експлуатованого нині жанру «мильної опери». Історія еталонної красуні, юної киянки Тасі, розгортається драматично – через власну обмеженість та вплив матері вона без розірвання шлюбу стає утриманкою набагато старшого впливового чиновника, але йде від нього, ставши свідком зради. Щоб вижити в Москві з дитиною, героїня, яка колись прагнула «красивого життя», змушена адаптуватися до екстремальних соціальних умов. Проте фінал передбачувано щасливий – возз'єднання з Арсеном, законним чоловіком, який став відомим скрипалем і протягом усіх цих років шукав сім'ю. Зустрівшись, батько з сином грають дуетом. А Тася та Арсен за час тривалої розлуки оцінили сімейне щастя, яке мали до розриву. Поетика твору близька до мелодраматичної (випробування почуттів, серія складних життєвих перепетій, зосередженість на стосунках між чоловіком і

жінкою, образи лиходіїв та рятівників, постійні збіги обставин, які виявляються доленосними, моралізування автора, відсутність вираженого соціального спрямування та ідеологем тощо). Очевидно щоб зрівноважити цю домінуючу й попередити можливі випадки критики щодо відсутності суспільного звучання, Л. Дмитерко вводить виробничу сюжетну лінію про будівництво Каховки, пов'язавши її з другорядним персонажем, не причетним до історії головних героїв. Попри динамічний сюжет, оповідь обтяжують прямі авторські пояснення до зображуваного.

Пісумовуючи, варто зазначити, що внаслідок процесів десталінізації зображення приватної сфери в офіційному соцреалістичному дискурсі набуло паритетного й навіть домінуючого статусу щодо виробничого. Концепцію виняткового героя – одинака, «провідника мас», позначену тоталітарною аксіологією, почала витісняти концепція «звичайної людини», що в тих суспільно-історичних умовах доцільно вважати ознакою демократизації.

### **1956–1965 роки**

XX з'їзд КПРС, засудження культу Й. Сталіна і пов'язане з цим розгортання відлиги справило значний вплив на гуманітарну сферу СРСР, зокрема України. Було реабілітовано частину представників «Розстріляного відродження», їхні імена і твори повернено в культурний простір. У четвертому та п'ятому томах біо-бібліографічного словника українських письменників (1965 рік) вміщено біографічні довідки та бібліографію Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, М. Зерова, М. Ірчана, М. Йогансена, М. Куліша, В. Підмогильного, Є. Плужника, В. Свідзінського, М. Семенка, Г. Шкурупія та ін. Разом з цим не зазначено справжню причину смерті жодного з реабілітованих письменників та вказано «офіційні», тобто сфальсифіковані дати, а М. Хвильового реабілітація не торкнулася.

Розширилася свобода слова, критика послабила пресинг та ідеологічні фільтри. Десталінізація та відлига формували нове покоління літераторів, які прагнули не лише громадянського самовираження, а й оновлення поезики. Так

звана науково-технічна революція, зростання відсотка людей з вищою освітою, інтелігенції та міського населення спричинила підвищення рівня освіченості суспільства, його інтелектуалізацію, що ставило нові запити перед літературою, яка не могла й надалі бути законсервованою в «робітничо-селянському» дискурсі. Якщо десталінізація повернула в соцреалізм приватну сферу людини та сімейно-побутову тематику, то відлига до певної міри його демократизувала та інтелектуалізувала – тема інтелігенції перестала бути третьосортною (див. класифікацію за спогадами А. Дімарова в аналізі попереднього періоду розвитку літератури); з'явилася міська проза та новий герой – рефлектуючий, ерудований, подекуди іронічний, зі значним культурним багажем (твори Ю. Щербака, П. Загребельного); було реабілітовано умовність зображення. Демократизаційні процеси призупинив наступний період реакції та застою, проте модернізація жанрової парадигми та поезики в так званій українській радянській літературі закріпилася.

Офіційний соцреалістичний дискурс відобразив нові політичні та суспільно-культурні реалії. Власне, це належало до його іманентних функцій – реагувати на зміни партійної лінії та розтлумачувати їх «масам». Після нормалізації політичної нестабільності, викликані ХХ з'їздом КПРС, став очевидним вектор актуальної кон'юнктури на відносну демократизацію.

А. Дімаров представляє А. Хижняка (тестя секретаря ЦК КПУ з ідеології (1972–1979) В. Маланчука, відомого репресивною діяльністю проти української культури), типовим соцреалістичним письменником [50, с. 366–369]. Проте у повісті «Онуки питають» (1963) він використав досить нетиповий прийом, який передає атмосферу тогочасного українського літературного процесу. У першому розділі з назвою «Щось подібне до пролога» змодельовано гостру дискусію між ортодоксальним критиком і протагоністом повісті. Софрон Андроникович, спираючись на топірець (символічна деталь), повчає головного персонажа Корнія, як йому поводитися у творі: «<...> будьте обережним, не патякайте зайвого, не гарячіться» [223, с. 199], «хай хтось інший про всіяке нове базикає, а ви слухайте

збоку» [223, с. 201], ставить на карб попсовану репресіями біографію батька та безглузду закоханість, і в книзі бачить його «гарненького, чистенького, причесаного». Критик виголошує: «Не такі книги потрібні нам, в яких всілякі сімейні незгоди заважають і мають надто побіжний стосунок...<...> наш час особливий – повинна бути написана збірно-бетонна, гранітна книга, в якій усе було б ясно, щоб усе блищало, як скло, і ніяких колупань у так званій душі <...>» [223, с. 200–201]. Корній уособлює нове покоління, яке хоче йти «своєю стежкою», відмежовує себе від попереднього тоталітарного періоду («У вас і досі голова набита мотлохом. Ось звідки в вас усі ці гнилі слова. А я виріс не таким, як ви!» [223, с. 201]) та виходить з-під влади страху: «Що? Доноса напишеш? Не ковтнеш! Минулося!» [223, с. 201].

Проте чи не найсимптоматичніше з офіційного дискурсу суспільний злам відлиги продемонструвала повість В. Собка «Справа прокурора Малахова» (1959). Це рідкісний випадок власне соцреалістичного тексту (іманентно спрямованого на усунення всілякої двозначності, одномірівність прочитання та схематизм), поетика якого генерує сенси, що потребують декодування.

Назва має подвійну семантику – головний персонаж може виявитися як обвинувачем, так і обвинуваченим. Володимир Іванович Малахов, прокурор великого промислового міста на сході України, почергово відіграє обидві ролі, і вже цей сюжетний поворот акцентує розвінчання в його образі тоталітарного дискурсу. Конфлікт має два виміри – виробничий і приватний. У межах першого вибух у лабораторії хімічного заводу внаслідок експерименту з винайдення нової надміцної пластмаси спонукає Малахова зробити головною підозрюваною директорку Марію Басову. Вона не лише першорядний фахівець-новатор, а й друг сім'ї, яка під час війни врятувала дружину прокурора Ганну Кирилівну з маленькою пасербицею Любочкою – викинувши з кількох вагонів найдефіцитніші матеріали заводу, призначені для евакуації, вивезла в них сотні жінок та дітей – попри майже певну можливість покарання за розтрату майна. Малахов зізнається, що не наважився б на таке, якби був на її місці. У справі хімічної лабораторії він теж

займає позицію формаліста (винні мусять бути покарані за завдання матеріальних збитків державі та наражання на небезпеку працівників), демонстративно ігноруючи той факт, що вибух був передбаченим, контрольованим і служив чи не єдиним способом отримати хімічні реакції для синтезу пластмаси. Відтак прокурор підписує ордер на арешт Басової й усіяко перешкоджає проведенню другого досліду на заводі. Він певний у своїй непогрішності та месіанській ролі в захисті державних інтересів: *«Та невже ви всі вирішили раз і назавжди забути про таке поняття, як “держава”. Я стою на варті її інтересів, в даному разі наступаючи на горло власним симпатіям і вподобанням»* [188, с. 128]. Проте несподівано для Малахова його позиція викликає опір не лише колективу лабораторії, а й заступника (разом з тим давнього друга) і навіть дружини-журналістки, яка демонструє новий, демократизований відлигою тип мислення: *«Але держава – це ж не якась бездушна машина, держава це, кінець кінцем, наші радянські люди, і, мені здається, про них теж не слід забувати»* [188, с. 129]. Банальний і широко тиражований соцреалістичною літературою конфлікт консерваторів і новаторів здобуває додатковий сенс – зіткнення тоталітарного і гуманістично-демократичного дискурсу, який починає народжуватися (відновлюватися) в суспільстві після ХХ з’їзду. Текст поступово розкриває справжню мотивацію прокурора, приховану за риторикою про законність та збереження людських життів – кар’єризм, авторитарність, страх втрати статусу та уражене самолюбство. Ключовим у демаскуванні персонажа стає епізод із псевдовибухом: почувши гуркіт і струс, він вирішує, що другий несанкціонований дослід на заводі знову закінчився провалом і збитками, й істерично намагається підтвердити свою правоту: *«Хто говорив, хто попереджав? Прокурор Малахов! А його не слухали! Тепер маєте! Охоплений радісним збудженням, він підбіг до телефону <...> Знову взявся Малахов крутити диск, йому треба було пересвідчитись у своїй перемозі. Ганна <...> дивилася на чоловіка і боялася його. Так, це вже ясно, там десь сталася катастрофа, а він радіє. Стало страшно»* [188, с. 262]. Занижено-комедійна розв’язка ситуації (намагаючись протерти люстру в квартирі, з шафи упав огрядний



старшина міліції – сусід Малахових, викликавши локальний струс) увиразнює моральний крах прокурора та нівелює ілюзію його непереможності за допомогою прийому осмішнення.

Поступове звільнення суспільства від гіпнотичної влади тоталітарної ідентичності автор реконструює через гаму реакцій оточення прокурора – розчарування, зникнення страху, сміх: *«Боровик похитав головою. Логіка Малахова була цілком послідовною і все-таки неправильною. Вона нагадувала холодну бездушну машину. Невже весь час міг так помилятися Сергій Боровик, коли малював перед собою характер прокурора?»* [188, с. 212]; *«Зоя дивилася на Малахова. Тепер він зовсім не здавався їй ні страшним, ні небезпечним. Просто розлючений, знервований чоловік, що от-от втратить владу над самим собою»* [188, с. 255]; *«Хвилина для сміху була явно недоречна, але стримати себе вона [Ганна, дружина Малахова – О. В.] не могла. Поглядаючи то на чоловіка, то на старшину міліції, вона сміялася заливчасто і весело <...> Давно вона вже так не сміялася. Та за старою прикметою, хто весело сміється, неодмінно плакатиме. “А от я не буду”, – вирішила Ганна»* [188, с. 265]. В. Собко не йде шляхом схематичного спрощення – навіть після всіх подій і відвертої розмови з дружиною Малахов лишається непохитним у своїй фанатичній зашореності сталіністського штабу. У його образі розкриваються нові риси: самозакоханість (*« – Міський прокурор Малахов слухає, – <...> прислухаючись до звучання свого красивого голосу, сказав він»* [188, с. 270]) та підлабузництво (*« <...> інтонація голосу Малахова змінилася від спокійно-впевненої до запобігливої»* [188, с. 270] – дзвонив помічник першого секретаря обкому). Лише засідання бюро обкому партії, на якому одностайно розвінчано позицію прокурора, змушує його кардинально змінити світогляд. Ключову викривальну промову, закономірно, вкладено в уста першого секретаря: *«Невже не зрозумів ти всього, що на двадцятому з'їзді відбулося? Про відновлення ленінських норм життя, про повагу до людини, <...> до її прав, до її почуттів, до її чесності? Чи, може, ти ще не подолав інерцію тих лихих часів, коли деяким діячам, вже засудженим радянським народом і партією,*

здавалося, що свобода людини, це так, якась дрібниця, що права людини, конституцією гарантовані, взагалі не варті уваги? Доведеться добре подумати тобі про це <...> Чому ти, Малахов, так не віриш людям? Чому тобі здається, ніби довкола тебе ходять тільки злочинці? <...> Чому все сам вирішив, наперекір радянським законам людей до тюрми посадовити наважився <...> Якщо хочеш знати, Малахов, культ особи починається саме тоді, коли людина починає уявляти себе розумнішою і принциповішою за партію. От і з тобою таке трапилось. <...> А нам всім, товариші, із справи прокурора Малахова багато висновків доведеться зробити...» [188, с. 299–300]. У цій кульмінації повісті розкрито і подвійну семантику її назви – вершитель доль, репрезентант тоталітарної епохи Малахов опиняється у становищі обвинуваченого: «Що він говорить? Значить, це вже звучить як “справа прокурора Малахова”? Значить, він уже підсудний?» [188, с. 300]. Попри визначальність офіційного нарративу (апологія нової політичної лінії, тлумачення суті ХХ з'їзду для масового читача, підкреслення керівної ролі партії в позитивних суспільних змінах, образи «правильної» комуністки Басової, «неправильного» комуніста Малахова, який усвідомлює хибність своєї позиції і перероджується, та парторга хімзаводу Ляшенка, носія вищої компетентності та справедливості, педалювання ідеологеми про окремі помилки на місцях і непогрішність державного устрою загалом), складно не відзначити сміливості та системності узагальнень, зроблених В. Собком, так само як знайти в тодішньому літературному процесі схожий за відвертістю, полемічністю і драматичною напругою текст.

Приватний вимір конфлікту розгортається в площині протистояння прогресивно-демократичного модусу (Ганна Кирилівна) і цінностей нової генерації (Любочка) тоталітарній аксіології (Малахов). Особливий наголос зроблено на конфлікті поколінь. Твір починається з сімейної ідилії – свята на честь отримання Любочкою паспорта. Прокурор з повагою й ніжністю ставиться до дружини, досі в неї закоханий і дуже любить пасербицю, а вони відповідають йому взаємністю. Проте у Ганни та Малахова є «скелет у шафі», який вони старанно намагаються

приховати від Люби – її справжній батько, військовий моряк, не загинув під час Другої світової війни, а був репресований за «умисне важке тілесне пошкодження», завдане товаришеві по службі, та «зв'язок з німецькою повією». Отримавши повідомлення від трибуналу, Ганна, не з'ясовуючи ситуації, подала на розлучення, викреслила Сергія з життя маленької дочки і свого, а через рік зустріла Малахова й вийшла заміж. Насправді офіцер Боровик підібрав на вулиці німецького портового містечка виснажену голодом жінку й лишив ночувати на своїй квартирі, не підозрюючи, що це відома повія. На нього надійшла анонімка, проте жінка зникла з Росток, і слідчому не вдалося довести невинуватість Боровика. Маючи запальний характер, він ускладнив становище, вдаривши приятеля, бо тільки він знав цю історію – отже, на думку Боровика, надіслав анонімку. Чоловік мало не помер, а звільнений з флоту Боровик відбув два роки таборів, після чого закінчив інститут за спеціальністю інженера-хіміка. Близько десяти років він спостерігав за життям дружини й доньки віддалік. Сергій був щиро вдячний Малахову за підтримку сім'ї, виховання Любочки і вважав його моральним авторитетом. Саме останнє приводить його до прокурора – легко поранений в голову внаслідок вибуху, Боровик втікає з лікарні, щоб поклопотатися за директорку Басову, яку заарештували. Тут він уперше зустрічається з Ганною. Після ще кількох втеч Сергія з лікарні і відвідин ним квартири Малахових прокурор віддає наказ покласти його до «спецвідділення», тобто в божевільню (промовистий маркер тоталітарного дискурсу), щоб убезпечити таємницю своєї сім'ї (тобто насамперед зберегти власний спокій та усунути конкурента на любов дружини). Проте Боровик встигає познайомитися з Любочкою. З часом вона розуміє, хто це, повністю приймає його, ще не знаючи про безпідставність судового вироку, і пристрасно захищає у розмові з Басовою. Цією сюжетною колізією В. Собко актуалізує літературну реабілітацію репресованого покоління батьків – ще до того, як це зробили шістдесятники. Сімейна ідилія Малахових виявляється фікцією. Люба, відчувши себе відповідальною за власне життя і рішення, намагається позбутися нав'язаного псевдобатьківства Малахова і вирватися з обжитого, але задушливого простору

брехні та несвободи: *«Він хороший, ласкавий, уважний, завжди правильний, але чужий... Розумієш – чужий. Він залишиться чужим. Я раніше не могла зрозуміти, чому це так, а тепер... Хоч він хороший, добрий і справедливий, але... поїдемо звідси»* [188, с. 278], – говорить вона матері. Проте Ганна Кирилівна ще раніше почала задумуватися про те саме: *«Люба не знала і знати не могла, на який підготований ґрунт падає кожне її слово. Поїхати з цієї добре обжитої, зручної квартири, де нема змоги вільно дихати, більше всього хотілося і самій Ганні»* [188, с. 278]. Апогеєм розвінчання ілюзорності щастя Малахових стає думка Любочки: *«Десь в глибині душі він, мабуть, переконаний, що ощасливив, врятував і Любу, і Ганну, хоч ніколи цього не говорить. Але це відчувається завжди»* [188, с. 287]. Образ пасербиці прокурора – сміливої, активної, щирої (ці якості відзначає і схвалює сам Малахов), мислячої, іронічної – прочитується як втілення покоління шістдесятників, яке під кардинально іншим ракурсом подивилося на «благоденство» радянського суспільства. Фактично В. Собко деконструє тоталітарний вимір архетипу родини і символічно оприявнює штучність і нав'язування культу самопроголошеного «батька» народів Й. Сталіна. Кульмінацією приватного виміру конфлікту в повісті стає розповідь Басової про справжні події довкола Сергія Боровика в німецькому Росточі, яка символізує остаточне прозріння від тоталітарної омани і відновлення гармонії через повернення справжньої батьківської фігури на її сакральне місце.

Більшість творів офіційного соцреалістичного дискурсу не актуалізували суспільних протиріч, про які дозволила говорити відлига (як В. Собко чи А. Хижняк). Проте саме в цей період відбулося розширення його тематичних горизонтів: поруч із привілейованою виробничою прозою у її колгоспному та робітничому аспектах знову (після 1930-х) набули популярності твори про науковців, було «легітимізовано» зображення життя інтелігенції. Так, середовище професійних музикантів відтворено в романі Л. Дмитерка «Розлука» (1957), про фізиків ідеться в епопеї Н. Рибакі «Час сподівань і звершень» (1960, обсяг 873 сторінки) та «Солдати без мундирів» (1966) тощо.

Разом з цим як завжди популярними серед письменників були виробнича проза та твори про колгоспне село (повісті В. Земляка «Рідна сторона», 1956, та «Кам'яний Брід», 1957, дилогія В. Кучера «Прощай, море», 1957 та «Трудна любов», 1960 тощо) та ін., що в більшій чи меншій мірі продовжували експлуатувати соцреалістичні шаблони, розглянуті вище.

Непозбувною рисою офіційного дискурсу лишалася соціальна дидактика та апологія концепції «звичайної людини» з тяжінням до нав'язування молоді стандартного життєвого сценарію без аналізу причин відмови від нього. Тенденцію яскраво ілюструє повість Л. Дмитерка «Наречена», героїня якої Марина Ставкова вважає свого хлопця Віктора занадто звичайним, мріє про сцену і «палке кохання». Автор приводить героїню крізь життєві перипетії до усвідомлення, що необхідних вокальних даних вона не має, а світ музичної богеми (зокрема молодий співак, який їй подобався) – лицемірний та облудний. Тому працю з піснею малярем на будівництві та примирення з Віктором, особливих почуттів до якого Марина не виявляла, зображено як щасливий фінал [53]. Дидактичність сюжету увиразнюють монологи персонажів з роздумами про «звичайних» людей, які роблять великий внесок у розвиток суспільства, а мелодраматичність – типові для цього жанру сюжетні ходи (життєві випробування дівчини з провінції у великому місті, зрада, підступність подруги, бурхливе з'ясування стосунків тощо) та побічна сюжетна лінія про дівчину-горбунку, яка через кохання до Віктора втопилася у весільній сукні подруги.

### **1965–1968 роки**

Зміну тенденцій, викликану згортанням лібералізації, демонструє динаміка творчості ключових репрезентантів соцреалістичної доктрини – Л. Дмитерка, Ю. Збанацького, В. Собка.

У 1957 році вийшов роман «Розлука» Л. Дмитерка, який не культивував політичні чи соціальні ідеологеми, і якщо й тяжів до дидактики, то не в громадській, а в особистій площині (так зване моралізаторство). У 1959 році було опубліковано схематичну повість «Наречена», система персонажів і конфліктів

якої охудожнювала ідеологему радянського способу життя, обов'язкового для всіх. Третя книга трилогії «Міст через прірву» (1962–1965) – роман «Вечірня зоря» (1965) – присвячена подіям Карибської кризи. Цей текст знаменує повернення в дискурс про сучасність партійної риторики та комплексу впізнаваних політичних і соціальних ідеологем. Серед політичних – зображення США як «паліїв війни», протистояння їм Радянського Союзу – як боротьби добра і зла на планетарному рівні, неповноцінності західного світу (канадський турист вмирає від запалення легенів у радянській лікарні через відмову від медикаментів – він вважає, що, як і на батьківщині, це надзвичайно дорого, і не хоче лишати борги дітям), обґрунтування необхідності підтримати Кубу у військовому конфлікті зі США та звірств «буржуазних націоналістів» на західноукраїнських землях (сюжетна лінія вчительки Смереки) тощо. Серед соціальних ідеологем – самозречення як норма, пріоритетність громадського над сімейним та приватним, масового над індивідуальним, обов'язку над почуттями, засудження приватної власності тощо (наприклад, молоде подружжя, як і решта персонажів роману, вважає старого Ящука, батька дружини, мало не злочинцем за спорудження власного будинку і планує віддати будівлю університету, не маючи свого житла). Головний персонаж Данило Багрич – репрезентант ідеального радянського героя, який бореться за мир у складі дипломатичної делегації (його власне формальна участь потрактована з планетарно-месіанським пафосом), а на виробництві (він висококласний інженер-конструктор) – за впровадження систем кондиціонування на масових об'єктах, заперечуючи виготовлення кондиціонерів для споживача. Поведінкові патерни персонажа, створеного Л. Дмитерком, зумовлені не природним людським началом, а фанатично засвоєними нормами радянської ідеології: після повернення з відрядження до Києва, де без нього доньці-немовляті зробили надскладну операцію на серці, він спочатку поспішає на завод – колеги швидше хочуть показати Багричу кондиціонер, розроблений за його кресленнями; маючи недугу серця та достатньо сильну застуду, він кілька годин без практичної потреби оглядає НДІ перед від'їздом з Донбасу й зрештою мало не непритомніє після прильоту

тощо. Навіть домашні пакунки з іжею Багрич ненавидить (певно вважає міщанством), прирікаючи себе на дискомфорт. Усе це мусить вважатися ознаками самозречення заради суспільного блага. Дружина Багрича, лікарка Юлія Пашко, теж, щойно донька відносно одужала після операції, повернулася до роботи, очевидно вбачаючи в цьому своє призначення. Грудне немовля, дивом врятоване від смерті, лишилося на догляд родички. Така гіпертрофована пріоритетність суспільного над особистим типологічно подібна до текстів 1930-х і відчужує ідею твору від читача, нівелюючи сподіваний автором дидактичний ефект.

Проте варто зауважити, що роман «Вечірня зоря» (1965) зберігає ревізійну оцінку постаті Сталіна, запропоновану відлигою: « – *Чи не найбільша трагедія Сталіна полягала в тому, що він не знав і не хотів знати людей. А не знаючи, не довіряв. – А не довіряючи, боявся. – Так, погодився генерал. – Ось де коріння тієї тяжкої аномалії, яка привела до багатьох сумних наслідків*» [51, с. 23–24]. Текст також послідовно засуджує естетику сталінських часів, характеризуючи архітектуру тієї епохи як надмірно помпезну, «міщанську».

### **1.2.3. Реакційно-негаційний модус комунікації офіційного соцреалістичного дискурсу з національним контрдискурсом (1968 – початок 1980-х)**

Роман-трівелог Ю. Збанацького «Хвилі» (1967), на противагу, оприявнює не лише достатньо реакційне сприйняття здобутків відлиги, а й мотиви ресталінізації. Однією з чільних проблем, порушених у тексті, є взаємини поколінь. Ілько Дубогай, тип радянського «селфмейд-мена», який подолав шлях від сина бідняка і вигнанця з райкому комсомолу до директора заводу, на схилі літ подорожує з чотирма дорослими синами в рідне село. Найменший, учорашній школяр, докоряє батькові за культ особи, зокрема за мовчання, відсутність громадянської позиції. На противагу Малахову з повісті В. Собка 1959 року, який осмислює свої помилки і морально перероджується, реакція Дубогай – оборонно-наступальна. Вона розгортається за трьома векторами: безапеляційна апологія свого покоління, менш

категорична апологія постаті Й. Сталіна, карикатурно-гротескне зображення шістдесятників. Головна аргументація першого вектора – *«ми думали не про себе, а виборювали щастя для вас»* [80, с. 242]; *«ми відстояли у грізні роки війни завоювання Жовтня. Це одне варте безсмертя»* [80, с. 243]; *«виходить, що у грізний час війни не проти фашизму мусив битися, а воювати проти культу особи, власну кривду підносити як прапор?»* [80, с. 255]. Йдеться про те, що Дубогай як оточенець потрапив до слідчого СМЕРШу, потім лише завдяки заступництву з Москви уник покарання, через недовіру був відкликаний з фронту у глибокий тил для будівництва танків (сам Ю. Збанацький по війні був позбавлений звання Героя Радянського Союзу через наклеп, але згодом поновлений в усіх правах). Колоритний образ слідчого СМЕРШу, моральну сутність якого визначено, зокрема, трьома деталями: перекрученим українським прізвиськом (Козодер – КозОдьор), лексемою «запіратца» та питанням, чому Дубогай не застрелився в оточенні. Проте головний персонаж, який уособлює філософію свого покоління, вважає живучість «зверхпильних козодерів» та донощиків і пристосуванців переметів одиничними явищами «на місцях», традиційно для офіційного соцреалістичного дискурсу не ототожнюючи із системою, що їх згенерувала. Він відокремлює діяльність свого покоління від «тіні Сталіна» («В тіні Сталіна» – назва збірки повістей А. Дімарова 1990 року) і разом з тим мислить його постать не лише як невід'ємний, а й легітимний маркер історичного періоду, достойний репрезентувати концепти партії та Батьківщини: *«Нікого з нас це [розвінчання культу Сталіна – О. В.] не потішало, не викликало ані ажіотажу, ані злорадства»* [80, с. 241]; – *І «за Сталіна» кричали теж <...> – Бо ототожнювали його ім'я з партією, яку він очолював у той час, з Вітчизною, для якої він теж не пожалів би свого життя. – А його помилки? – Ми про них не знали»* [80, с. 242].

Підвищену увагу до культу особи Дубогай розглядає як ідеологічну диверсію: *«Мене кинуло в гарячий піт. Стало моторошно, коли збагнув, яка небезпека вповзає в мою сім'ю. Я так не лякався навіть ворожих танків (!). Треба було негайно вияснити <...>, звідкіля Валентинові навялились подібні «ідеї»* [80, с. 255].



Занадто узагальнений образ нової інтелігенції не лише скарикатурений [80, с. 259–260; с. 307–310], а й неадекватний дійсності, оскільки скомпільований з рис різних суспільних груп – «золотої молоді» [80, с. 255], «західників» [80, с. 255] та власне творчих інтелектуалів [80, с. 260–261], якими й були шістдесятники.

Особисту порядність Ю. Збанацького акцентують спогади щонайменше двох його сучасників з покоління фронтовиків – М. Руденка (Ю. Збанацький єдиний з уповноважених проголосував проти його виключення з партії) та А. Дімарова. На противагу, щоденник Ірини Жиленко фіксує негативне ставлення цього письменника до шістдесятників і послуговується пейоративним номеном «Збанага». Це дає підстави стверджувати, що позиція персонажа Ілька Дубогая репрезентує генераційний розрив у свідомості самого Ю. Збанацького, який не зрозумів ідеї нового покоління і сприймав їх як потенційну загрозу здобуткам свого. Цікаво, що генераційний розрив як основну з ознак радянської літератури 1960-х розглядають і західні дослідники – зокрема, Д. Браун вбачає причину явища як в ідеологічному, так і в моральному підґрунті [248, с. 180–217].

Роман В. Собка «Перші краплини дощу» (1968) було написано протягом 1965–1967 років, тобто коли хвиля відлиги остаточно пішла на спад, і концепція непогрішності партійного дискурсу пододала елементи ліберального ревізіонізму. Як типовий текст офіційного дискурсу, він охудожнює одразу кілька ідеологем – правильності господарчого та наукового вектора розвитку держави, колективізації, обов'язкової ідеологічної заангажованості митців та науковців, вищості Радянського Союзу від західного світу тощо. Ретроспективний наратив покликаний утвердити ортодоксальну візію 1930-х, яка чи не найбільше похитнулася в короткочасний період демократизації. Поява такого тексту означала наростання реакції в СРСР.

Період суспільно-політичного застою за правління Л. Брежнєва (1966–1982) характерний поверненням декларативного тиражування базових ідеологем. Вони незворотно набували ознак ритуальних формул, не підкріплених переконаннями ні письменника, ні читача. Механізми тогочасного літературного процесу розкрив

В. Дрозд у романі з промовистою назвою «Спектакль» (1985).

До початку 1970-х ще зберігалася певна інерція свободи. Можливо, саме з цим пов'язана поява нетипового для офіційного соцреалістичного дискурсу роману Л. Дмитерка «Крізь дні і ночі», 1969 [52]». Аналітика повсякдення, що закономірно виключала актуалізацію ідеологем, рефлектуючий герой – лікар, зображення непривабливих реалій – корупції, дефіциту товарів, матеріальної нестабільності, міський текст (загалом характерний для автора), динамічний сюжет, морально-філософська проблематика – ці риси корелюють з творчістю представника шістдесятництва Ю. Щербака. Для поетики роману характерні психологізм, лапідарність вислову та сюжетна динаміка. Архітектоніка не позбавлена оригінальності – головний герой Андрій Ващенко, працюючи лікарем швидкої допомоги, майже щоночі стає свідком людських історій, більшість яких переплітаються з його життям. Події розгортаються у своєрідному обрамленні – на початку роману бригада Андрія прибуває на необґрунтований виклик до вагітної, а в кінці допомагає народити їй дочку. Текст демонструє еволюцію ідіостилу Л. Дмитерка у зображенні протагоніста: якщо Данило Багрич з роману «Вечірня зоря» (1965) – персонаж-ідеологема з гіпертрофовано розвиненим потягом до самозречення та месіанськими амбіціями порятунку планети через дипломатичні перемовини, то Андрій Ващенко – моральний максималіст, який «крізь дні і ночі» фахово рятує людей, а не абстрактне людство. Показова також мотивація героя – до праці на швидкій його спонукає не кредо «хто як не ми», а необхідність утримувати літню маму і двох малих дітей померлої сестри. Відсутність охудожнених ідеологем, невиправданого пафосу та закоріненість у проблематику буття – одна з чільних ознак роману, що фактично долає межі соцреалістичних літературних практик. А тип головного героя – рефлектуючого інтелектуала з чіткою життєвою позицією та власним світоглядом – корелює з контрдискурсивним.

З 1972 року, коли уряд УРСР очолив В. Щербицький, а секретарем ЦК КПУ став В. Маланчук, тиск реакційно-русифікаційної політики на інтелігенцію сягнув

піку. Автори, які в часи відлиги тяжіли до контрдискурсу, мусли повернутися в систему координат соцреалістичної доктрини. П. Загребельний зосередився на історичних романах, В. Дрозд, автор знакових для контрдискурсу оповідань «Колесо», «Білий кінь Шептало», «Шептало на молочарні» та інших творів, мусив відійти на нейтрально-суголосні офіційному дискурсу творчі позиції, протягом десятиліття працюючи над біографічними романами про революціонерів Ювеналія Мельникова («Добра вість», 1971) та Софію Богомолець («Ритми життя» (1974) і її сина, відомого лікаря Олександра Богомольця («Дорога до матері», 1978). У цей час також було створено п'єсу з колгоспного життя «Леви на воротах» (1978), типовий текст соцреалістичного дискурсу.

Ще одна тенденція цього періоду – осмислення епохальних історичних подій ХХ ст. у категоріях радянської ідеології (А. Шиян, «Хуртовина», 1979, В. Козаченко, «Отчий дім», 1979). Останній твір продовжує оприявнену в романі «Хвилі» (1967) Ю. Збанацького тенденцію підбиття життєвих підсумків представниками старшого покоління, яких до цього налаштовують відвідини малої батьківщини.

Парадоксально, але саме застійні роки підтверджують еволюцію офіційного соцреалістичного дискурсу. Адже, попри актуалізацію ідеологем, його основний жанр – виробничий – за поетикою тяжів до соціально-психологічної прози. Це підтверджує як проза Л. Дмитерка, так і роман В. Собка «Ключ» (1978).

### **1.3. Канонізована модель соцреалістичного письменника (на прикладі життєтворчості В. Собка)**

Для конструювання «нової людини» за допомогою художнього тексту потрібна була його масовість – як за кількістю друкованих одиниць, так і за відповідністю смакам та сприйняттю пересічного читача, що передбачало читабельність, динамічний сюжет, легкість сприйняття. Переважна більшість власне соцреалістичних (за ідеологією та стилем) текстів, враховуючи настанову про первинність змісту, відзначалася не лише ідеологічними кліше, а й відсутністю

стилю, нерідко ще й великим обсягом (наприклад, дилогія Н. Рибача «Час сподівань і звершень», 1960 і «Солдати без мундирів», 1966 сумарно нараховувала 1 237 сторінок, а широко популяризована двотомна епопея «Переяславська рада» – 1 346). А. Дімаров, який працював редактором Львівського книжково-журнального видавництва (1952–1960) та головним редактором видавництва «Радянський письменник» (1960–1965), стверджував, що «<...> із ста двадцяти повістей, романів та збірок оповідань і поезій, що їх щороку видавало лише наше видавництво [«Радянський письменник» – О. В.], якийсь десяток, а то навіть і менше, мав ознаку таланту. Решта ж – суцільна сірятина, закроєна на одну й ту ж соцреалістичну колодку <...>» [50, с. 358]. Такі книжки не могли стати успішним масовим проектом через відторгнення читацькою аудиторією. Потрібне було «популярне» мистецтво, ерзац, здатний емоційно впливати на маси» [92, с. 140]. Водночас декому з авторів вдалося поєднати реалізацію соцреалістичної доктрини з читабельністю та популярністю серед широких кіл (О. Копиленко, Ю. Дольд-Михайлик, М. Трублаїні та ін.).

Одним із найяскравіших представників моделі канонічного радянського письменника 1950–1970-х є Вадим Собко: з покоління «ударників» у літературі, замолоду шахтар і робітник ХТЗ, інвалід Другої світової, продуктивний «ультраконформістський» (за Г. Снегірьовим) автор, який не лише відгукувався на всі злободенні теми у світлі актуальних партійних директив, а й об'єктивно користувався успіхом серед читачів. Усе це дає підстави простежити сюжет становлення зразкового соцреалістичного письменника на його прикладі.

Біобібліографічний словник українських письменників 1965 року видання стверджує, що Вадим Миколайович Собко народився 1912 року в сім'ї військового інженера в Москві [210, с. 478]. Проте в документальному «Романі-доносі» Гелій Снегірьов (рідний племінник В. Собка – і один із найвідоміших у СРСР дисидентів [93, с. 23], близький друг Віктора Некрасова) зазначає, що Микола Петрович Собко (його дід і батько Вадима Собка) – «вихідець із селян, який вибився в полковники царської армії, і – о, чудо! – не розтерзаний радянською диктатурою» [179, с. 98].

Бабуся Г. Снегірьова і мати В. Собка, Марія Петрівна Собко (Кроткевич) – сестра милосердя в госпіталях імператриці Марії Федорівни, нагороджена трьома солдатськими Георгіївськими хрестами [180, с. 87]. Г. Снегірьов наводить слова самого В. Собка про те, що вони з рідною сестрою Наталією відвідували Першу київську трудшколу імені Т. Шевченка [180, с. 87] – українську гімназію, першою утворену після дозволу на національну освіту, «зразкову школу при ВУАН» [198, с. 102.], яка «за даними передсудового слідства <...> була за одну з найважливіших підпор <...> «СВУ» [180, с. 125]. Одним із головних обвинувачених на публічному процесі цієї так званої «Спілки визволення України» був директор Першої школи Володимир Дурдуківський, інтелігент старшого покоління, який культивував у навчальному закладі атмосферу українського патріотизму, творчого пошуку, вільної дискусії та класичні моральні цінності замість піонерських. Тогочасні обвинувачувальні матеріали в пресі дають достатньо фактичного матеріалу для розуміння специфіки цього навчального закладу, зокрема його національної спрямованості [198]. Викладали сам В. Дурдуківський, С. Єфремов, Й. Гермайзе, С. Васильченко та ще низка відомих науковців і літераторів. За хронологією, вони мали б вчити В. Собка – у 1929-му, коли арештували основний учительський актив, майбутньому письменникові було 17 років. Парадоксально, але Ю. Смоличу В. Собко на початку 1930-х запам'ятався «абсолютним незнанням мови (української), яку калічив, як умів» [178, с. 285]. Враховуючи, що письменники були «в найдобріших відносинах» [там само], а тому мали час від часу спілкуватися, це не могло бути одномоментним враженням чи похибкою пам'яті. Про мову В. Собка майже через 10 років (1944-й) негативно відгукувався А. Малишко: «Мова героїв його повісті [роману «Кров України», 1943 р. – О. В.] стандартна, без фарб, без індивідуальних інтонацій. <...> треба знати письменникові те, що без глибокого знання народної мови не можна стати серйозним письменником» [129, с. 117]. А про творчість В. Собка між 1963–1965-м А. Дімаров, на той час головний редактор видавництва «Радянський письменник», відгукується так: «<...> безграмотну писанину <...> редакторам

доводилося переписувати наново» [50, с. 410]. Незважаючи на це, Собко, за висловом Г. Снегірєва, «ультраконформістський письменник країни Рад» [180, с. 88], з початку літературної кар'єри у 1930-му і до кінця життя писав винятковою українською і нею ж користувався в побуті – російськомовний Гелій у спілкуванні з дядьком переходив на українську. Логічно припустити, що підвалини мовної самоідентифікації В. Собка заклало навчання в Першій школі. А той факт, що батьки Вадима та Наталії Собків обох дітей віддали до найвідомішої в Києві української школи, може опосередковано свідчити про українські настрої в сім'ї.

Так чи інакше, але, як стверджує В. Гришко (який із письменником знайомий ніколи не був), В. Собко прийшов в українську літературу «ще з рештками елементів свідомости доби українізації» [27, с. 11].

Його рідна сестра Наталія Собко подавала значні надії в поезії до одруження з письменником Іваном Снегірєвим та його захворювання на туберкульоз. У 1930-му її викликали на суд у справі СБУ через приятельські стосунки з підсудними – випускниками Першої школи, яку вона закінчувала. У стенограмі процесу зафіксовано, що ім'я Наталії Собко, активної учасниці учнівських літературних товариств (визнаних контрреволюційними), кілька разів називає підсудний Микола Павлушков, колишній приятель. Однак процес СБУ для Наталії Собко наслідків не мав. Чи виступала вона свідком, Г. Снегірєву точно встановити не вдалося.

У 1937-му в газеті «Большевик Южной» (тобто Південної залізниці; Снегірєви з батьками Наталії та Вадима тоді мешкали в селищі Південне Харківської області, Вадим Собко навчався в Київському університеті) її звинуватили в націоналізмі та контрреволюційній агітації серед учнівської молоді – викладаючи в місцевій школі українську мову та літературу, Наталія Собко-Снегірєва, за твердженням автора статті, «дискредитувала радянських українських письменників», «всіляко намагалася, щоб учні не захоплювалися історією та російською мовою, а для цього підривала авторитет викладачів цих дисциплін» [179, с. 97]. Коли на неї «обрушився весь педагогічний колектив», дирекція дозволила піти зі школи за власним бажанням (що дуже обурює

дописувача). Але, за твердженням автора газетного доносу, «Снегір'ова, яка мешкає біля школи, продовжує свою «діяльність». Досі її квартиру відвідують учні, а її чоловік, який видає себе за члена спілки письменників, розтліває учнів». Наслідком стало те, що «один учень 10 класу, оброблений Снегір'овою, двічі виступав з контрреволюційними тлумаченнями, а тепер всіляко розхвалює її серед учнів» (переклад з російської наш, особливості орфографії збережено) [179, с. 979-980]. З цієї замітки можна зробити висновок, що Наталія Собко-Снегір'ова була не лише національно свідомою україркою (про що свідчать і її юнацькі вірші, оприлюднені сином Г. Снегір'овим у творі «Набої для розстрілу» [180]), а й мала сміливість висловлювати свої погляди (враховуючи, що шкільний учитель, особливо в сталінський період, був одним із основних інструментів радянзації) перед учнями, у яких безперечно мала авторитет. Через три місяці очікування арешту в тій самій газеті опублікували спростування, і ніхто з родини Снегір'ових-Собків не постраждав.

Вступати в доросле життя з таким походженням на початку 1930-х було небезпечно. Імовірно, що саме з метою створити класово придатну анкету В. Собко спочатку вчиться в Луганській індустріальній профтешколі (1930) і працює на Донбасі, потім бере участь у будівництві Харківського тракторного заводу (1930–1931), до 1934-го року працює там слюсарем-лекальником та бригадиром інструментальників, і вже по тому стає студентом філологічного факультету Харківського університету (1934). Припущення опосередковано підтверджують спогади Ю. Смолича: «Скільки мені відомо – [В. Собко] з тієї категорії інтелігентських дітей, що йшли на заводи, рік-два працювали слюсарями чи токарями, аж тоді вже входили в літературу від пролетаріату» [178, с. 285]. З робітничим періодом В. Собка пов'язаний іще один факт, симптоматичний щодо моделювання біографії радянського літератора: М. Логвиненко, автор монографії про романи Собка, зауважує, що письменник любить зустрічі з шахтарями, бо теж працював на шахті [123, с. 4]. У 1930 році він навіть видав книжку нарисів «Прощай, обушок» (ручний молот для добування вугілля в забої). Проте якщо

зіставити хронологічні рамки, у тому самому 1930-му, у 18-річному віці, Собко вже вчиться у профтехшколі і вирушає в Харків на будівництво заводу. Питання полягає в тому, скільки насправді часу і коли було відведено на працю шахтарем. Проте це вдалий штрих до ідейно вивіреного образу радянського літератора, тому його вигідно було наголошувати.

Молодь покоління В. Собка масово ставала письменниками завдяки «призову ударників у літературу». На титулці одного з типових збірників такої літературної продукції – «Кузня героїв» (1931) – так і зазначено: «Збірник робітників-ударників Тракторобуду, покликаних до літератури» [116].

Очевидно, кількарічний досвід, здобутий на Донбасі та на ХТЗ, сформували підґрунтя того, що «робітнича тема стала близькою Собкові назавжди» [123, с. 12]. Виробничий роман, поруч із мілітарною прозою та п'єсою – основний жанр у доробку Собка. Після першої половини 1930-х до поезії автор більше не повертався й не перевидавав її.

Друкуватися почав з 1930 року. До 1941-го з'явилося шість збірок поезії та дві нарисів, оповідання і дві п'єси окремими книжками. У 1935 році вийшов перший роман під назвою «Любов», типовий для соцреалізму 1930-х років: про освоєння виробництва точних деталей робітниками тракторного заводу, щирих у коханні і самовідданих у праці комсомольців [123, с. 8] з одного боку та диверсантів і шкідників з іншого – однаково схематизованих. Серед художніх особливостей – лінійна оповідь, «композиційна нечіткість» [123, с. 10], відсутність психологічної вмотивованості поведінки героїв, нарисовість. «Отже, роман «Любов» слід розглядати як твір, що відіграв значну роль у творчій біографії самого письменника, але не став помітною віхою в літературному розвитку», – підсумовує М. Логвиненко [123, с. 12].

Ще одна тенденція соцреалізму 1930-х – пригодницька література про шпигунів, ворогів і диверсантів в усіх сферах життя та ентузіазм у боротьбі з ними. Як стверджує В. Дончик, «30-ті роки можна вважати і часом (якщо не народження) розвитку української дитячої та юнацької літератури – певну «санкцію» на це було



дано в партійних директивах щодо посилення уваги до виховання дітей та юнацтва» [88, с. 142]. Підліткового та юнацького віку досягали перші покоління, народжені вже в Радянській державі, і проєкт конструювання радянської людини передбачав закладення відповідних цінностей через літературу для дітей. Тому особливо затребуваними в ній стали героїчна (про недавні події революції та громадянської війни) і шпигунська теми – як засіб ідеологічної обробки та таврування Іншого. Зокрема, з'являються відома повість «Школа над морем» (1937) О. Донченка, роман М. Трублаїні «Шхуна «Колумб» (1940 р., повісті, які його утворили, друкувалися в журналах за 1938–1939 роки) та інші твори.

Після невдалого дебюту у виробничому романі В. Собко починає працювати над актуальною пригодницькою прозою. У 1939 році видає «Повісті моря», до яких входять «Скеля Дельфін» (1937) та «Край синього моря» (1938), розраховані на юнацтво. З'являються пригодницькі романи з елементами на той час наукової фантастики – «Граніт» (1937) та «Крейсер» (1939).

«Скеля Дельфін» розповідає про причорноморське містечко. Невідомий чоловік прибуває туди й помічає здібного хлопчика-плавця. Він живе на утриманні далекої родички (до якої і приїхав Андрій Глоба, той самий невідомий), але мусить заробляти для неї п'ять карбованців щодня, що ускладнює навчання в школі. Це піонер Вася – талановитий учень професора, колишнього скрипаля, який мріє мати власний інструмент. Дізнавшись про це, Глоба пропонує йому пірнути до затонулої яхти і витягти прогумований мішок із деталями скрипки. Хлопчикові це вдається, але знахідка виявляється портфелем з документами контррозвідки і світлиною Глоби в білогвардійській формі. Діставши бажане, Глоба хоче вбити Васю, але йому вчасно перешкоджають спочатку піонери, а потім екіпаж моторного човна.

Повість складається з 17 коротких, по кілька сторінок, розділів. Дія відбувається в 1928 році, лінійний нарратив ускладнено ретроспективними вставками про події 1919-го (звірства Білої армії, загибель яхти «Галатея») та 1926 року (Вася стає учнем скрипаля). Герої з'являються за принципом нанизування – майже в кожному розділі додається новий, а читач дізнається, хто вони, переважно

в наступному після появи розділі; роль персонажів у сюжеті розкривається поступово. Прийом підігриває цікавість читача та забезпечує динаміку оповіді. Довкола головного персонажа розгортається дві сюжетних лінії – одна пов'язана з його приватним життям: знайомством з Глобою та пірнанням до «Галатеї», інша зі шкільним: через працю на тітку Вася засинає на уроці географії, і однокласники вирішують простежити за ним, щоб зрозуміти умови життя хлопця. Ці сюжетні лінії схрещуються в кульмінації – однокласники стають свідками Глобиної розправи з Васею і намагаються перешкодити.

Основне ідеологічне навантаження полягає у культивуванні різко негативного, почасти демонічного образу історичних противників більшовиків (у цьому разі, білогвардійців), несамодостатності людини без колективу та пієтету до центральної влади, уособленої в назві столиці Радянського Союзу: у фінальному епізоді мрія школяра здійснюється завдяки посилю з Москви – професор вручає йому скрипку зі словами: *«Там не забувають навіть про таких хлопців, як ти»* [186, с. 130]. Світ «колишніх» людей – зловмисника Глоби та визискувачки тітки, які використовують Васю, протиставлено новому, представники якого – добрий і сильний вчитель, водолаз, піонери – рятують хлопчика, а втілення його мрії безпосередньо пов'язується із сакралізованим символом радянської влади – назвою столиці СРСР. Варто зауважити, що зображенню школярського життя не притаманна жорстка ідеологічна дидактика: новоприбулий шкільний учитель, спостерігаючи, як хлопці заробляють, пірнаючи на морське дно по кинуті їм курортниками гроші, не обурюється меркантильністю, негідною радянських піонерів, а захоплюється вправністю Васі, який витягає монету з глибин; персонажі можуть дозволити собі «глибоке обурення» на донедавна улюбленого вчителя, який замість підготовки до операції з порятунку Васі відправив їх спати (*«Ох, і дісталось ж Борису Петровичу, коли вони вийшли!»* [186, с. 50]); колориту сталінської епохи додає образ відмінниці-піонерки, зокрема палка пропозиція вигнати Васю зі школи після того, як він заснув на уроці (щоб не ганьбив зразковий колектив). Проте на тлі інших школярів ідеологічний ентузіазм дівчинки виглядає

чужорідно й отримує від однокласника іронічний коментар.

Повість «Скеля Дельфін» не є типовим зразком соцреалістичного письма сталінських 1930-х. Це опосередковано підтверджують перевидання українською (1961) та російською (1956, 1958) мовами. Востаннє книжка вийшла в Росії у 2013 році. Друга повість циклу, «Край синього моря», присвячена боротьбі комуністичного підпілля на початку 1919 року, що за жанровим вирішенням тяжіє до пригодницької, а не до історичної. Півість не здобула такої популярності, як перша, і більше не була перевидана, проте в ній зародилася характерна для творчості В. Собка тенденція – в опрацюванні історичного і драматичного за суттю матеріалу (громадянська, Друга світова війни) використовувати засоби пригодницької прози. Надалі це відіб'ється в карколомних воєнних перипетіях Романа Шамрая в романі «Почесний легіон» (1970), разючих, «майже як у детективі» [123, с. 64] збігах обставин у романі «Вогонь Сталінграда» (1947) тощо.

Збірка «Повісті моря» – точка відліку у формуванні основних рис ідіостилю В. Собка, серед яких гостра інтрига, динамічний сюжет, пригодницький ракурс вирішення історичної теми, композиційна чіткість, достатньо сконденсоване письмо.

Романи «Граніт» (1937) та «Крейсер» (1939) – частини трилогії, яка не була завершена через війну. У 1950 році з'являється друком продовження – роман «Зоряні крила», у 1953-му під цією назвою виходять усі три твори, які після часткової переробки стали частинами одного роману.

Хоча перша частина була опублікована в один рік із написанням повісті «Скеля Дельфін», роман «Граніт» – типове соцреалістичне письмо сталінського періоду. Головний герой Юрій Крайнев (В. Собко часто використовував саме російські прізвища) – 26-річний талановитий інженер, який у київському Інституті стратосфери займається винайденням ракетоплана – прообразу реактивного літака. Разом із працівницею інституту Яриною та пілотом Волохом вони летять на конференцію в Париж, де викликають захоплення досягненнями радянської науки (типовий мотив вищості Радянського Союзу; Україна як окремий суб'єкт не

мислиться). Повертаючись назад у негоду, делегація приземляється на німецькому аеродромі і потрапляє в полон до демонічного фон Дорна, який вимагає від Крайнева працювати для Німеччини. Після вишуканих психологічних тортур Дорна, загибелі пілота Волоха й гостросюжетних перипетій Крайнев погоджується будувати літаки, але натомість розробляє ракетоплан і разом з Яриною втікає на ньому з полону.

Емоційний колорит роману «Граніт» стриманий, навіть похмурий. Дія відбувається в Інституті стратосфери (установі, яка відповідає за майбутнє радянської науки), на засекреченому аеродромі і в підземному бункері Дорна. Крайнев – схематично ідеальний радянський герой – вольовий, цілісний, витриманий, розсудливий. Його ворог – теж ідеальний, але у проявах підступності та лиходійства, що додатково підкреслює ціну перемоги Крайнева. Долаючи достойного суперника у стратегії та витримці, він утверджує вищість радянської людини над ворожим Іншим. Частотними є ідеологічні маркери на зразок *«червоний паспорт лежить у кишені біля самого серця», «він палко любив його [Київ]. Від Японії до Польщі, від Паміру до Фінляндії лежала, молодо дихаючи, його батьківщина, і це місто було її частиною»* [181, с. 353].

Незважаючи на те, що трилогію «Зоряні крила» називають пригодницькою, роман «Крейсер» (1939), що став її другою частиною, хоч і містить пов'язаний зі шкідництвом на будівництві пригодницький компонент, є типовим зразком виробничої прози. Він цілком ілюструє формулу соцреалістичного письма сталінської епохи, зафіксовану О. Твардовським у поемі «За даллю – даль» (1958–1960): *«Глядишь, роман, и все в порядке: / Показан метод новой кладки, / Отсталый зам, растущий пред / И в коммунизм идущий дед; / Она и он – передовые, / Мотор, запущенный впервые, / Парторг, буран, прорыв, аврал, Министр в цехах и общий бал...»* [197, с. 46]. Попри художню форму та сатиричний струмінь, ці рядки об'єктивно відображають схему соцреалістичного виробничого роману.

Дія роману «Крейсер» починається з «бурану» – зимової негоди, яка зупиняє

роботи з будівництва заводу. У стані авралу живуть усі основні персонажі. «Прориву», тобто понаднормової інтенсивної праці колективу для виконання плану, вдається уникнути завдяки «передовому йому» – виконробові Полозу. Під свою повну відповідальність він пропонує «метод нової кладки» – нестандартне рішення про побудову дерев'яного тепляка довкола спорудження ТЕЦ. Радиться щодо цього з дідом Котиком, «який іде в комунізм» – із трьома синами працює на будові й у важливій сімейній справі прислухається до «парторга» як вищого авторитету. У процесі отримання дозволу на проєкт «передовий» Полоз стикається з підозріливістю «відсталого» інженера Бабата, якому доручений нагляд за будівництвом – він вважає дерев'яний тепляк ризикованою конструкцією. «Передовий він» внаслідок виробничих перипетій зближується з «передовою нею» – начальником будівництва Вірою Соколовою. Як і в діда Котика, представник партії (цього разу парторг) у її житті теж виконує сакральну роль: *«Для Віри Михайлівни він був керівником і порадником, людиною, до якої можна звернутися у найвідповідальнішу хвилину життя, знаючи, що завжди одержиш допомогу»* [182, с. 73] Варто зауважити, що останній як персонаж не фігурує – читач дізнається тільки його ім'я по батькові.

«Уперше пущений мотор», тобто мета, виробниче завдання, яке рухає сюжет – випуск нової моделі швидкісного літака-бомбардувальника. Отже, незбіжність зі схемою Твардовського тільки у відсутності «міністра в цехах» та «загального балу», які з'явилися в українській літературі по війні.

Довкола випуску нового бомбардувальника розгортаються дві сюжетних лінії – створення його креслення (Юрій Крайнів, Валенс, Марина Токова) та спорудження заводу для серійного виготовлення, над чим працюють Соколова, Полоз, сім'я Котиків та інші. Розробка нової моделі відбувається у знайомому з першої частини трилогії Інституті стратосфери. Проєкт очолює авіаконструктор Юрій Крайнів. Головний конфлікт характерний для соцреалістичної літератури. Він зароджується між колективом (представленим Крайнівим та директором інституту Валенсом) та новою героїнею, молодою, талановитою і шанобливою

конструкторкою Мариною Токовою з Ленінграда. Вона мріє сконструювати власну модель літака, тому коли відділ на чолі з Крайневим аврально працює над кресленнями для держзамовлення, Марина розробляє власні. Крайнев спонукає конструкторку до спільної праці, заявляючи, що вона ставить свої інтереси вище за державні. Природно, дівчина налаштована до нього вороже. Проте після кількох невдалих моделей вона відчуває відірваність від колективу: *«Дівчині стало страшно. Це було цілком виразне фізичне відчуття страху .... Навкруги неї було ніби й багато товаришів, але вона, виявляється, була зовсім самотня»* [182]. Марина *«не звикла стояти осторонь великої роботи»*, тому долає себе і вливається в групу Крайнева, який доручає їй відповідальне завдання. Токова реалізує свої здібності новатора (*«..знала, що може зробити свою частину роботи краще, ніж будь-хто інший, і працювала не покладаючи рук»* [182]), с. 155) та віднаходить гармонію в колективній праці: *«Весь колектив працював, як добре злагоджена машина, і маленьким коліщатком в цій могутній машині (виділення наше – О. В.) відчувала себе Марина Токова <...> Тоді, мабуть вперше в житті, відчула Марина величезну дисциплінуючу силу колективної роботи. Вона віддалася цій роботі вся, щиро і чесно.....»* [182]), с. 156).

Обидві сюжетні лінії розвиваються паралельно й перетинаються в кульмінаційній точці – випробуванні створеного на новозбудованому заводі крейсера.

З будівництвом заводу пов'язано розгортання пригодницької інтриги. Автор поступово її нарощує, вдаючись до прийому недомовлення.

Коли вдалося майже наздогнати план, дерев'яний тепляк обвалюється. Єдиний свідок, виконроб Гучко, в лікарні встигає розповісти колезі Любові Берг (з якою хотів одружитися), що пошкодив кріплення її знайомий. Вона наливає Гучку води – і виконроб помирає. Берг розповідає про шкідника «чоловікові з малиновими петлицями» (слідчому НКВС, який прибуває на будівництво). Інженер Бабат випадково потрапляє в одне купе зі знайомим, але неприємним йому типом, автор згадує про нього ще кілька разів, не розкриваючи подробиць, і тільки після цього

відбувається відверта розмова з Бабатом, у якій той самий незнайомец, Гомін, наказує інженерові або здобути креслення машини Крайнева, або знищити першу побудовану модель. Тим часом Любов Берг намагається заприятелювати з Мариною Токовою, яку відрядили на завод керувати підготовкою крейсера до випробувань. Дівчина ділиться мрією про літак власної конструкції з її ініціалами на борту, і перед випробуванням Берг пропонує Марині пошкодити бомбардувальник. Токова з жахом вибігає, просить у Соколової машину і мчить у Київ до знайомого літнього військового розповісти про потенційну диверсантку. Та виявляється, що його відомство все знає, і Берг уже під вартою.

На випробування крейсера приходять й інженер Бабат. Він лишає пальто в приміщенні, і пілот Валя пропонує йому шкірянку, а перед вильотом забирає назад. На висоті близько 10 тисяч метрів дівчина розуміє, що в її кишені годинниковий механізм, і, вибивши вікно літака, викидає його вниз. У повітрі лунає вибух. Запасні пілоти садять літак, дівчину рятує киснева маска. Випробування машини пройшло успішно. Невдовзі починається Друга світова.

Вмотивованість поворотів пригодницької інтриги викликає сумніви. Читачеві залишається додумувати, як Берг, перебуваючи з Токовою в одній точці, опинилася заарештованою і в Києві швидше за останню, яким чином Бабат заклав би вибухівку, якби Валя не дала йому куртку (на аеродромі він з'явився пізніше за інших) тощо.

Сюжетна схема, характери та перипетії ілюструють засади соцреалістичного письма. Життя персонажів сфокусоване на роботі: *«Інженери працювали до пізньої ночі, а об одинадцятій годині, за заведеним звичаєм, збиралися в кабінеті Крайнева. Тут робився підсумок дня»* [182, с. 147]; *«Дні і ночі просиджувала вона [Марина Токова – О. В.] над новим проектом літака»* [182, с. 158], *«Валенс от уже кілька тижнів спить по три-чотири години на добу, разом із Крайневим зводячи роботи всіх інженерів* [182, с. 160]; *«Увесь наступний тиждень [Крайнев – О. В.] працював як одержимий, обладнуючи квартиру [очевидно, паралельно з майже цілодобовою роботою в інституті та сном по три-чотири години – О. В.], йому*

*хотілося, щоб Ганна застала тут все в повному і блискучому порядку [182, с. 115]». Ганна, дружина Крайнева, так само зосереджена винятково на роботі: «Вона привіталася з інженером Королем, як з давнім знайомим, і, не марнуючи жодної хвилини, взялася до роботи»; працюючи з Яриною Мороз, вони були «надто зайняті власними думками, власною роботою, щоб підтримувати розмову» [182, с. 190] і проводили досліди мало не цілодобово: «Вже дуже пізно. Вже давно минула перша година, але ні Ганна, ні Яринка і не думають іти додому. Вони сидять перед столом і слідкують за потоками рідини в колбах <...> і вікна у великій лабораторії другого поверху освітлені до самого ранку [182, с. 195]». Ганна Ланко стверджує: «– Але ти не знаєш, як приємно звучать ці слова: думати про роботу! Думати про роботу – нічого кращого в світі не може бути...» [182, с. 210].*

Образу позитивного героя соцреалістичного письма властиві риси надлюдини. Незважаючи на постійну зайнятість, про перевтому, ознаки морального чи фізичного виснаження не йдеться: «В ньому [Валенсові, директору Інституту стратосфери – О. В.] був запас незламної енергії, він умів витратити сили свої економно і точно. Саме тому ні втома, ні сон не могли схилити його посріблену голову» [182, с. 70]; «Він [військовий, знайомий Токової – О. В.] працював швидко, спокійно, і втома не могла схилити його срібну голову» [182, с. 110].

Така сама стійкість і витриманість в емоціях та поведінці притаманна жінкам: «Вона [Ярина] глянула на Ганну уважно, допитливо і побачила її великі яскраво-зелені очі. Погляд їх був зовсім спокійний, впевнений і холодний. І на серці раптом стало спокійно і легко, ніби все вже було зроблено, все винайдено. І, наче виринаючи з цього напливу сильних почуттів, вони знову взялися до колб і пробірок, до чисел і формул» [182, с. 198]. Культ беземоційності та холоднокровності настільки загострений, що входить у комічні протиріччя з життєвою ситуацією: диверсантка Берг отруєє в лікарні свого залицяльника як небажаного свідка, а її стримане прощання з померлим «коханим» лікар сприймає за ознаку мужності: «– Вольова жінка, – з глибокою пошаною промовив лікар» [182, с. 80].



У процесі виробничої діяльності персонажі схильні жертвувати не лише особистим часом, а й ставити під загрозу свої життя (Полоз і Василь Котик, Ярина). Такі дії прямо чи опосередковано тлумачаться як героїзм. Проте він спричинений не стільки об'єктивною необхідністю, скільки недостатнім технічним устаткуванням об'єктів народного господарства, халатністю керівників, колег тощо. Ці перешкоди у виробничому процесі його свідомі учасники усувають, ризикуючи здоров'ям, нерідко життям. Ганна Ланко та Ярина Мороз, із якою конструктор втік із полону в романі «Граніт», продовжують дослідження хіміка Коробова, який загинув від вибуху, синтезуючи нову надважливу вибухову речовину. Коли вони отримують схожу, то, як і Коробов, не можуть виявити каталізатор вибуховості. В лабораторії стається значний вибух, Ярина тяжко поранена. Опритомнівши в лікарні, вона в останні хвилини життя кличе Ганну й розповідає, що каталізатором стало сонячне проміння. Розв'язання цієї наукової проблеми за допомогою нових дослідів у штучно змодельованих умовах вимагало б тривалого часу. Показово, що в тексті її вирішено ціною життя героїні, яка спостерігала вибух речовини у природних умовах. Це був нещасний випадок, викликаний недостатньо обережним поводженням із новою речовиною, проте в тексті немає згадки про особливі заходи техніки безпеки чи засоби індивідуального захисту (лише халати та пробірки) – враховуючи, що один науковець, працюючи з цією речовиною, уже загинув. У контексті розвитку романом «Крейсер» (1939) міфу про першість Радянського Союзу в науковій сфері така авторська стратегія щодо образу Ярини Мороз видається парадоксальною чи нелогічною – персонаж переживає німецький полон та втечу на експериментальному літаку (моделей без гвинта масово ще не будували) і гине на роботі, в лабораторії передової країни. Текст дає підстави вбачати в такому підході відбиток кількох стратегій – тоталітарної і маскультурної. У тоталітарній культурі людське життя переходить з категорії апріорних цінностей у категорію засобів досягнення загальносуспільної мети. Відповідно смерть, каліцтво, страждання замість екзистенційної трагедії (яскравий приклад такого авторського бачення – новелістика В. Стефаніка,

зокрема тексти «Сини», «Новина» тощо) починає мислитися (і зображуватися) як умовний знак, що не має на меті апеляції до чуттєвого досвіду читача і не потребує його *спів*-чуття та *спів*-переживання. Звідси – характерна *без*-тілесність персонажів художнього тексту тоталітарної епохи, більш ніж яскраво виявлена в наративній стратегії роману «Крейсер» – власне безглузду загибель на роботі зображено як звичайну виробничу обставину, персонажі працюють цілодобово і не демонструють жодних ознак фізичного чи психологічного вигорання, ніякі обставини не можуть вивести їх із рівноваги, побут зображено мінімально, а міжособистісні стосунки вкраплені у виробничий контекст, що створює враження цілковитої відсутності життя персонажів поза роботою тощо. У масовій культурі, незалежно від історичного періоду, смерть і страждання теж зазвичай втрачають екзистенційний вимір і стають елементом розвитку сюжету (детектив, горор у літературі та кіно, бойовик у кінематографі тощо), а людське життя теж набуває рис умовної сутності, знаку. Найбільш загострено, а тому найнаочніше цю стратегію популярної культури оприявлено в комп'ютерних екшен-іграх, бойовиках та фільмах про супергероїв, де персонажів зображено такими, що долають межі людської тілесності, зокрема болю та фізичної вразливості. Інший полюс цього явища – надмірно деталізована тілесність, втілена в так званій естетиці насильства, еротизмі тощо. Очевидно, тоталітарна стратегія знецінення життя (смерть як засіб досягнення колективної мети) та маскультура в аспекті абстрактного сприйняття людини та редукування її тілесності (смерть як рушій сюжету, реципієнта не закликають до *спів*-страждання персонажу) вплинули на текстотворчі вектори роману В. Собка, що підкреслює, зокрема, сюжетна лінія про наукове відкриття ціною загибелі Ярини Мороз. Третій можливий фактор – технічний, а саме недостатній рівень майстерності письменника, якому не вдалося вийти за межі тогочасних актуальних схем. Але саме це як ознака свідомого чи підсвідомого копіювання трендів 1930-х робить текст роману «Крейсер» (1939) зразком актуалізації тоталітарної та маскультурної парадигм.

Зображення сфери особистого в романі зредуковане до трьох схематичних

любовних ліній, які розвиваються в межах виробничих стосунків, та епізодичних побутових замальовок, пов'язаних із колегами з того самого середовища. Кохання тлумачиться утилітарно, як стимул до підвищення особистістю коефіцієнту корисної дії для суспільства: *«Тепер кожен крок Полоза, кожен його вчинок проходив ніби під поглядом Соколової. Несподіване кохання раптом примусило самого інженера ставити до самого себе значно вищі вимоги. Це було важко, але приємно»* [182, с. 93]. Попри те, що персонажі постійно перебувають в одному просторі, діалог між ними поза виробничою площиною відсутній – навіть під час походу в театр його блокують запрограмовані ідейною п'єсою «Загибель ескадри» емоції: *«Деякий час у кабіні панувала тиша. Образи драми все ще жили в уяві. Трагічна мужність моряків примушувала хвилюватися»* [182, с. 107], знову витісняючи приватне суспільним. У романі зроблено спробу зобразити етапи налагодження психо-емоційного контакту, проте еволюція почуттів відсутня, а остаточне порозуміння персонажів зображено через раптовий спалах пристрасті: *«Віра Михайлівна раптом відчула Полоза зовсім близько біля себе. Він взяв її на руки легко, як дитину. Він цілував її чоло, щоки, губи, і годі було спинити цей нестримний потік поцілунків»* [182, с. 98]. Такий спосіб зображення особистих стосунків не вимагає від романіста тонкого психологізму та письменницької майстерності і відповідає шаблонам масової культури.

Позавиробнича сфера життя Крайнева, головного персонажа, відображена різноманітніше: це епізоди в лікарні для душевно хворих, де приходить до тями після фіктивної звістки про його смерть кохана Ганна Ланко, вечір разом у новій квартирі (який неминуче закінчується розмовою про роботу), відвідування з Валенсом спортивного заходу на дозвіллі тощо. Таким чином, тільки образ головного персонажа позначений меншим схематизмом, ніж інші.

Характерними маркерами тоталітарної епохи в романі є способи культурного відпочинку та дозвілля: для побачення «передові» (відповідно до схеми О. Твардовського) Соколова і Полоз обирають високоідейну постановку «Загибель ескадри» О. Корнійчука: *«Суворі моряки Чорноморського флоту топили власні*

кораблі, виконуючи наказ партії – не віддавати ескадру ворогові. Вистава захоплювала, примушувала забувати все навколишнє. Існували тільки почуття, суворі і трагічні почуття моряків» [182, с. 108]. А Крайнів та Валенс серед кількох варіантів дозвілля вибирають змагання зі стрибків у воду – культ масових спортивних рухів, фізичної сили і досконалості типовий для 1930-х: «Було приємно дивитися на сильні, ніби виточені тіла <...>. Це була повна гармонія сили і вміння» [182, с. 215].

Отже, є всі підстави вважати роман «Крейсер» типовим зразком соцреалістичного письма сталінської епохи.

У третій частині трилогії, «Зоряні крила» (1950), персонажі діють в умовах Другої світової війни. Яскраво виявляється тяжіння В. Собка до динамічного напруженого сюжету та пригодницької інтриги.

У 1939 році, служачи в Радянській армії, В. Собко бере участь у поході на Західну Україну. Під час Другої світової працює військовим кореспондентом на фронті, «під самісіньким Берліном в останні дні боїв йому відтяло ліву ногу [180, с. 87]. Досвід війни ліг в основу трилогії «Шлях зорі», романів «Нагольний кряж», «Почесний легіон». Після війни кілька років продовжує працюю журналіста при радянській військовій адміністрації в Берліні, відвідує інші країни, вивчаючи процеси в повоєнній Західній Європі. Враження відображені в повісті «Серце» (1949), романах «Далекий фронт» (1948), «Запорука миру» (1950). Як стверджує М. Логвиненко, «у них автор виводить своїх героїв на міжнародну арену (Німеччина, Франція, Англія, США та інші країни), де вони виступають як повпреди Радянської держави» [123, с. 101]. Ці твори відповідали держзамовленню і були частиною поширеної аж до початку 1960-х літературної тенденції: підкреслити виняткову шляхетність представників Радянської «армії визволителів» на території Німеччини (роман «Час сподівань і звершень», 1960 Н. Рибак, окремі мотиви роману «Європа 45» П. Загребельного тощо), зіставити радянську та капіталістичну системи, переконуючи в потворності останньої, нагадати, що саме Радянський Союз врятував Європу від гітлеризму та переконати у винятковості

радянської людини.

У 1950-х В. Собко повертається до виробничої прози: з'являються романи «Біле полум'я» (1952), «Звичайне життя» (1957), повість «Справа прокурора Малахова» (1959). У порівнянні з романом «Крейсер» (1939) ці твори виявляють не лише зростання майстерності автора, а й зміни у виробничій прозі під впливом десталінізації – акценти зміщуються з виробництва на характери героїв та приватну сферу. Показово, що в 1934 році Б. Коваленко, оглядаючи тогочасні здобутки літпроцесу, негативно відгукнувся на виробничий роман «Магістраль» (1934) А. Шияна, застерігаючи від надмірної уваги до індивідуальних переживань героїв та акцентування їхніх образів замість виробничих картин: «У прагненні дати “людину” письменники забувають про виробництво і послаблюють соціальне вмотивування подій» [95, с. 70]. Рівно через 20 років у романі «Стадіон» (1954) В. Собка озвучено протилежну тезу: *«в центрі кожного твору мають стояти не машини, а люди з їхніми думками, прагненнями і мріями»* [189, с. 130].

Перехід В. Собком до белетристики, де виробничі процеси набувають ознак фону чи місця розгортання життєвих перипетій, ознаменував роман «Звичайне життя» (1957). Повість «Справа прокурора Малахова» (1959) оприявнює амбівалентне сприйняття десталінізації – як черговий виток політики партії, що потребує бути витлумаченим для читача, і як каталізатор суспільного оновлення (детальний аналіз повісті в пункті 2.2). Властивий ідіостилю В. Собка динамічний сюжет та фокусація на взаєминах молоді зробили роман «Матвіївська затока» (1962) одним із його найпопулярніших текстів. Виробнича лінія не є текстотвірною, оскільки в сюжеті не закладено вирішення технічного завдання (як-от побудова літака в романі «Крейсер», розщеплення атома в романі «Перші краплини дощу» тощо). Завод стає радше тлом для розкриття характерів та перебігу подій, зокрема для розвитку особистих стосунків головної героїні Тоні Турбай та її колеги Миколи. У художній тканині тексту зроблено акцент на динаміці психологічних колізій між персонажами та гамі їхніх переживань з приводу цих колізій. Разом з тим про соціально-психологічну домінанту не йдеться, оскільки в фокусі

зображення – приватна сфера (суперництво Тоні та Інни не на ідейному, а на особистісному підґрунті; складний шлях до порозуміння між Миколою та Тонею; сюжетна лінія шантажу Тоні інженером заводу). Така наративна стратегія зближує текст із параметрами масової літератури. Цікавим з погляду аналізу радянського «суспільства рівності» виглядає зіставлення образів зверхньої красуні-киянки Інни, з хорошими манерами та з забезпеченої сім'ї старої інтелігенції, яка живе в історичному центрі міста, і кранівниці Тоні Турбай, сироти з провінції й мешканки робітничого гуртожитка, яка помітно поступається рівнем виховання та освіченості. Проте письменник акцентує не соціальні протиріччя, а міжособистісні. У фіналі символічну «нагороду» – щасливе кохання – отримує не рафіновано-елітарний типаж, а темпераментний і простакуватий. Це демонструє авторську стратегію створення персонажа, з яким би могло ототожнити себе широке коло читачів «з народу», що відповідає ознакам масової літератури. Протиріччя між героїнями знято за допомогою втручання другорядного персонажа, який обманом змушує їх взяти участь у змаганнях на одній байдарці, а не як суперниць. Така розв'язка виглядає спрощено й теж наближає роман до стратегій масової літератури. Ще одним її аспектом у тексті вбачається те, що рушійною в сюжеті стає псевдодетективна інтрига (головна героїня за незрозумілих обставин втрачає велику суму комсомольських внесків, яку має повернути).

Роман «Лихобор» (1973), нагороджений Шевченківською премією до тридцятиліття перемоги у Другій світовій війні (1975), демонструє характерну рису творчості В. Собка – ідеологічно коректну, офіційну візію неоднозначних суспільних явищ.

Одна з сюжетних ліній фіксує життя в київському будинку для інвалідів з особливо тяжкими каліцтвами (без рук та ніг, прикутих до ліжка тощо), куди головний персонаж щотижня ходить навідувати батька. Мешканці закладу не лише оточені дбайливим доглядом – їх переселяють у краще устатковане нове приміщення, морально підтримують піонери тощо. Очевидно, текст мав продемонструвати державну турботу про фронтовиків до тридцятиріччя перемоги.

Проте кияни зберігали в пам'яті інший образ цього явища. Очевидці ще в 2011 році свідчили, що невдовзі після війни безногі та інші тяжко скалічені фронтовики (так звані самовари) швидко і масово зникли з київських вулиць. Про це згадує, до прикладу, відомий києвознавець Д. Малаков [111]. Акцію пов'язували з наказом Й. Сталіна очистити міста від інвалідів, щоб не дискредитувати парадно-мажорну версію перемоги [158, с. 263]. Художню візію насильницького вивезення ветеранів-інвалідів відображено в кульмінації роману М. Гримич «Клавка» (2020) [24]. Станом на 2011 рік офіційних документів про цю акцію в київських архівах знайдено не було [111]. Але про заклад їхнього утримання у Києві є свідчення очевидців, зокрема такі: «Повітря у приміщенні було таке застоiane, що мені забило подих. Я вперше бачив таке скупчення скалічених тіл і знехтуваних душ» [111]. Журналістка О. Крамарчук вважає, що на території сучасного Києво-Святошинського району могло існувати два будинки – зразково-показовий, який міг відвідувати В. Собко, і масовий, про який лишилися спогади. Таким чином, цей текст є прикладом інтерпретації соціального явища з погляду офіційного дискурсу.

Роман В. Собка «Перші краплини дощу» (1968) оприявнює наступ на здобутки відлиги у площині осмислення періоду 1930-х та ролі письменника в суспільному житті.

У своєму останньому романі «Ключ» (1978) В. Собко несподівано відступає від канонічних соцреалістичних та характерних для власної творчості сюжетно-тематичних та характеротворчих схем, що фіксує навіть тогочасний критик і «біограф» Собка М. Логвиненко. За жанровою матрицею текст тяжіє до соціально-психологічної прози з детективною інтригою. Проте найбільш несподіваною є підкреслено гуманістична, а не ідеологоцентрична мораль героя.

Отже, у творчості В. Собка вбачається приклад успішної реалізації соцреалістичного проекту, про що свідчить поєднання охудожнених ідеологем, соціального замовлення та дидактизму з читабельністю та популярністю його текстів. Останній феномен доцільно пов'язати насамперед з тяжінням авторських наративних стратегій до патернів масової літератури: динамічного сюжету,

напруженої інтриги, відповідності горизонту очікування читачів та можливості ототожнення з персонажами, використання жанрових матриць пригодницької прози та любовного роману. Різниця між його справжньою та офіційною біографією оприявнює механізми конструювання образу «радянського письменника». Життєвий шлях В. Собка демонструє свідомий та послідовний вибір імперського дискурсу.

### **Висновки до розділу 1**

Теорію соцреалізму було сформульовано російськими інтелектуалами, зокрема, А. Луначарським та М. Горьким, на основі марксистського (тобто класового, а не естетичного) розуміння літератури та ідей німецьких філософів і європейських романтиків, привнесених М. Горьким, проте фактично не реалізованих і схематизованих та спотворених у художніх практиках через тоталітарну реальність. Основними категоріями змісту було визначено партійність та народність, творчими принципами – зображення дійсності в її революційному розвитку, правдивість, історичну конкретність художнього зображення, ідейну переробку реципієнта та виховання його в дусі соціалізму. З погляду теоретиків соцреалізму, його стильові особливості відігравали другорядну роль. У програмному документі доктрини, Статуті Спілки письменників СРСР, ухваленому на їхньому Першому з'їзді (серпень 1934 року), задекларовано жанрово-стильову поліфонію, використання кращих набутків світової культури – фактично, соцреалізм мислився як метастиль. Вироблення більш конкретних поетикальних особливостей покладали на письменницькі практики. Але тоталітаризація суспільства спричинила протиріччя між декларованою свободою вибору виражальних засобів та ідеологічно регламентованим змістом, який вимагав формалізованих способів репрезентації, а не новаторства. Пріоритет ідеології нівелював елементи поетики, що йому протирічили (психологізм, об'єктивний аналіз дійсності, акцентування приватної сфери у прозі, гостроконфліктність у драматургії, медитативність у ліриці тощо). Функцію стеження за монополією



соцреалізму та його моделювання в рамках ідеологічного запиту було покладено на контрольну-репресивну систему (органи цензури, ідеологоцентрична критика, «кураторство» КДБ). Держзамовлення вимагало художньо переконливої міфотворчості, доступності усередненому реципієнту та читабельності. Це скерувало зміст, закони розвитку та форми репрезентації соцреалістичного проєкту в русло масової літератури. Отже, його поетика формувалася в координатах класовості, утилітарно-прикладного призначення та наростання тоталітаризації. На рівні художніх практик в українському літературному процесі виробився свій варіант соцреалізму – на перетині імперської доктрини й механізмів державного регулювання з національною специфікою та літературною традицією. Протягом існування він модифікувався залежно від зміни суспільно-історичних умов та політики державно-партійного апарату, а також внутрішньо літературних процесів, зокрема опірних офіційній доктрині, формуючи, за Т. Гундоровою, «історичні варіанти соцреалізму». Відповідно до цього запропоновано періодизацію, що розкриває безпосередній зв'язок динаміки офіційного соцреалістичного дискурсу з суспільно-історичним періодом. З 1934 до 1941 року тривав етап утвердження проєкту українського соцреалізму (засвоєння теоретичної бази, уніфікація літературного життя, вироблення канонічних письменницьких практик). Специфіка літературного процесу полягала в гіпертрофованій регламентації та ідеологізації. Період з 1941 до 1945-го позначений відносною лібералізацією, зокрема в національній політиці, та співіснуванням двох векторів – пафосності, декларативності, нарисовості з лірико-романтичними тенденціями та певною демократизацією концепції людини, поверненням права на особистий, а не колективний героїзм тощо; 1945–1953 роки характерні розгортанням «парадно-романтичної» (В. Хархун) візії війни та відбудови, агресивним витісненням з літератури проговорення недавньої колективної травми та його заміщення плакатним оптимізмом, що набув форм так званої безконфліктності й «лакування» дійсності; у прозописьмі домінувало тиражування схеми «людина приїздить на село» (за І. Світличним), партійна риторика та нарисово-описова стилістика, що

дистанціювало тексти від власне художньої літератури. Десталінізація 1953–1956-х ознаменувала повернення приватної сфери в літературу: на Другому з'їзді письменників СРСР (1954) засуджено безконфліктність та «лакування» дійсності, послабилася партійна риторика, приватне здобуло паритетність, а в деяких текстах і доміную над виробничим, легітимізовано так звану сімейну тему; з'явилися твори, сфокусовані на людських стосунках та переживаннях (Л. Дмитерко, В. Козаченко), проте вони тяжіли до «письма під Квітку-Основ'яненка» (за І. Дзюбою) або прийомів масової літератури – мелодраматичних ефектів, моралізаторства, схематизму, хоча поряд з цим оприявнювали й тенденції психологізму. Тексти 1956–1963-х, тобто періоду наростання відлиги, фіксують позитивний відгук на розвінчання культу особи, але їхнє пильне прочитання дає підстави для амбівалентного тлумачення цього явища – і як особистої позиції автора, і як охудожнення чергової лінії партії; поступове згортання лібералізації 1965–1968-х демонструє реакційні інтенції офіційного соцреалістичного дискурсу, полеміку з контрдискурсивною візією української історії, зокрема 1930-х, і навіть відкритий діалог з шістдесятниками, що ґрунтується на їхньому гротесковому зображенні та апології старшого покоління (Ю. Збанацький); епоха застою 1968 – поч. 1980-х характеризувалася новою хвилею ідеологічної риторики, яка набувала ознак ритуальності, «дрейфуванням» виробничої прози до соціально-психологічної та тенденціями до осмислення історії радянської державності в Україні в партійно-ідеологічних категоріях («Хуртовина» А. Шияна, «Отчий дім» В. Козаченка); незважаючи на динаміку й навіть еволюцію соцреалізму (розширення тематики, актуалізація прийомів соціально-психологічної прози, починаючи з 1960-х), він перебував у стані іманентного внутрішнього конфлікту між категоріями змісту та форми, який гальмував не тільки творчий пошук, а й сам розвиток стилю. Тому поч. 1980–1990-х ознаменував втрату впливу офіційного соцреалістичного дискурсу та витіснення його контрдискурсивними практиками.

Життєтворчість В. Собка розглянуто як репрезентативний приклад моделювання та автомоделювання канонізованого образу радянського

письменника. Водночас його тексти проаналізовано не лише в координатах охудожнення ідеологем, а й масової літератури (на підставі реалізації її базових патернів – читабельності, динамічного сюжету, образу героя, який рецепієнт проєктує на себе, і, як наслідок, позитивної рецепції широким колом читачів, у тому числі сучасних). Доробок В. Собка видається аргументом реалізованості соцреалістичного проєкту в масовій літературі на противагу твердженню про іманентну неспроможність соцреалізму існувати у власне творчій, а не ідеологічній площині.

## РОЗДІЛ 2

### ДІАПАЗОН КОНТРАДИСКУРСИВНИХ ПРАКТИК У ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОГО СОЦРЕАЛІЗМУ 1950–1970-х РОКІВ

#### 2.1. Специфіка контрдискурсу в українському літературному процесі радянського періоду

Опірні процеси в українській літературі радянського періоду в цьому дослідженні узагальнено поняттям контрдискурсу, що належить до методологічного апарату постколоніальних студій. Сучасні науковці вважають основоположником цього поняття дослідника зі США Р. Тердімана [258]. Контрдискурсом він назвав сукупність голосів у французькій літературі XIX століття, які намагалися підірвати панівний буржуазний дискурс [139, с. 223]. Теорію Р. Тердімана було прикладено й до аналізу слов'янських літератур. Дослідники скористалися широкою амплітудою цього поняття, актуалізувавши різні його аспекти. Н. Найдьонова наголошує на прагненні контрдискурсу змінити й навіть викоринити суспільно прийняте світобачення та форми висловлювання, які вже стали самоочевидними. Влада панівного дискурсу закладена в кодах, за допомогою яких він регулює розуміння соціальної дійсності. Відповідно, контрдискурсивні практики полягають у «розкодуванні» механізмів такого регулювання з метою підриву їхнього авторитету [139, с. 223]. Контрдискурс – це деконструкція та оголення кодів впливу, ретрансльованих панівним дискурсом, з метою змінити, викоринити його чи підірвати авторитет, показавши інтелектуальну убогість. Дослідниця підкреслює, що комічне, зокрема іронія – головний інструмент контрдискурсивних стратегій [139, с. 224], який забезпечує одночасність відтворення ідеологічних кліше та їх висміювання [139, с. 224]. Означений аспект контрдискурсу втілено в наративних стратегіях химерних романів В. Земляка «Лебедина зграя» та П. Загребельного «Левине серце». Аналіз химерної прози під таким ракурсом, представлений у цьому дослідженні, повному розкриває сутність та значення цього явища в українському літературному

процесі другої половини ХХ століття.

Посилаючись на Р. Тердімана, М. Шкандрій актуалізує інший, ширший аспект, наголошуючи не на радикальності контрдискурсу, а на його амбівалентності, яка проявляється у протистоянні системі з позицій її частини: «Термін “контрдискурс” характеризує традицію, яка начебто постійно обмежена боротьбою з іншою традицією, яка страждає від залежності й від власних комплексів протистояння і яка щоразу змушена дотримуватися тих риторичних кордонів, які сама намагалася прорвати» [238, с. 18]. У руслі постколоніальних студій М. Шкандрій вибудовує історію взаємин російської та української літератур (і ширше, культур) на основі понять дискурсу і контрдискурсу – від Г. Квітки-Основ'яненка до Ю. Андруховича (проте оминаючи аналіз періоду соцреалізму).

Ця дисертаційна праця розглядає українську літературу радянського періоду під кутом взаємин соцреалістичного дискурсу та українського контрдискурсу. Варто наголосити, що контрдискурсу як явищу протистояння, тривалому в часі та чутливому до позалітературних чинників (інтенсифікація і навіть радикалізація внаслідок сприятливих політичних, історичних, суспільних змін і латентне існування в періоди реакції), притаманна поліфонічність форм вияву та наративних стратегій. Тому дискурсивно-контрдискурсивний підхід знімає занадто генералізований, а тому до деякої міри необ'єктивний поділ української літератури ХХ століття на національні здобутки, покликані її репрезентувати (творчість «Розстріляного відродження», шістдесятників і дисидентів) – і «конформістську» за ідеологією, тематикою та стильовими рішеннями соцреалістичну спадщину (твори О. Гончара, М. Стельмаха, частково О. Довженка, А. Дімарова, П. Загребельного тощо).

Якщо офіційний соцреалістичний дискурс сформувався в сукупність «висловлювань і текстів, які видаються регульованими, мають певну узгодженість між собою й діють як спільна сила» [238, с. 19] уже протягом 1930-х, то контрдискурс був представлений розрізненими спорадичними явищами до початку 1960-х – лише суспільно-політичний контекст відлиги дозволив йому

сформуватися в усвідомлену «спільну силу» у творчості шістдесятників.

Доцільно розуміти офіційний дискурс та контрдискурс як різні полюси однієї системи – соцреалізму. У тоталітарній країні контрдискурс не міг переходити у відверту опозицію, оскільки підставою функціонування текстів у літпроцесі апріорі була санкція цензури та друк державними видавництвами. Отже, всі тексти, легітимізовані державним наглядом апаратом для публічного оприлюднення, перебували в полі соцреалізму. Проте як будь-яке поле, воно мало своє ядро – тексти, що тяжіли до офіційного дискурсу завдяки створенню ідеологічної візії дійсності засобами унормованого письма, і периферію – корпус текстів з орієнтацією на пізнання буття-як-воно-є, формальний пошук і дистанціювання від охудожнення ідеологем.

Закономірно постає питання про критерії розмежування офіційного соцреалістичного дискурсу та контрдискурсу. Пильне прочитання великої кількості текстів дозволило прийти до висновку, що вісь формування контрдискурсу в системі соцреалізму доцільно вбачати в боротьбі за деполітизацію літератури та повернення її іманентної функції – осмислювати і відтворювати буття та людину в ньому. На підставі цього сформульовано такі основні критерії розмежування:

1) ідеологічний (наявність / відсутність у тексті охудожненої ідеологеми; позиція щодо певних історичних та суспільних явищ, оприявлена через наративні стратегії тексту);

2) характер відтворення дійсності (тенденційний / тяжіє до об'єктивності);

3) художній критерій:

а) поетика: застаріла (прозописьмо, назване І. Дзюбою «під Квітку-Основ'яненка», тобто з елементами так званого народництва, сентименталізму, мелодраматичності, моралізаторства; надлишковий орнаменталізм, описовість, пропагандистська риторика тощо) / використання здобутків модернізму та реалізму

(психологізм, філософічність, зокрема екзистенційна, неореалізм, інтелектуалізм, художня умовність, імпресіонізм тощо);

б) стилістика: відповідає / не відповідає критеріям художнього тексту, використовує зужиті засоби / тяжіє до новаторства.

Варто особливо підкреслити, що виокремлення ідеологічного критерію у цьому дослідженні базується на «ціннісно-нейтральному значенні» ідеології, яка «не є чимось лише позитивним чи негативним; усе залежить від того, з якою ідеологією маємо справу» [120]. Філософ, політолог і дисидент Василь Лісовий розглядає ідеологію як «сукупність уявлень, переконань та ідей, зосереджених на стосунках людей у суспільствах та призначених виправдовувати чи змінювати ці взаємини, об'єднуючи людей для колективних дій» [120], психолог Ольга Брюховецька вважає, що в узагальненому нейтральному значенні ідеологія охоплює широкий спектр ментальних конструкцій – думок, переконань і установок, і тотожна поняттю світогляду [7]. Виходячи з цього, ідеологія тексту – це тлумачення ним певних суспільних явищ і взаємин (у поняттєвому апараті цього дослідження). Класифікація за ідеологічним критерієм – це з'ясування того, призначений текст «виправдовувати» чи «змінювати» суспільні явища, що оприявнює відповідно його імперсько-дискурсивний чи національно-контрдискурсивний вектор.

Постає питання, наскільки всеохопно ідеологія може репрезентувати текст і бути критерієм для його класифікації. До прикладу, громадянська лірика невіддільна від декларації переконань, а поезія В. Симоненка чи окремі інвективні твори М. Вінграновського («Ні! Цей народ із крові і землі» та ін.) – не менш ідеологічні, ніж «Партія веде» П. Тичини. Проте тексти епічних жанрів, надто повість чи роман, у яких превалює не аналітика буття, а ідеологічна декларативність (з імперським чи національним ухилом, не важливо), з погляду літератури не можуть досягти творчої повноцінності. Це підтверджено на практиці – ідеологічним експериментом у соцреалістичному дискурсі 1940-х, який, давши корпус нарисово-схематичних текстів-«одноденок» з однаковою фабулою –

«людина приїздить на село» (за І. Світличним), означив період занепаду прози, визнаного навіть радянськими критиками. Отже, окремо взятий ідеологічний критерій не може бути диференціальним у дискурсивно-контрдискурсивному аналізі, тому що ідеологічність функціонально неспроможна бути домінантою художнього твору (на противагу теорії соцреалізму, що постулювала протилежне). Говорячи про соцреалістичну літературну доктрину як ідеологічний проєкт, маємо на увазі, що сама її програма нівелювала об'єктивний підхід до зображення буття і проголошувала його відтворення крізь призму визначеного комплексу ідей, установок та переконань (партійності, народності, історичного оптимізму тощо). Існує думка (із сучасників на цьому наголошують, наприклад, В. Моренець [136], Т. Лютий [127] та ін.), що позаідеологічних творів не буває. Але В. Моренець оперує антиноміями ідеологія – «чисте мистецтво», ідеологія – гра. Залучення в контекст проблеми антиномії ідеологія – буття-як-воно-є (тобто так звана об'єктивна дійсність, наскільки вона може бути об'єктивною у своїй онтологічній сутності) дає підстави для меншої категоричності – в українській літературі існує проза на кшталт романів «Його сім'я» та «Ідол» А. Дімарова, які настільки безсторонньо відтворюють буття персонажів та логіку їхніх вчинків, що навіть у художній тканині тексту не оприявнюють авторської оцінки зображеного. Разом з цим, ідеологічність у тексті присутня на мікрорівні, оскільки вибір матеріалу, системи персонажів, художніх засобів тощо є відображенням світогляду автора. Проте якщо йдеться про пріоритет ідеології як комплексу сформованих установок і переконань, тоді вона входить у суперечність з іманентною сутністю літератури – досліджувати буття-як-воно-є у його багатовимірності. Ідеологічний підхід здатен щонайменше обмежити (роблячи митця заангажованим), щонайбільше – спотворити образ реальності. Це до питання ідеології і мистецтва в загальних вимірах. Конкретно в контексті радянської епохи комплекс установок переважно агресивно нав'язували, тому йшлося про тенденційну візію реальності або внаслідок особистого засвоєння цих установок, або насильства над творчою свободою. Тенденційна література підходила до дійсності з усталеними схемами,



проте буття-як-воно-є здебільшого їм не відповідало. Це спричинило комплекс практик з узгодження: корекція («лакування»), вибіркоче зображення, замовчування, моделювання, фальсифікацію, зрештою цілковитий розрив «зв'язку художнього тексту з текстом дійсності» [136, с. 7] і підміну його міфотворчістю. Відповідно контрдискурс – це не лише протистояння імперської та національної ідеологій, що включає політику контролю пам'яті, проговорення замовчуваних колективних травм та національної візії історичного минулого тощо, а і відстоювання повернення в літературу буття-як-воно-є, різними способами – від «втєчі в побут» до тихої лірики. Із зазначеного випливає другий критерій розмежування творів соцреалістичного дискурсу та контрдискурсу – характер відтворення дійсності. Третій критерій – естетичний (художній, формальний). Ідеологічно-дидактична соцреалістична доктрина культивувала простоту сприйняття та доступність усередненому реципієнту, тому найуспішніші українські письменники офіційного дискурсу досягли майстерності у кращому разі у продукуванні масової літератури. На противагу, представники контрдискурсу приділяли увагу новаторству в поезиці й тяжіли до естетично ускладненої елітарності (Вал. Шевчук) та підкресленого інтелектуалізму (П. Загребельний, Ю. Щербак тощо).

Аналіз текстів засвідчив, що критерій оцінки критикою доцільно сприймати за допоміжний – як певний орієнтир у тогочасному літпроцесі, але не базовий. По-перше, радянська критика зі зрозумілих причин була кон'юнктурною, а не текстоцентричною. Тому не всі «розгромлені» нею твори були художньо вартісними та оприявнювали тенденції контрдискурсу. Наприклад, повість «Людина іде до сонця» (1946) М. Щепенка було різко засуджено за негативне зображення другого секретаря райкому, але за рештою критеріїв це не опозиційний, а типовий для 1940-х аматорський, заідеологізований текст нарисової стилістики, який умовно можна назвати художнім. А повість А. Шияна «На голубій Десні» (1946), не наголошуючи на керівній ролі партії (у цьому полягав основний закид критиків), спиралася на лакування дійсності, «народницькі» штампи та елементи

сентименталізму і повторювала зужиті соцреалістичні кліше, як-ось про колгоспницю, яка грала «як професійна піаністка» (у маленькому довоєнному селі над Десною, без автоматизації виробничих процесів та електрики в колгоспі, які хоча б теоретично могли вивільнити час для занять музикою). Так само не всі твори зі схвальною оцінкою критики відповідали критеріям соцреалістичного канону: наприклад, діалогії «Вир» (1960, 1961) Г. Тютюнника та «Лебедина зграя» і «Зелені Млини» В. Земляка були відзначені Шевченківськими преміями відповідно в 1963-му і 1976 роках, при цьому маючи потужний контрдискурсивний вектор. По-друге, фахову прогресивну критику було обмежено: «материкову» (І. Дзюба, І. Світличний, Ю. Бадзьо, В. Дончик, М. Ільницький та ін.) – ідеологічними приписами, діаспорну (І. Кошелівець, Дж. Луцький, Ю. Шевельов) – несистемністю фактів та публікацій, які проникали на Захід із СРСР. По-третє, синхронної оцінки критики не достатньо для адекватного аналізу твору в тогочасному літературно-суспільному контексті, для чого потрібна парадигма методів історії літератури. Але всеохопне перепрочитання української соцреалістичної спадщини сучасним літературознавством тільки починає розгортатися. Тому запропонований у цій праці дискурсивно-контрдискурсивний аналіз української літератури радянського періоду є насамперед текстоцентричним, базованим на методиці пильного прочитання та інструментарії порівняльно-історичного методу з залученням культурно-історичного та біографічного. Оскільки, як уже було зауважено, контрдискурс, за нечастими винятками, не міг позбутися точок дотику з соцреалізмом, для цих творів продуктивним став аналіз за параметрами поєднання офіційного та автентичного тексту, запропонований В. Хархун [221].

Отже, офіційний соцреалістичний текст тенденційний та в переважній більшості випадків сфокусований на охудожненні певної ідеологеми, спирається на традиційну, часто застарілу поетику (сентименталізм, мелодраматизм, нарисовість, описовість, пряма авторська дидактика (як-от у романі Л. Дмитерка «Розлука», 1957 тощо), а його зміст превалює над формою, внаслідок чого письмо має

здебільшого посередню літературну якість і невизначений стиль. Контрдискурсивний текст тяжіє до об'єктивної обсервації дійсності, не містить радянських ідеологем або розвінчує їх (наприклад, оповідання «Колесо», 1961 В. Дрозда, де втіленням зла постає представник радянської влади в селі), а якщо містить ідеологеми національні, то вони не превалюють над художністю тексту, а також використовує новаторську поетику та демонструє формальні шукання. Доцільно простежити етапи формування контрдискурсу в літературі українського соцреалізму.

### **2.1.1. Контрдискурсивні явища в українській літературі 1930–1950-х**

#### **1934–1941 роки**

За умовну точку відліку для дослідження контрдискурсу взято 1934 рік – уніфікацію літературного життя та інституціалізацію соцреалізму (зокрема шляхом створення Спілки радянських письменників України), що автоматично перетворювало всі інші парадигми на нетолеровані (тобто фактично контрдискурсивні); до 1934 року вони формально зберігали паритет.

Можливість розвитку контрдискурсу було попереджено за допомогою фізичного усунення з літературного процесу його потенційних носіїв та стерилізації літератури шляхом вилучення з обігу «ідеологічно шкідливих» видань. Характерно, що було заборонено твори 1920-х років і тих письменників, які не зазнали радянських репресій чи, більше того, стали частиною офіційного соцреалістичного дискурсу. Так, у колишньому фонді спеціального зберігання («спецхрані») при Національній бібліотеці України імені В. Вернадського містилися книги толерованих Якова Качури, Олександра Копиленка, Павла Іванова [155] та ін., і навіть кілька різних видань роману «Бур'ян» Андрія Головка, визнаного канонічним текстом соцреалізму (як довела В. Хархун, цьому передувало кілька етапів доопрацювання; проміжні редакції тексту очевидно вилучили з публічного доступу). Проте і в таких умовах виникали літературні явища, що тяжіли не до ядра, а до периферії соцреалістичної доктрини. Є підстави

стверджувати, що вектор контрдискурсивності в цей період, найскладніший для української літератури ХХ століття, змістився на поезію.

М. Руденко, у другій половині 1930-х познайомившись із Л. Первомайським, творчість якого вже входила до шкільної програми, зазначав, що «тоді він іще не став тим поетом, якого можна любити [158, с. 59]». У 1937 році Первомайського виключили з комсомолу. Зі спогадів М. Руденка випливає, що атмосфера репресій не здеморалізувала митця, а стала каталізатором естетичного опору соцреалістичній доктрині та початку розробки наративних стратегій, органічних для його зрілого ідіостилю: «тридцять сьомий рік хоч і залишив його живим, але зробив зовсім іншою людиною. Комсомольській поезії покладено край. Підіймався новий Первомайський» [158, с. 83]. Відображенням змін у світоглядно-творчій парадигмі стала збірка «Нова лірика. 1934–1937» (1937), у якій автор намагався відійти від ідеологоцентричності – як зауважував М. Руденко, «тут він стане тим поетом, якого полюбить Україна» [158, с. 83]. Увиразнила ці процеси наступна книга лірики – «Барвінковий світ. 1937–1939» (1940), яку той же М. Руденко називає «переломною» у творчості свого літературного вчителя – «у цій збірці він виступав як тонкий лірик, дуже далекий од барабанного гуркоту комсомольських віршів, із яких колись починав» [158, с. 254].

Дзеркально протилежно складалася творча доля В. Сосюри – на відміну від Л. Первомайського (чисе обдарування тяжіло до філософської та натурфілософської поезії), він уже мав сформоване ліричне амплуа. Проте так звана офіційна критика (В. Коряк та інші) схиляла його до ідеологоцентричних засад – як одного з чільних репрезентантів української радянської літератури. Розуміючи драматичну розбіжність між характером свого таланту і держзамовленням, В. Сосюра виголошував: «*О, позич мені сталі, Епохо / Для ліричного серця мого!*» [190, с. 7.] Так само, як і М. Рильський, у 1930-х поет вимушений римувати агітки, оди ударникам і навіть покаянні звернення (вірш «Лист» зі збірки «Червоні троянди» [190, с. 7–10]). Проте В. Сосюрі вдалося повернутися до природного обдарування у книзі «Журавлі прилетіли» (1940), що в абсолютній більшості

складалася з інтимної лірики.

Унікальною на межі з опозиційністю в контексті цього періоду є поезія В. Свідзінського – без сумнозвісної «злободенності», позачасова, медитативна, герметична. Її екзистенційні, меланхолійні й навіть есхатологічні мотиви формували чи не єдиний голос, який промовляв про радикально інший, ніж мажорна «офіційна» лірика, дискурс трагічних 1930-х. Ю. Ковалів зазначає, що «лише В. Свідзінський своєю «чистою поезією» довів, що можна було жити в СРСР, носити членський квиток СРПУ і не бути радянським письменником» [96, с. 523]. Проте неможливо не зауважити, що з 1927 (вихід збірки «Вересень», негативно оціненої тенденційною критикою) до 1940 року (остання прижиттєва збірка «Поезії») не було видано жодної книги В. Свідзінського, тоді як М. Рильський, В. Сосюра, Л. Первомайський тощо (попри різні перипетії їхньої життєтворчості, все ж толеровані владою) за цей час опублікували по кілька збірок. Згідно з біобібліографічним покажчиком [208], протягом 1930-х з'явилося всього п'ять публікацій В. Свідзінського в періодиці, усі – в «Літературному журналі», «органі українського та харківського обласного правління спілки радянських письменників» [104, с. 60], як його представляє Аврам Копштейн (тут і далі збережено правопис автора). Це два вірші в першому та третьому номері за 1936 рік («Китаєць» та «Іде хлопчик по місті. Точільник...» відповідно (збережено правопис журналу), дві віршованих казки в четвертому номері за 1939 рік та вірші «Жовтень» і «Сталін» у 10–11-му і 12-му номерах відповідно (того ж року). Два останніх вірші не репрезентативні щодо ідіостилю поета і мали функціональне завдання – демонструвати актуальність та лояльність його доробку. Отже, факти свідчать про мінімальну присутність В. Свідзінського в літературному процесі 1930-х. Не применшуючи значення та естетичну вартість його творчості, це дає підстави вважати твердження Ю. Коваліва дещо узагальнено-романтизованим – адже «не бути радянським письменником» у той час могло означати лише не бути письменником взагалі, що й обрав В. Свідзінський. Він зосереджується на перекладах, які з'являються частотно і

мають досить широку географію друку. Проте і голос В. Свідзінського – поета до певної міри можна вважати почутим – у 1939 році А. Копштейн навіть протиставляє його майстерність володіти фольклорними мотивами ерзац-поезії декого з початківців: «А що фольклор – невичерпне джерело поезії, чудово показав В. Свідзінський в двох казках, вміщених в № 4 за 1939 р. <...> Автор не імітує фольклор, не знімає з нього вершки, а входить у народну творчість, залишаючись поетом, не втрачаючи своєї майстерності [104, с. 67]». Знову активно друкуватися поет почав лише в 1940 році, коли «час тотального пошуку внутрішніх ідеологічних ворогів минув. Уже не йшлося про класову ворожість, лише вказувалося на помилки» [132]. Публікація в один рік кількох збірок неідеологоцентричної поезії – Л. Первомайського, В. Сосюри, М. Рильського («Збір винограду»; збірка хоч і відкривалася віршем про Сталіна, за змістом тяжіла до філософсько-медитативної) – підтверджувала певне послаблення терору 1930-х. Того ж року вийшла і збірка «Поезії (1940) В. Свідзінського, яка отримала неоднозначні рецензії – «Поза часом і простором» [177], «Майстер, що втратив час» [176] Г. Скульського, негативний, але не розгромний відгук М. Шеремета [235]. Попри зазначення неактуальності ідіостилю, навіть було констатовано обдарованість поета О. Полторацьким [153].

Сюжет життєтворчості В. Свідзінського вкотре підтверджує тотальну амбівалентність контрдискурсу соцреалізму, зумовлену неминучою залежністю від суспільно-політичного контексту, а не особистими якостями українських митців.

Поєднати виробничу прозу з обсервацією внутрішнього світу персонажів намагалися І. Сенченко («Металісти», 1932) та О. Кундзіч (роман з життя шахтарського селища «Моцарт і ботокуди», 1935, позначений імпресіоністичною поетикою, діалогом різних життєвих концепцій та увагою до приватних колізій [117]), які теж зазнали критики. Роман Ю. Яновського «Вершники» (1935) на тлі радянського історіографічного сюжету про громадянську війну на півдні України озвучує екзистенційну проблему «Рід розпадається, а клас стоїть» [244, с. 12]. Офіційний дискурс сприйняв цю містку багатоаспектну формулу «революційних перетворень» без проблемності її підтексту – лише як цілковите утвердження

перемоги комуністичної ідеології. Ю. Ковалів стверджує, що «Попри вимушену данину комуністичним ідеологемам, роман засвідчував експериментальну тенденцію літератури «розстріляного відродження» [96, с. 177]. З формального боку тексту притаманна вишукана лексика, багатопланова семантика, гнучкий синтаксис [96, с. 176]. Дослідник солідаризується з Г. Костюком у тому, що твір доцільно зараховувати до української літературної класики [96, с. 179].

### **1941–1945 роки**

Після 1920-х це єдиний період радянської історії, коли українське в УРСР набуло статусу офіційного дискурсу. Війна спровокувала короточасні зрушення в національній політиці «центру» щодо республік. З 1941-го до 1944-го в офіційному загальнодержавному дискурсі активно функціонує означення «великий український народ» [65, с. 56], українські ЗМІ посилюють популяризацію національної спадщини – «згадки про Данила Галицького, який переміг тевтонів, та козаків, що тріумфували над німцями, у пресі з'являлися з перших днів війни» [65, с. 57], в евакуації в Саратові «Укрдержвидав» випустив серію україномовних книжок кишенькового формату про «великих предків», починаючи з постатей Данила Галицького, гетьманів Сагайдачного та Хмельницького [65, с. 60]. Такі заходи зазнавали з боку «центру» не репресій, а інтенсифікації [65, с. 59] – було затверджено орден Богдана Хмельницького (1943 рік) – єдиний у Радянському Союзі імені неросійського діяча з написом не російською мовою, Переяслав перейменовано в Переяслав-Хмельницький тощо [65, с. 70–71]. Ця відносна лібералізація і поворот у політиці національної пам'яті та ідентичності позначилися на українській літературі (поема М. Бажана «Данило Галицький», 1942; оповідання, повісті «Україна в огні», 1943 (розкритикована Й. Сталіном, не надрукована [150]) та «Повість полум'яних літ», 1944 (за життя автора не надрукована і не прийнята до постановки [150]) О. Довженка; поема М. Рильського «Мандрівка в молодість», 1943; поема В. Сосюри «Син України», 1942 та вірш «Любіть Україну», 1944; історико-романтична драматична поема І. Кочерги «Ярослав Мудрий», 1944 тощо). Цим

творам притаманне апелювання до історичного минулого, ознаки національної гордості та національного патріотизму.

Виразні риси контрдискурсу демонструє проза О. Довженка. Специфічну (насамперед мотивувальну) функцію слова в умовах війни О. Довженко реалізує не через гаслово-плакатну заідеологізовану риторику. Властивий його мистецькому обдаруванню високий регістр пафосу без фальші органічно реалізується у симбіозі категорій романтичного, трагічного, героїчного та катарсичного («Перемога», «Воля до життя», «Ніч перед боєм»), створюючи монументальну завдяки прийому узагальнюючої романтизації постать українського солдата в апогеї людської, воїнської та національної гідності.

Як послідовно український митець, О. Довженко повертає в літературу категорію національно-історичного («Повість полум'яних літ», 1944 – ідейне навантаження літописного уривку про Святослава, «Ніч перед боєм» – актуалізація образу Морозенка тощо). Його мілітарна проза оприявнює український вимір війни шляхом сакралізації концептів народу та Батьківщини («Перемога») замість ідеологем «Родіни-матері» та вождя Сталіна: *«Де наша многотраждальна Україна? Ворог завалив її, як обвалом. Ворог хоче жити, плодитися на ній <...> А ви що? Побігли одсипатись?!..»* [57]. Подібний ракурс симптоматичний, а не спорадичний. Якщо в написаній одразу по війні трилогії «Прапорonosці» О. Гончара українське найяскравіше репрезентовано у стилі М. Гоголя – через екзотику (подільський діалект Хоми Хаєцького), а склад бійців – інтернаціональний, то О. Довженко фокусується на середовищі українців. Його мілітарне письмо фактично не репрезентує ідеологічний дискурс на рівні концептів та лексики. Наприклад, в оповіданні «Перемога» ідеологеми Партія (у тексті з великої літери), Радянський Союз, Батьківщина (в узгальненому значенні) актуалізовані в одній комунікативній ситуації – промові Кравчини перед солдатами, в решті фігурують ідеологеми народ та Україна. Високий пафос та романтичне узальнення не входять у протиріччя з зображенням буття-як-воно-є – неодноразово О. Довженко порушує теми відступу, малодушності («Ніч перед



боєм», «Перемога»), трагедії окупованого населення, бездарного ведення військових дій («Перемога»), зради («Відступник», «На колючому дроті»). Зображення перших місяців війни так само не було толерованою темою в офіційному дискурсі.

Мілітарна проза О. Довженка заперечує тоталітарну концепцію людини – гвинтика колективу чи державної машини. Її герой – суверенна особистість, яка в межовій ситуації утверджується через особисту перемогу над екзистенційним явищем – смертю (Іван Карналюк, «Воля до життя») чи колективною злою волею (Кравчина, «Перемога» [57, с. 139–141]). Митець акцентує людську гідність, зокрема у зіткненні з офіційним дискурсом: солдат Андрій Орлюк, *«юнак розумний і освічений, але задержуватий і завжди з чимось незгодний»* [57, с. 142] у гнівній контрвідповіді на промову генерала Максима Нечипорука заявляє: *«Не було в нас культури побуту, нема й культури війни!»* [57, с.143]). Сакральність особистих почуттів навіть в умовах екзистенційного зламу війни наголошено в оповіданні «Незабутнє».

Відсутністю радянських ідеологем та кліше соцреалізму характерні новели І. Сенченка «Кінчався вересень 1941 року» (1943–1945, остаточна редакція – 1957, людський вимір причин та мети спротиву нацистській навалі), М. Стельмаха «Березовий сік» (1944, поезія у прозі з рисами імпресіоністичної поетики), оповідання О. Кундзіча «Українська хата».

Поема М. Рильського «Мандрівка в молодість» (1943) – ідилічно-ретроспективний текст про дореволюційне минуле, створений у розпал війни, яка вимагала іншого, патетично-агітаційного наративу. Це акт психологічного ескапізму особистості від драми війни в пошук екзистенційного прихистку, митця від ідеологічних рамок у творчу свободу. Згідно зі щоденником О. Довженка (запис від 5 квітня 1942 року [58, с. 55–56]), задум його повісті «Зачарована Десна» теж виник у розпал Другої світової, очевидно під впливом тих самих тенденцій – певної лібералізації державного контролю та потреби в моральному спочинку. Р. Корогодський слідом за Ю. Григор'євим визначає час написання повісті як

1942–1956 роки [106]. У випадку Довженка йшлося лише про реставрацію патріархального *селянського* минулого в позитивному контексті (спогади про дитинство не могли мати іншої) – і, незважаючи на це, навіть у другій половині 1950-х, коли повість була закінчена й опублікована, авторові довелося в самому тексті неодноразово випереджати гіпотетичні звинувачення потенційних критиків: *«Сучасне завжди на дорозі з минулого в майбутнє. Чому ж я мушу зневажати все минуле? Невже для того, щоб навчити онуків ненавидіти колись дороге й святе моє сучасне, що стане теж для них колись минулим у велику добу комунізму!»* [56, с. 555]. Поема М. Рильського не лише не відповідала ситуації країни у стані війни. Вона також актуалізувала не тільки «поміщицький», «націоналістичний» дискурс дореволюційного минулого з такими реаліями, як гімназія та маєток, а й повертала в публічну сферу імена «націоналістичних» діячів – В. Антоновича, М. Лисенка тощо (саме останнє викликало найбільш сувору критику). Творчу сміливість автора, у тій суспільно-ідеологічній ситуації безпрецедентну, у другій половині 1940-х небезпідставно було оцінено як виклик офіційному дискурсу.

С. Єкельчик наводить таке висловлювання про національну політику цього періоду: *«Під час війни український націоналізм годиться як патріотизм, а далі ми з ним розберемося»* [65, с. 128]. Націонал-патріотичну кампанію згорнули, починаючи з перелому на фронтах у 1944 році. Після Другої світової владна верхівка УРСР посилила тиск, ініціювавши чергову хвилю боротьби з націоналізмом.

### **1945–1953 роки**

Як зауважує С. Тримбач, *«війна помітно лібералізувала світовідчуття тогочасної еліти»* [201]. Щоб поновити тотальний контроль над гуманітарною сферою, у 1946–1949 роках розпочалася так звана жданівщина – ідеологічна кампанія *«проти шкідливих впливів Заходу»* під орудою тодішнього секретаря ЦК КПРС А. Жданова. В Україні ця погромницька за своєю суттю акція мала місцевий вимір – боротьбу з *«українським буржуазним націоналізмом»*, інтенсифіковану

людським фактором: Лазар Каганович, який знову став першим секретарем республіки, прагнув продемонструвати управлінську ефективність. Апогеєм цієї кампанії став пленум Спілки радянських письменників України у вересні 1947 року. Найжорсткіше за викривлене зображення сучасності критикували Ю. Яновського (роман «Жива вода») та І. Сенченка (роман «Його покоління»), за націоналізм – М. Рильського (доповідь у Москві в 1943 році, поема «Мандрівка в молодість»). Двоє перших були «зручними» постатями для звинувачень у низькопоклонстві перед Заходом та націоналізмі через ваплітянське минуле та особливості творчості 1920-х, М. Рильський – через колишні неокласичні естетичні орієнтири своєї поезії. У цей період, який В. Хархун охарактеризувала як високий сталінізм, радянська ідеологічно-пропагандистська система здобувала реванш за лібералізм під час війни: М. Рильського змусили відповідати на з'їзді СРПУ; О. Кундзіч, зокрема за оповідання «Українська хата» (1944), «особливо в 1940-і рр. неодноразово зазнавав звинувачень у національній обмеженості, культивуванні “реакційної національної самобутності”, через що поступово зосередився на перекладацькій діяльності» [152]; у 1951 році зі статті в центральній газеті «Правда» почалося цькування В. Сосюри за вірш «Любіть Україну» (1944) тощо.

На перетині «викривленого зображення сучасності», «біологізму» та «об'єктивізму» з «націоналізмом» опинилися романи Ю. Яновського «Жива вода» та І. Сенченка «Його покоління», а також творчість М. Рильського, зокрема вже згадана поема «Мандрівка в молодість» та вірш «Ластівки літають, бо літається» 1929 року (!) – через підміну соціального детермінізму біологічним. Те, що ці «старі письменники» стали основними жертвами вересневого пленуму СРПУ 1947 року, частково було зумовлено стратегічними розрахунками республіканської влади (потрібно було прозвітувати про виконання постанови А. Жданова 1946 року в Україні), частково – контрдискурсивними елементами їхніх текстів.

В. Хархун розглядає роман «Жива вода» на двох рівнях – офіційного та автентичного тексту [221, с. 387]. Автентичний текст «становив загрозу канону» тим, що відображав трагічність війни, зокрема через образи Ганни, яка втратила

сина і чоловіка, чорногуза, що втратив пару, смерті скаліченого міною пастушка Петрика, порушував теми післявоєнної адаптації фронтовиків (голова колгоспу Коваленко) та інвалідності й пов'язаного з цим страждання, торкався проблем пияцтва, невиконання сільської роботи, розпаду сім'ї. Письменнику поставили на карб очорнительство дійсності, примат біологічного над соціальним (сюжетна лінія Даринки), «їдкий скепсис», «націоналізм» [13]. Як підсумовує В. Хархун, «вражаючі картини війни як руїни, а переможця як інваліда, що страждає, суперечили культурній політиці соцреалізму: твір був приречений на репресію» [221, с. 401].

Роман І. Сенченка «Його покоління» опубліковано в журналі «Дніпро» за 1946 рік. Через розгромну критику він вийшов окремою книгою тільки на гребені відлиги, в 1965 році, з незначними, проте дуже симптоматичними правками, зумовленими політикою хрущовського періоду. Твір «Його покоління» повторює соцреалістичну фабулу «людина приїздить на село», розглянуту в попередньому розділі, та популярний тоді принцип безконфліктності. Цей текст не такий художньо вивершений, як «Жива вода» Ю. Яновського (для манери І. Сенченка романна форма взагалі менш органічна, ніж мала проза чи повість). Проте серед типового прозописьма 1940-х він вирізняється не лише реалістичнішим, предметнішим відтворенням повоєнної дійсності та людського характеру, а й майстерністю автора. Літературний ландшафт цього періоду настільки бідний, що будь-який власне художній твір, а не заідеологізований якісний (повість «Золототисячник» І. Рябокляча) чи неякісний (повісті «Нові Потоки» В. Козаченка, «Людина іде до сонця» М. Щепенка) нарис про колгоспне село уже дає певні підстави розглядати його як контрдискурс.

Роман демонструє поступове звільнення від концепції людини, виробленої літературою 1930-х. Головний персонаж Льоня Сливенко – тип ідеального героя радянської літератури повоєнних 1940-х. Але ця ідеальність – не соцреалістична, а романтична з рисами неоромантизму. Вчинками Льоні рухає не ідеологічна свідомість, а моральний максималізм, загострене відчуття справедливості, совість.

Хоча за віком він старший (на початок окупації Києва виповнилося 14 років), образ Льоні передвіщає покоління шістдесятників. Персонаж офіційного дискурсу 1930-х – першої половини 1950-х зображений через дію, інтелектуальні процеси зводяться до виголошення патетичних промов на теми ідеології (Пилаєв у повісті «Людина іде до сонця» М. Щепенка розповідає про сонце комунізму, Воронов у повісті «Нові Потоки» В. Козаченка пояснює, що постанова про журнали «Звезда» і «Ленинград» стосується кожного) та обдумування господарчих питань і дискусій на цьому ґрунті. У тексті І. Сенченка принаймні головні персонажі роману обсервують дійсність та рефлексують – Льоля у зв'язку з похороном вчительки про екзистенційний вимір смерті, Леонід – про шкідливість філософії руйнування і громадянську пасивність, про слід на землі. Він критично мислить: шукає корінь ситуації з прилюдною лайкою однокласника, намагається проаналізувати духовні запиту молоді на селі, зрештою, узагальнити портрет свого покоління.

Отже, тексти, створені протягом 1945–1953-х, що мають ознаки контрдискурсивності, так само сфокусовані на візії війни та відбудови, як і література офіційного соцреалістичного дискурсу. Але помітна відмінність вбачається в наративних стратегіях – контрдискурсивні тексти тяжіють до глибшого та реалістичнішого відтворення буття, що передбачало дозоване проговорення колективної травмованості війною, страждання, труднощів відбудови. На тлі соціального замовлення на суцільну мажорність це було розцінене як ідеологічна диверсія.

### **1953–1956 роки**

І. Кошелівець зауважує, що «послаблення деспотичного режиму (а саме так зайшло з 1956 року) завжди розсуває межі приписів, відкриває щілини для втечі від остогидлої “актуальності” [108, с. 115]», і щойно після появи такої можливості (тобто після XX з'їзду партії) І. Сенченко, пізніше В. Симоненко та інші письменники «втєкли» у вузьку сферу зображення ідилічного побуту. Н. Зборовська стверджує, що перші кроки від соціоцентризму в напрямку суб'єктивізму та індивідуалізму зробили прозаїки-шістдесятники, а введення

Є. Гуцалом «рефлектуючого героя», який деконструював негативно-позитивну модель персонажа соцреалістичної прози, були спричинені «бажанням вивести характер із схематичного ідеологічного ув'язнення» [82, с. 30]. Як свідчить аналіз текстів зазначеного періоду, перші поштовхи від соціоцентризму до людиноцентризму в українській літературі радянського періоду спричинені не відлигою й навіть не історичним XX з'їздом КПРС. Точкою відліку став початок десталінізації (1953) та легітимізація певних змін у соцреалістичних патернах на Другому з'їзді письменників СРСР (1954). Навіть в офіційному дискурсі з'явилися роман «Розлука» (1955) Л. Дмитерка та повість «Сальвія» (1956) В. Козаченка, де вісь наративу становлять внутрішні переживання та мелодраматичні колізії (детально ці твори розглянуто в попередньому розділі), а не виробничий аспект. Письменники, не зорієнтовані на ідеологічні параметри творчості, намагалися дистанціюватися від соціоцентризму вже після 1953-го – щойно стала відчутною лібералізація і зменшився ризик зазнати критики за «міщанство», «копирсання в побуті» та «дрібнотем'я». Доцільно підкреслити, що фокусування на приватній сфері людини не вичерпується можливістю втекти від жорсткої нормативності соцреалізму у змалювання ідилічного побуту. По-перше, це вияв тяжіння до гуманізації, деідеологізації та демократизації літератури, мета яких – вихід особистості з тіні ідеологеми чи домни, верстата, бурякового поля. По-друге, потреба повернути онтологічну цінність почуттям та звичайним людським радощам, вияви яких критика ще в пізніх 1940-х таврувала як «міщанство» та «біологізм». По-третє, легітимізація людської психології як об'єкта дослідження тексту. По-четверте, сама «втеча в побут» – це не фіксація середовища життя людини у стилі так званого народництва, а, за І. Дзюбою, «спроба виразити метафізичну глибину людських буднів, корінну проблематичність буття» [41, с. 13].

Камерність, зосередження на побуті та анатомії переживань персонажів характерні для роману А. Дімарова «Його сім'я» (1954–1955 – публікація першої книги в кількох номерах журналу «Жовтень», 1956 – поява обох частин роману

окремим виданням), повісті О. Гончара «Щоб світився вогник» (1954), «Солом'янському циклі» (1956–1957) оповідань І. Сенченка. Осібно до цього переліку варто долучити повість О. Довженка «Зачарована Десна» (1942–1956).

Попри увагу сучасних дослідників, роман А. Дімарова «Його сім'я» (1954–1956) в аспекті опору соцреалістичній доктрині належно не проінтерпретовано. Між тим він претендує на унікальність у своєму літературно-історичному контексті з кількох причин. Перша частина твору була написана до згадуваного вище з'їзду СРПУ в 1954 році в Києві, на якому К. Симонов «легалізував» тему сім'ї. А порушувати в радянській літературі певний проблемний аспект без інституціоналізованого дозволу для Спілки письменників (затвердження на з'їзді, обговорення в пресі, сигналу критики) означало наразитися на звинувачення. У цьому романі фактично відсутні чіткі ідеологічні настанови. Поетика наближена до модерністської, а прийоми, виникнення яких Н. Зборовська приписувала шістдесятництву – перші кроки від соціоцентризму до суб'єктивізму, деконструкція негативно-позитивної моделі творення характерів, наявність «рефлектуючого героя» – використані задовго до творів Є. Гуцала, В. Дрозда чи Ю. Щербака. Для верифікації цих тверджень доцільно представити детальний аналіз роману «Його сім'я» (1954–1956) за допомогою методики пильного прочитання тексту в тогочасному літературно-історичному контексті.

За спогадами А. Дімарова, після виходу кількох соцреалістичних книжок про Волинь «вже ворушилося підсвідоме почуття невдоволення всім <...> досі написаним» [50, с. 285]. Письменник відчував розходження своїх творів із дійсністю, яку спостерігав, та брак її розуміння зсередини (родом з хутора на Полтавщині, він опинився в Луцьку по Другій світовій війні). В одну з ночей сумнівів «і проклонулась <...> чисто сімейна ця тема, на якій у той час лежало своєрідне табу. Майже заборонена радянською критикою, яка з дня в день закликала оспівувати трудові звершення героїчного народу радянського, а не копирсатися в побутових дрібницях» [50, с. 286]. Тодішній принцип своєї письменницької праці А. Дімаров характеризує так: «<...> писати більш-менш

правдиво, переступаючи обережненько через соцреалістичні канони, так переступаючи, щоб ніхто цього не помітив» [50, с. 300].

В основі роману «Його сім'я» – історія пари Горбатюків. Ніні 25 років, з них вісім вони одружені з Яковом, тому її особистісне становлення тривало в шлюбі. А оскільки чоловік був проти її вступу до медичного інституту після школи й обривав чи не підтримував спроби навчатися в пізніші роки, особистість героїні формували простір турбот про господарство та пізніше про двох доньок і спілкування з обмеженими сусідками-міщанками та приятелькою Юлею, яка користувалася шлюбом із шанованим і значно старшим чоловіком. Логічно припустити, що від професійного, культурного й емоційного вакууму Ніна починає створювати напругу в сім'ї (доходить до прилюдних скандалів, нападу на колегу чоловіка), пише заяву про рукоприкладство (одиничний випадок справді відбувся) в партком редакції газети, де працює Горбатюк. Він рідше з'являється вдома, випиває (ще більше посилюючи обурення дружини), відгороджується у своєму кабінеті, пізніше зовсім іде з дому й подає на розлучення. А. Дімаров зображує замкнене екзистенційне коло, у якому вчинки однієї людини зумовлюють вчинки іншої. Агресивно захищаючи власні Я та відмежовуючись від Іншого в пошуках морального комфорту, персонажі втрачають здатність до діалогу, а з часом і прагнення до нього. Деструктивні стосунки позначаються на узалежнених від них особах – дітях. У Ніни через нових сусідів з'являється молодіжне прогресивне оточення, вона наполегливо починає готуватися до вступу на вечірнє відділення педінституту, зустрічає позитивного чоловіка, прихильного до неї та доньок. Досвід Якова поза межами сім'ї теж призводить до певних змін у його світосприйнятті, однак цей досвід доцільно оцінити як конструктивно-деструктивний. Фінал відкритий, але спрямовує до думки, що примирення неможливе. Твір вирізняється локалізованістю теми (частина дослідників зараховують його до жанру сімейного роману [29; 104]), домінантою психологізму, зосередженням на конфлікті двох людей, редукуванням сфери виробничого до фону, широким зображенням побуту, модифікацією авторського Я в



незаангажованого наратора, який лише фіксує події та динаміку внутрішнього життя.

Деякі канонічні елементи соцреалістичної схеми (або, за В. Хархун, офіційний текст) у романі «Його сім'я» наявні: ідеальний образ парторга редакції Руденка, який традиційно виступає наставником, а також, на противагу протагоністу Горбатюку, демонструє приклад гармонійної сімейної моделі, де дружина працює на улюбленій роботі; вплив прогресивної молоді, який перевиховує Ніну, допомагає позбавитися міщанського світосприйняття та порвати зі старим оточенням; зображення натхненної колективної праці на суботнику з піснею «*Утро красит нежным светом / Стены древнего Кремля*» [50, с. 285] тощо. Проте навіть такі сюжетні ходи достатньо психологічно вмотивовані й не містять штучного пафосу.

Фактично цей твір обійшов більшість цензурних та критичних табу (про них ішлося в першому розділі цього дослідження) – щодо «натуралізму», зображення соціального конфлікту, деструктивної поведінки, негативних емоцій, межових психологічних станів, «занепадництва» тощо. Як зауважує М. Корецька, «осмислюючи своє життя, кожен із героїв переживає ворожість навколишнього буття, страх перед невідомим, самотність» [104, с. 155]. Критики дорікали авторові за міщанство, неправдоподібність, «очорнительство» радянської сім'ї та дійсності [30]. Михайло Чабанівський наголошував, що «У <...> повісті надто багато негативних персонажів <...> Якщо додати сюди ретельно виписані сцени пияцтва, зрад, бійок, лайок, любовних пригод і абсолютно обурливу сцену, коли комуністи редакції під час перерви партзборів розповідають анекдоти [у виданні 1982 року епізод знято: «Холодов закінчив *щось* розповідати» [43, с. 66] – виділення О. В.], – то, знаєте, стає не по собі. Відчуваєш, що автор втратив почуття міри і, малюючи тіні, закрив ними сонце, світло. <...> Повинно бути навпаки – читач має, закінчивши повість, вірити в краще, у світле, у нього має бути добрий настрій, войовничий, непримиренний до всього темного, поганого в житті!» [50, с. 510] О. Круковець закінчував свій відгук емоційною риторичною

фігурою: «Де А. Дімаров знайшов таких ущербних морально героїв? На якому смітникові міщанському він їх підібрав?» [50, с. 289].

Такі рецензії офіційної радянської критики підтверджують, що роман «Його сім'я» порушив основний принцип соцреалізму – зображувати не реальну, а *бажану* дійсність із дидактично-пропагандистською метою, достосовуючи до неї персонажів та життєві колізії. У творах соцреалістичної парадигми сюжетом рухає ідеологічна заданість, тому персонажі або різко негативні, або позитивні чи здатні до перевиховання – і нагадують схеми. У романі А. Дімарова дію рухає логіка характерів – тому неможливі стосунки Якова і Валентини, його конфлікт із Ніною не розв'язується примиренням, а самі головні персонажі далекі від категорії позитивного героя. Це забезпечує їхню автономність від авторської ідеї та життєвості, на що працює домінанта психологізму, оприявлена в кількох текстотворчих стратегіях:

1) відтворення найширшої гами емоцій та почуттів: образи [43, с. 141; с. 145 та ін.], ревнощів [43, с. 127 та ін.], ненависті [43, с. 145, с. 151 та ін.], безвиході [43, с. 139, с. 153], бажання помсти [43, с. 117], впевненості у власній правоті [43, с. 151, с. 154], сумнівів [43, с. 158 та ін.], недовіри [43, с. 146, с. 148], жалю (в сенсі співчуття) [43, с. 154, с. 167], радісного збудження [43, с. 162, с. 165, с. 167], сміху [43, с. 146], мрійливості [43, с. 181], ностальгії [43, с. 182] тощо, зокрема нецензурованість автором негативних реакцій: *«Навіщо це все? – з наростаючою неприязню дивився Яків на Руденка. – Наче на похороні!»*; *«Я вже сказав чому! – починає дратуватися Яків»* [43, с. 139], *«Ти мене мучиш, мучся ж і сам», – так приблизно можна було визначити весь зміст її вчинків. Бо в ній говорила жінка, яку образили найтяжчою образою: сказали, що їй неможливо любити* [43, с. 117]; *«І Ніна ревнувала дочку до портфеля [подарунка Якова – О. В.], як до живої істоти, і ненавиділа його, як живу істоту»* [43, с. 127] тощо;

2) систематичне деталізоване фіксування оповідачем внутрішнього життя персонажів, нетипове для тогочасної літератури українського соцреалізму: *«Ніна вийшла на кухню, сіла чистити картоплю, хоч і не збиралася сьогодні варити.*

*Відчувала потребу щось робити, поринути в щось таке, що врятувало б її від нерадiсних думок. Згодом спiймала себе на тому, що нічого не робить. Сидiла над мискою, безсило опустили руки, дивилася перед собою сухими, гарячим очима» [43, с. 20–21]; «Не треба! Не треба!» – шепотiв вiн, навiть не розумiючи, що саме не треба <...> В головi була дивна порожнеча. Сидiв, переживаючи те душевне одерев'яниння, яке приходило пiсля надмiрного збудження, напруження всiх сил. Мозок наче отерп i неспроможний був нi думати, нi реагувати на те, що дялося поза ним» [43, с. 23];*

3) постiйнi внутрiшнi монологи [43, с. 115 та iн.]; авторефлексiї: «Як це гидко, брудно! – знову й знову пригадував вiн учоращню сутичку. – I як я не мiг стриматися? Тепер не треба було б iти i принижуватися... Гидко, брудно. Все мiсто про це знатиме» [43, с. 32]; «Ох, як це недобре! – морщився вiн, пригадуючи вчоращню п'янку. – I як я не витримав? <...> Убити мене мало!» [43, с. 60]; потiк свiдомостi [43, с. 116];

4) прийоми побутописання, якi закорiнюють персонажiв у буття: «Потiм вони сидiли за збитим iз соснових дощок столом, на якому парували пирiжки з яблуками, а в двох глибоких тарiлках був янтарний мед. Нiна вiдчувала себе такою ж молодою та веселою, як Оксана й Оля [...] Пирiжки були дуже смачнi й нагадували Нiнi далеке дитинство, коли вона вдома теж iла такi: спеченi у великiй печi, на кленових листках [43, с. 191]; оживлюють iх у сприйняттi читачiв за допомогою актуалiзацiї однакового чуттєвого досвiду з персонажами – споглядання природи, смакових вiдчуттiв тощо: «Вона [Оля] сидiла, спершись спиною об стовбур, i, дуже ласа до меду, вмочала шкурунку в густу солодку масу. Очi її блаженно мружилися i теж набули золотистого вiдтiнку» [43, с. 192]; вiдображають стан перехiдного перiоду, душевного сум'яття: «Недокурки на пiдлозi, купа смiття бiля грубки, етажерка з посiрiлими вiд пилу книжками, а навпроти, на стiнi, темнiла велика прямокутна пляма: там висiв Нiнин портрет» [43, с. 31].

На противагу обов'язковiй виробничiй та громадянськiй домiнантi соцреалiзму, завданням якої було видати соцiальну роль за iманентну сутнiсть

особистості «радянської людини», твір занурено в побут та приватну сферу, де персонажі вільні від ідеології й тому постають органічними. Ідеологічна риторика («*партійна совість*» [43, с. 66, с. 67], «*комуніст, який скомпрометував себе*» [43, с. 67], «*Наші діти – майбутні будівники комунізму*», «*радянська матір*» [43, с. 70], «*зіграв на руку нашим класовим ворогам – куркулям, що майже розвалили колгосп*» [43, с. 71] тощо) в тексті виступає атрибутом тільки офіційного дискурсу (зборів партійців газетярського колективу стосовно поведінки Якова), якому опонує внутрішнє Я Горбатюка за допомогою буденної мови та природних людських емоцій: «*Ну добре, я п'ю, я порушую дисципліну. Але чому так трапилося? Чому ти про це нічого не кажеш?*» – роздратовано думає Яків [43, с. 67]. Такий самий діалог внутрішнього Я Ніни з голосом офіційного дискурсу відбувається в залі суду під час процесу розлучення: «*Це я – громадянка! Не дружина, а – громадянка. Яке холодне, зле слово! Як він міг написати його!*», «*Так, двох дочок <...> Так, Оля, а не Ольга, як пишеш ти*» [43, с. 135–136]. Важливо, що автор за допомогою стилістично маркованих синтаксичних конструкцій та лексем чітко розмежовує офіційний дискурс і внутрішні монологи персонажів. Таким чином останні здобувають власні голоси – мовлення, не спотворене ритуальними формулами, які в соцреалістичній парадигмі творів (наприклад, В. Собка) покликані демонструвати особисту переконаність «радянської людини» в радянській ідеології.

Настанова на об'єктивне письмо шляхом цілковитого самоусунення особистості автора з тексту й заміни його на безстороннього наратора, яка стала рисою ідіостилю А. Дімарова, теж зазнала звинувачень – у відсутності активної позиції в тексті щодо негідних вчинків головного персонажа [30, с. 56].

Підсумувати аналіз текстотворчих стратегій роману «Його сім'я» доцільно думкою М. Корецької про те, що «екзистенційна проблематика, оновлена дімаровська концепція людини», будучи категоріями модерної свідомості, зумовили відповідне розширення парадигми художніх засобів до модернізму [104, с. 157].

У повісті О. Гончара «Щоб світився вогник» (1954), за твердженням Ю. Коваліва, «автор відійшов від магістральної теми “соцреалізму” і на перший план виніс “духовний світ, для якого не існує периферії”» [96, с. 504]). На відміну від повісті «Микита Братусь» (1950), де монологічний нарратив від імені протагоніста схожий на енциклопедію тогочасного ідеологічного дискурсу, бо ретранслює ідеологеми про «архетипний рай у невизначеному майбутньому» [96, с. 63], необхідність укрупнення колгоспів, куркульське шкідництво, наявність всіх умов для розвитку творчої праці колгоспника тощо, повість «Щоб світився вогник» (1954) підкреслено дистанційована від ідеології й зосереджена на патріархальному побуті родини доглядача маяка та внутрішньому світі його доньки в зіткненні з міщанською життєвою парадигмою Володьки, сина посадовця, та міської лікарки Ксани. У цьому тексті з’являється прообраз знакової для творчості О. Гончара концепції «юшкоїдів», розвиненої в романі «Собор» (1968) – чиновників з певним суспільним статусом, які однаково по-браконьєрськи ставляться і до природи, і до людської особистості. Символічно, що екскурсійний катер з місцевою управлінською елітою та їхніми сім’ями доглядач маяка відганяє від берегової лінії острова з рушницею.

«Солом’янський цикл» (1956–1957) оповідань І. Сенченка теж через побутову ситуацію розкриває високий етичний потенціал «простої» людини. Загалом високо оцінивши ці твори, І. Кошелівець, проте, наголошував на деякій утопічності та ескапізмі в авторських інтенціях: «Обравши собі за проєкт обсервації робітниче життя на околиці Києва Солом’янці, він, з одного боку, прикрився за всіх часів модною робітничою тематикою, а з другого – створивши з Солом’янки ідилічну оазу, зосередився на вузькій сфері робітничого побуту, ідеалізуючи це життя і начеб відключивши маленький клаптик світу від соціально-політичних потворностей оточення» [106, с. 115]. До цієї обґрунтовної думки, проте, варто додати, що фокусація на відтворенні традиційних цінностей: краси віри в людину (Каленик Романович з оповідання «Рубін на Солом’янці»), подружньої любові («На калиновім мості», «Про лист з крапками»), ідеальної

чоловічості та ідеальної жіночості (Іван Карнавченко та Оля, «На Батієвій горі») доцільно розглядати не лише як форму ескапізму, а і як форму опору проти «соціально-політичних потворностей оточення», зокрема ототожнення етико-ціннісної сфери виключно з постулатами ідеології (від міфу про Павлика Морозова до образу Марії з «Зорі назустріч», 1949 В. Козаченка та Багрича з «Вечірньої зорі», 1965 Л. Дмитерка). Пізніше вектор опозиції моральне – пропагандистсько-ідеологічне, автентично народне – привнесене імперське поглибить у своїй новелістиці Григорій Тютюнник. Особливо яскраво зіткнення цих дискурсів у морально-побутовій площині відображено в новелі «Поминали Маркіяна» та ненадрукованих за життя автора новелах «Сміхота» і «Медаль».

Повість О. Довженка «Зачарована Десна» (1942–1956) Н. Зборовська вважає «провісником національно-культурного шістдесятницького відродження» [81, с. 285]. Є підстави розглядати її як актуалізацію національного дискурсу в імперському соцреалістичному, що стала можливою завдяки падінню сталінського тоталітаризму (аналогічна спроба О. Довженка, здійснена раніше у творах «Україна в огні», 1943 та «Повість полум'яних літ», 1943 зазнала краху). Також повість «Зачарована Десна» стала початком реабілітації дореволюційного українського минулого без політично-кон'юнктурних акцентів – на відміну від офіційного дискурсу (історичні романи В. Кучера «Устим Кармалюк», 1954, Н. Рибачка «Переяславська Рада», 1948–1953 тощо). Подібна спроба М. Рильського в поемі «Мандрівка в молодість» (1943) була приречена на поразку через тодішню сталінську політику пам'яті. Пізніше вектор пригадування українського дискурсу минулого продовжила диалогія М. Стельмаха «Гуси лебеді летять» (1964) та «Щедрий вечір» (1967), але є підстави вважати її амбівалентною, оскільки поруч з домінантою автентичного тексту та актуалізацією національних архетипів вона містить і офіційний текст.

## **2.2. Модель системного контрдискурсу у творчих практиках 1960-х років**

## 1956–1965 роки

XX з'їзд КПРС, на якому М. Хрущов засудив культ Й. Сталіна, сколихнув Радянський Союз. Коли, після подолання внутрішньопартійної опозиції, влада М. Хрущова стабілізувалася і боротьба з так званими пережитками сталінського культу набула статусу офіційної внутрішньої політики, представники соцреалістичного дискурсу стали активно репрезентувати цю лінію партії у творчості, як репрезентували попередні. І тлумачити для читачів постанову XX з'їзду (наприклад, В. Собко в повісті «Справа прокурора Малахова», 1959) – так само, як В. Козаченко вустами першого секретаря райпарткому Воронова тлумачив постанову про журнали «Звезда» і «Ленинград» у другій половині 1940-х (повість «Нові Потoki», 1948).

Прогресивна інтелігенція, навпаки, намагалася використати відносну демократизацію для посилення позицій української культури.

Якщо до цього літературі були притаманні спорадичні, розрізнені явища контрдискурсу, розглянуті вище, то поколінню, що отримало ім'я шістдесятників, уперше після знищення «Розстріляного відродження» вдалося сформувані цілісний, усвідомлений дискурс опору офіційній соцреалістичній доктрині, тобто – контрдискурс. Його, проте, доцільно розглядати в координатах ідеологічної та естетичної опозиції, а не політичної (як-от дисидентство, життєтворчість В. Стуса тощо). Як зауважує у спогадах В. Дрозд, «ми не організовували партій, не складали програм політичних, та й погляди наші – різнилися. Але ми – мали голос. І того голосу, якщо він звучав хоч більш-менш чесно, Система боялася не менше, аніж політичних програм і декларацій» [62, с. 145]. Є підстави вважати метафору голосу найбільш відповідною для означення контрдискурсивності творчих стратегій шістдесятників. Зокрема тому, що вони проговорили за давні травми розкуркулення, репресій і війни замість кількох попередніх поколінь, змушених до мовчання. Стратегії такої комунікації формували суспільно-історичний контекст – від викривальності В. Симоненка, Л. Костенко, М. Вінграновського, Вал. Шевчука («Середохрестя», 1968) в період відлиги до конденсування опірних сенсів у

художній деталі Гр. Тютюнника та Вал. Шевчука і карнавальньо-пародійного наративу химерної прози часів «застою».

Період відлиги не протікав рівно. Уже в 1962–1963 році відбувся «хрущовський погром літератури й мистецтва» [108, с. 75], відомий як капанія проти формалізму. Наслідки для тодішніх інтелектуалів метафорично сформулював В. Дрозд: «Ми усі досить швидко зістаріємося. Душевно. Ми станемо квітами, по яких топчуться несподівано ранні осінні заморозки» [62, с. 149]. Під удар потрапили насамперед Л. Костенко, М. Вінграновський та І. Драч, яким обмежили доступ до друку, а останній невдовзі перейшов на компромісну до влади позицію. В. Дрозда та Вал. Шевчука примусово забрали до армії, І. Жиленко звільнили з роботи тощо. За спогадами В. Дрозда, про Є. Гуцала поклопоталася Спілка письменників, за що «Євгенові довелося заплатити свою ціну» [62, с. 172], тобто піти на певні вияви конформізму. Очевидно, саме наслідком цього стало оповідання «Різьба» про створення зображення Леніна (збірка «Яблука з осіннього саду», 1964).

Згортання демократизації відбувалось поступово. У 1964-му М. Хрущова на посаді першого секретаря ЦК КПРС змінив Л. Брежнєв, який, на відміну від попередника, не відзначався ліберальним ставленням до українського дискурсу. У 1965 році відбулася перша хвиля арештів української інтелігенції (понад 25 людей заарештовано, 19 ув'язнено [1]) та відомий публічний протест проти цього на презентації фільму «Тіні забутих предків», що спровокував подальші репресії учасників виступу – І. Дзюби, В. Стуса, Ю. Бадзя та ін. Для України ці події сигналізували про остаточне закінчення відлиги, проте певна інерція свободи зберігалася – у 1966 році ще була можлива публікація повісті Ю. Щербака «Як на війні» з досить розлогими пасажами про репресії 1937-го й навіть згадками про дев'ятирічне ув'язнення лікаря в таборах за вимушену «співпрацю» з УПА тривалістю п'ять годин двадцять хвилин. Індикатором згортання демократизації також став офіційний соцреалістичний дискурс – романи «Хвилі» Ю. Збанацького (1967, Шевченківська премія в 1970 році) та В. Собка «Перші краплини дощу»



(1968) демонструють ревізіонізм результатів відлиги, зокрема певного розширення свобод та переоцінки деяких періодів української історії. Вони створюють враження полеміки з контрдискурсом, який під час відлиги набув вигляду організованого і до певної міри впливового явища. Придушення Празької весни в 1968-му було ознакою остаточного припинення демократичного курсу для всього СРСР.

Першими значними творами контрдискурсу в період відлиги стали романи старших письменників, які не належали до шістдесятників – «Ідол» А. Дімарова (1961) та «Вир» Г. Тютюнника (перша книга – 1960, друга книга – 1961, Шевченківська премія в 1963 році).

Роман «Ідол» продовжував закладений у романі «Його сім'я» (1954–1956) вектор соціально-психологічної, «людинознавчої» прози з дистанціюванням автора від негативної-позитивної моделі героя (за означенням Н. Зборовської) та фокусуванням на психології і побуті, порушував дражливу для тогочасного суспільства тематику колаборантства та особистих стосунків жінок з представниками нацистської окупаційної влади. У тексті скрупульозно проаналізовано психологію особистості, моральна неповноцінність якої сформована сліпою любов'ю матері. Софію дитиною відривають від органічного середовища, забравши з селянської сім'ї в місто до дядька, але замість навчання роблять прислужницею в будинку. У вирі Жовтневого перевороту дівчина знайомиться з майбутнім чоловіком, але через кілька років він гине на заводі. Сенсом життя Софії стає донька Лара, з дитинства феноменально вродлива і доволі здібна. Звикнувши до праці, нужди і покори, мати фанатично намагається зробити життя одиначки кращим за своє, виконуючи всі її забаганки. Певна своєї винятковості, Лариса формується як егоїстична, інфантильна і не пристосована до життя особистість, яка не витримує випробування умовами початку війни, а згодом окупації. Автор відтворює етапи її моральної деградації – спочатку дівчина систематично б'є себе в ніс, щоб симулювати кровотечу й не копати протитанкові рови; пізніше, боячись за життя дочки, Софія не дозволяє їй впустити в дім

пораненого знайомого, – Лариса не протестує, і той помирає в них на подвір'ї. Під час окупації мати штовхає її до співжиття з високопоставленим німцем, і Лариса, прагнучи комфорту, до якого звикла, не виявляє протесту. Зайшовши до коханця в гестапо, вона необачно розкриває особу однокласниці – діячки антинацистського підпілля, яка до того стійко мовчала під тортурами, у тому числі, щоб відвести небезпеку від своєї сім'ї. При відступі німців Лариса змушена платити тілом, щоб їх із матір'ю вивезли з міста. Вони опиняються на Західній Україні з обмеженими засобами до існування та відсутністю перспектив. У тому, що її життя не склалося, Лариса звинувачує матір. Невдовзі Софія помирає, і її могила заростає бур'янами.

Офіційна критика називала текст міщанським, ставила авторові на карб відсутність впливу школи на формування особистості [50, с. 400]. Насправді наратор об'єктивний і безсторонній – це одна з рис творчої манери А. Дімарова, на відміну від соцреалістичної, для якої оцінне ставлення було апріорним через іманентні ідеологічність та дидактику. У пізніх 1940-х «об'єктивізм» навіть став одним із поширених ярликів критиків. А. Дімаров препарує не лише психологію зради, а й соціально-психологічну природу міщанства, демонструючи, як для людини комфорт і звичний спосіб життя витісняють решту цінностей, і до чого це призводить. Безпристрасна обсервація буття-як-воно-є далека від моделювання готових висновків і тяжіє до нейтрального письма. Але архітектоніка твору (перша частина відтворює формування внутрішнього світу матері – виховательки, друга – дочки, продукту виховання) та точно відтворений розвиток характерів підводять до висновку, що людина з рабською психологією і фанатичною ідеєю (а саме такий тип громадянина конструювала радянська ідеологія) не може виховати повноцінну особистість. Проблема так званого міщанства – одна з популярних в офіційному соцреалістичному дискурсі. У перші пореволюційні десятиліття його розглядали в контексті пережитків минулого, пізніше просто таврували («Трудна любов» В. Кучера, «Совість» Я. Стецюка та низка інших), не вдаючись до аналітики. Роман «Ідол» виявляє одну з ключових причин міщанства – суспільство зі зламанною гідністю продукує ворожих йому, обмежених, духовно спустошених

пристосуванців і нігілістів. Ще одна риса контрдискурсивності тексту – негативний центральний персонаж та скрупульозна обсервація його психології. Соцреалізм канонізованого зразка через свою іманентну дидактичність розгортає наратив довкола героя-прикладу – у 1930–1950-х ідеального, починаючи з 1960-х – з певними людськими слабкостями, але не пропонував сприймати дійсність очима негативного персонажа. Прийом (важливо підкреслити, що не концепція образу, а лише прийом) А. Дімарова генетично споріднений з поетикою модернізму межі століть (п'єса О. Вайльда «Саломея», 1891, повість Л. Андрєєва «Юда Іскаріот», 1906 тощо). Як ці тексти євангельську історію – моральний абсолют – фіксують з ракурсу негативного персонажа (у Л. Андрєєва він ще й протагоніст, очима якого читач сприймає події), так само А. Дімаров оприявнює офіційну версію війни у сприйнятті Лари та її матері. Предтечею образу фатальної красуні певною мірою доцільно вважати Дарину з роману «Жива вода» (1946) Ю. Яновського (але вона просто кидає чоловіка – інваліда війни) і ще більше Юлю з роману «Вир» (1960; 1963) Григорія Тютюнника. Але остання лишається в рамках «позитивного табору», завдяки небезпечній грі уникнувши фізичного зв'язку з нацистським комендантом і зрештою позбавивши його життя. Модель дійсності крізь сприйняття відверто негативного персонажа актуалізували шістдесятники (головні персонажі Вадим в оповіданні «Дороги», 1962 та Андрій Шишига в повісті «Вовкулака» («Самотній вовк», написана в 1968-му, опублікована в 1982-му) В. Дрозда, Вільгота в повісті Є. Гуцала «Мертва зона», 1967 тощо).

Роман «Вир» (1 книга – 1960, 2 книга – 1962, Шевченківська премія – 1963) Григорія Тютюнника здобув статус події тогочасного літературного життя та схвальні відгуки як прогресивної (І. Дзюба [40; 42], Ю. Бадзьо [4]), так і поміркованої та ортодоксальної (Л. Новиченко [141] та інші) критики. Поруч з чітко артикульованим офіційним текстом, що стосується насамперед колективізації, у романі наявний потужний автентичний, національний текст. Очевидно, «охоронною грамотою» для твору стала його «народність» та епічність у поєднанні з нетипово високою літературною якістю, що убезпечило від пошуку

ідейних недоліків та інших закидів. Крім того, розпал відлиги та смерть автора від фронткових ран після публікації першої книги (друга лишилася незакінченою) сприяли лояльній оцінці тексту.

Драматична історія України в контексті масштабних зламів ХХ століття спонукала письменників до епічних форм її осмислення. Григорій Тютюнник започаткував цей вектор в українській літературі ХХ ст. (на еміграції раніше з'явилася трилогія «Волинь», 1932; 1935; 1937 В. Самчука), представлений творами Л. Первомайського «Дикий мед» (1963), трилогією А. Дімарова «І будуть люди» (1964; 1966; 1968), романом А. Шияна «Хуртовина» (1979), діалогією В. Дрозда «Листя землі» (1992; 2000) та іншими.

Ключові аспекти контрдискурсивності в цьому тексті – зображення генетично українського, а не колгоспного передвоєнного села та реалістично-натуралістичне письмо, що оприявнює закоріненість у буття-як-воно-є на противагу соцреалістичному моделюванню дійсності. Достатньо уваги відведено представникам радянської влади у Троянівці (Дорош, Оксен, Гнат Рева), проте її населення, хоча об'єднане в артіль – традиційна, навіть патріархальна сільська громада. Вона керується принципами народної моралі (наприклад, сусід говорить Йосипові, який ненавидить дружину через позашлюбного сина: «*Ти, Йонько, хлопчиська не карай і сам не печись. Чий бичок не плигав, а телятко ваше*»; «*Баришник. Істинний баришник, – сумно дивився братові вслід Гаврило. – Відірвався від роду, як той камінь у воду. Що з нього буде далі – бог його знає* [202, с. 270]»; Тимко б'є Юхима за крадіжку меду в господаря, коли вони переселяють останнього з хутора в село, після чого троянчани з бригади примусового переміщення переселенців до кінця дня від сорому «*не дивилися один одному у вічі і не розмовляли між собою* [202, с. 230]») та звичаєвими нормами поведінки («*Ти ж тільки губи вмочила, – запишалася мати, внутрішньо радіючи, що все йде на лад і що дочка таки хазяйка й приймає її з всіма почеснями* [202, с. 400]»; «дядьки» церемонно, дотримуючись звичаю, радяться перед тим, як бити парубка-хулігана (він тим часом втікає), хлопці – перед тим, як вночі викрасти в тітки сметану;

парубоцький гурт тримається принципу «один за всіх» і постійно чинить вигадливі бешкети (неприємного їм односельця, поки той спав на возі у дворі, вивезли в степ за село, застрігшись у голоблі), між різними кутками Троянівки тривають бійки та ворожнеча тощо). Персонажі органічно користуються «старосвітською» лексикою – «жирувати», «родителі», «завізно», «солонцювати», «норовиш» тощо. Проте ключовий у тексті не етнографічно-побутовий, так званий народницький дискурс, а соціально-психологічна аналітика. Письмо «під Квітку-Основ'яненка», яке ставив на карб соцреалістичним творам І. Дзюба [42, с. 425], цьому тексту не притаманне. Епічний нарис побуту збалансований тонким психологічним рисунком (внутрішнє життя Дороша, Северина Джмелика під час служби поліцаєм; стосунки між університетською комісією, яка приймала іспит в Уласа, його сутичка з головою сільради Гнатом Ревою та багато інших епізодів).

Перша книга охоплює період перед війною (приблизно 1940–1941 роки) та в ретроспективі приблизно перші пореволюційні роки (історія з молодості Оксена та Олени) і колективізацію, друга – 1941–1942 роки. У романі подано два дискурси колективізації – офіційний ідеологічний та народний. Перший втілено у розповіді про юність Дороша, присланого на село після демобілізації через контузію на фінській війні, та його філософію: «з ворогом панькатися не можна. Його бити треба» [202, с. 90]; «Так от, Оксене, ти говорив, що на можеш терпіти насилля над людиною. А що ти будеш робити із таким, як Джмелик, що відверто не визнає ідеї, за яку ти ладен в любую хвилину віддати життя, і обіцяє тобі приємну зустріч у темному завулочку? Даю тобі слово, що в такій зустрічі переможцем буде він, а не ти. Бо доки ти йтимеш, розвісивши вуха, та думатимеш про скасування насильств над людиною, та умовлятимеш його, щоб він з'їв бубличок і тебе послухав, він тобі зверне голову» [202, с. 130]), історію розкуркуленої родини Джмеликів, яка уособлює «дух руйнування» тощо, а також погляди голови артілі Оксена: «Ти хочеш, щоб у тебе було повне горіще хліба і чотири пари чобіт, а я хочу, щоб до всього цього в нас ще росла й чорна металургія. Бо, як нападуть на нас країни капіталу, твоїми чобітьми і пампухами не відіб'єшся, треба буде чогось

*іншого»* [202, с. 35]. Неофіційне, народне сприйняття колективізації та радянської дійсності закладено в репліках селян: *«Ліс рубають – тріски летять»* (про неоднозначність розкуркулення в конкретних випадках); *«Критикують, та не кожному з рук сходить»*; *«У кого є хліб та до хліба, той не крастиме»*; *«Якби не розвозили по заग्रаницях, був би хліб»*; *«Ви мені дайте хліба в рот, а тоді й про культуру розкажуть»* тощо. Офіційний текст оприявлено в образі Дороша, ідеального представника радянської влади на селі, який у системі персонажів протиставлений запальному самодуру – голові сільради Гнату Реві й покликаний нейтралізувати перегини на місцях: *«Не можна брати всіх підряд, – сказав він через кілька хвилин, коли трохи опанував себе і заспокоївся настільки, що міг говорити. – Під цю крученицю можемо нахапати таких, що ні в чому не винні»* [202, с. 230].

Наратив роману «Вир» – реалістичний на межі з натуралізмом, без орнаментально-сентиментальних рис прози М. Стельмаха чи вибіркового та тенденційно викривленого зображення дійсності (відповідно «напівправди» та «брехні» [108, с. 645] за означенням І. Кошелівця) та романтизації («перепоектизації» [108, с. 366]) і «фальшивої поетизації» [108, с. 369] О. Гончара. Фіксація міжособистісних стосунків (характер спілкування між хлопцями та їхні діалоги, сутичка Тимка з Прокопом, батьком Орисі, бійка Орисі та Лукерки через Тимка; промова Гната на хуторі, коли *«червоні, спітнілі обличчя їх [хутірських жінок, чиї родини мали примусово перевезти в село – О. В.] звірили, очі палали, як у тічкуючих вовчиць* [202, с. 270]») та побуту, відтворення людських інстинктів різко протиставляють роман «підлакованим» соцреалістичним текстам про село. Письмо лаконічне та сконденсоване, пейзаж короткий і місткий, точність деталі свідчить про спостережливість автора та глибоке знання життя і селянського побуту. Характеристики влучні і метафоричні: *«чорні кучері з-під картуза пруть»*, печаль *«серце лиже»* (про Тимка), Уляна знайденого пораненого червоноармійця *«повела геть від смерті»*, *«під серцем ворухнулася дрімаюча туга і боляче вкусила його»* (Тимка), *«розламаною гарбою викотилося хропіння»*, *«вовниста хвиля»* (про

овець), «стара метушиться в темряві, як миша в пастці», «пилюку, яка пахла після дощу так, як пахне змазана глиною черинь печі» тощо. Пізніше ці прийоми актуалізує в новелістиці Григор Тютюнник. Ще один аспект контрдискурсивності тексту – зображення реалій відступу перших місяців війни та жорстоких умов так званого штрафбату – реалізується в сюжетній лінії поневірян Тимка та Марка. Тимко потрапляє туди одразу після призову на фронт, бо колись переховав куркуля-односельця Северина Джмелика, а Марко – лише тому, що був другом Тимка. Отже, роман «Вир» належить до контрдискурсивних текстів як за ідеологічним критерієм (зображення українського села в національних, а не радянсько-соцреалістичних координатах; оприявлення не лише офіційної, а й «народної» візії «куркульства»; відтворення реалій відступу перших місяців війни та специфіки штрафбатів), так і за естетичним (використання реалістично-натуралістичної, а не соцреалістичної поетики; психологізм; високий рівень авторської майстерності та вимогливості до створення художнього тексту).

Проза власне покоління шістдесятників почалася з новелістики. У 1962 році з'явилися перші збірки В. Дрозда «Люблю сині зорі» та Є. Гуцала «Люди серед людей», протягом 1961–1962-х – окремі оповідання В. Шевчука в журналі «Вітчизна» та «Літературній газеті» («Мій батько надумав садити сад», 1961, «Щось хочеться», «Атілла і Сірій», 1962 та інші). Іманентна специфіка цього жанру корелювала з новим принципом письма: «Біографія душі, а не лемішне дослідження, хто куди пішов і хто кого полюбив» [62, с. 117], легалізувала дистанціювання від виробничої тематики та від охудожнення ідеологем і дозволяла зосередитися на психологічному рисунку та настроєвості.

Якщо оперувати категорією «рефлектуючого героя», згаданою в розвідці Н. Зборовської, то серед шістдесятників-прозаїків (раніше за них цю категорію застосував А. Дімаров) її найвиразніше оприявила перша книга В. Дрозда, а не Є. Гуцала (як стверджувала науковиця). Новела «Колесо» (1962) побудована на рефлексивній ретроспекції протагоніста – помираючого Терентія Верхуші, шанованого односельцями за чесноти та працьовитість (усе життя вистругував

колеса) та антагоніста – голови колгоспу Панаса Бруханди, який у 1930-х розкуркулював сім'ю Верхуші, після війни відбирав податок за фруктові дерева і все життя задрив цій пошані, а тепер відмовився дати коня, щоб виконати останню волю – їхати до лікарні возом. Персонажі втілюють традиційні антиномії Добро – Зло, Творець – Руйнівник, високе – низьке, вульгарне (що підкреслено семантикою їхніх прізвищ – «верх» і «брюхо», у поліській вимові з твердим [p]). Вибухового контрдискурсивного звучання текст досягає через заперечення радянської аксіологічної парадигми, притаманної літературі офіційного дискурсу: негатив уособлює партієць, позитив – колишній куркуль. Зведення особистих стосунків між Верхушею і Брухандою до рівня антиномії закономірно підводить до ідеї про опозицію влада – народ в українському радянському дискурсі, адже текст за допомогою зрізу кількох десятиліть демонструє, як селяни змушені виживати всупереч політиці державного керівництва. Ця ідея також є однією з чільних у повісті Є. Гуцала «Родинне вогнище» (1968). Динаміки та сконденсованості новели, опуклості малюнка досягнуто за допомогою заміни описових конструкцій синтаксично неповними реченнями: *«Цвиркає крізь щербатинку в жовтих зубах. Білим скляним оком – у Наталку Верхушуху. Маленька, видоєна життям; обличчя – неначе вчорашня перепеча»* [62, с. 5] з елементами імпресіоністичної поетики: *«Поверх зеленого плаття – білий халат: полотно в лузі. Полотняне обличчя, руки тремтять»* [62, с. 12]; *«Сіннув подушку, голівки дитячі об черинь – ой!»* [62, с. 9] та місткими деталями. Письмо типологічно подібне до стефаниківського, яке формально визнавалось офіційним соцреалістичним дискурсом. Проте художні практики останнього не застосовували такі вишукано-складні прийоми модернізму, спираючись на розлогу описову манеру (Л. Дмитерко, Ю. Збанацький) і тяжіючи до оповідання, а не до новели.

Шістдесятники використали відлигу для літературної «реабілітації» покоління батьків (симптоматично, що аналізована новела В. Дрозда має присвяту «Батькові»), які зазнали репресій (як у цьому тексті) чи були позбавлені голосу (оповідання «Довгий день без перерви», 1966 Вал. Шевчука). У повісті



Ю. Щербака «Як на війні» (1966) жертви репресій художньо «реабілітовані» в образі головного персонажа – лікаря Баландіна, етнічного росіянина, який за «співпрацю з УПА» отримав 10 років таборів у другій половині 1940-х і відбув дев'ять [241], новела Є. Гуцала «Офелія» (збірка «Яблука з осіннього саду», 1964) оприявнює образ реабілітованого митця [37, с.134–140], і т. д.

Дискурсу реабілітації властивий мотив протистояння і навіть відплати. У новелі «Колесо» вона набуває узагальнено-символічного значення: *«І здалося Теренію, що саме від нього залежить Брухандина доля <...> – все навутиння, сплетене Брухандою за десятки років. Скажи Терентій ласкаве слово, усміхнись всепрощаюче – хіба так важко? – і житиме Бруханда спокійно далі»* [62, с. 26]. В. Дрозд акцентує не особистісний вимір стосунків. В осмисленні Терентія Верхуші Бруханда – це знак суспільного явища: *«наплодяться брухандинята, розповзуться по землі: вони живучі»* [62, с. 26]. Звичайно, йдеться не про біологічних дітей Бруханди (персонажа нерепродуктивного віку), а однодумців; означення *«розповзуться по землі»* та *«живучі»* підкреслюють універсальність та масштаби явища. Тому пуант новели акцентує не мотив відплати за минуле, а футурологічні устремління персонажа: *«...він думав про майбутні сади, які виростить його син, він хотів померти впевнений, що вони цвіститимуть вічно, – і Терентій з презирством одвернувся від Панаса»* [62, с. 26]. Частиною повісті Ю. Щербака «Як на війні» (1966) є розгорнутий ретроспективний сюжет порятунку Біланом колеги від репресій 1930-х. Коли малопрофесійна, проте ідейна фельдшер з трибуни зборів звела наклеп на одного з лікарів, що на той час означало вирок, Білан як начальник, який мусив їй офіційно відповісти, заявив на загал, що вона повія, і цей факт обґрунтований настільки, наскільки її звинувачення. Не обмежившись цим, Білан використав комунікативну стратегію контрнаступу, привселюдно наголосивши на серйозній помилці фельдшера під час виконання її прямих професійних обов'язків [241, с. 93–96]. У повісті А. Дімарова «Попіл Клааса», написаній на початку 1960-х, персонаж, не дочекавшись справедливості від держави, убиває свого колишнього слідчого. Звичайно, твір було відхилено й

опубліковано тільки в 1990 році, проте характерний сам прецедент мотиву відплати в контексті доби. У категоріях методики постколоніалізму систематична актуалізація цього мотиву свідчить про відродження голосу колонізованого суб'єкта, який не просто наважився промовляти, а й використати паритетну й навіть наступальну комунікативну стратегію в діалозі з колонізатором.

Індивідуалізований вимір буття, відображений через потік рефлексій та асоціацій протагоніста, фіксують і новели «Кра червоної риби» та «Голубий попіл» В. Дрозда з цієї ж збірки. Автор торкається типових гостросоціальних проблем – згубного впливу неефективності чи злої волі чиновників на людські долі («Ірина», «Холодні сніги», повість «Люблю сині зорі»), утопічних господарчих проєктів задля реклами у ЗМІ та безкарності їхніх ініціаторів («Холодні сніги»), незахищеності інвалідів війни («Зорі у березі»).

У сучасному літературознавстві набув поширення аналіз соцреалістичного дискурсу крізь призму базових типів персонажа. Зокрема, цей прийом продуктивно застосовано в дослідженнях І. Захарчук [75], У. Федорів [214], О. Філатової [216]. Контрдискурсивність новелістики (і прози загалом) шістдесятників увиразнюють типи її персонажів, що не входили до галереї соцреалістичного канону.

Уже перша збірка В. Дрозда майстерно відтворює внутрішнє життя одного з ключових типажів у доробку автора – прагматичного кар'єриста, для якого не існує гуманістичних ідеалів («Дороги», «Холодні сніги», повість «Люблю сині зорі»). У двох останніх творах це секретарі райкому, а антилюдяність Сича («Холодні сніги»), який нищить усіх на своєму шляху, загострено до демонічності. Очевидно, ця концепція перетікання *не-людяності* в демонічність є семантичним підґрунтям пізнішого загострення кар'єризму до метафори злого духа, що переходить з Харлана в Шишигу, та перетворення останнього в вовкулаку в однойменному романі (редакторська назва – «Самотній вовк», 1968). Варто також підкреслити ще один елемент контрдискурсивності книги: в офіційному соцреалістичному дискурсі образи керівників партії мали підкреслено позитивну конотацію, а весь негатив скупчувався довкола чиновників поза ієрархією КП(б)У – на відміну від

розглянутих текстів В. Дрозда.

Перша збірка новел (письменник починав з поезії) Є. Гуцала «Люди серед людей» (1961) не порушувала соціальної проблематики і в певній мірі демонструвала перебування авторської свідомості в полі традиційних радянських міфологем. Якщо книга «Люблю сині зорі» (1961) В. Дрозда починалася з новели «Колесо», що оприявнювала переосмислення недавнього минулого новим поколінням, то образ протагоніста першого твору зі збірки Є. Гуцала «Дорога під хмарами» повторював класичний канон соцреалістичного героя: *«Зимою дев'ятнадцятого року він повертався з Москви від Леніна. До Ілліча його послала голода, щоб він, найперший більшовик села, розпитав у найпершого більшовика держави про землю й волю»* [34, с. 5]. Вночі на нього напали троє «чорних тіней», але Овлур вижив і, перемагаючи себе, доповз до села, бо *«він ніс правду. І її треба було донести до тих, хто чекав на неї»* [34, с. 5], а його життя *«належало людям»* [34, с. 6]. Тепер старий Тарас Овлур у кращих традиціях літератури 1940-х власним прикладом підняв село на будівництво дороги. Ще одне ідеологічне кліше у тексті – холоднокривне вбивство братом-героєм брата-зрадника. Трагічна ситуація потенційно реальна, але ідеологічне звучання особливо підкреслено деталлю – тіло сина-поліцає *«було вороже Овлурові й Оврুলісі. <...> Його труп з'їли голодні дощі, вибілили кості. Очі виклювало чорне гайвороння»*. [34, с. 8]. У творі «Гордій» роль зрадниці партизанів делеговано дочці застреленого в 1920-х куркуля, яку вбиває чоловік – командир загону.

Збірка «Люди серед людей» (1962) теж має психолого-людинознавчий вектор. Проте тяжіє до розкриття характеру в ситуації активного морального вибору («Іван», «Божена», «Кесар», «Просинець», «Світлана», «Подольнянка», «Марися» та ін.) – відповідно, превалує сюжетність і подієвість, а не рефлексія персонажа. У кількох текстах введено образ оповідача – випадкового свідка, через сприйняття якого розказано історію («Лісова казка», «Молодий сніг», «До сонця вікнами», «Іван», «Гордій»). Деякі тексти особливо виразно фіксують перебіг внутрішнього життя та нюанси настрою (як, наприклад, «Один день», «Кесар», «Просинець»,

«Осінь цього року», «Восени» та ін.), проте про появу «рефлектуючого героя» ще не йдеться, бо епічність та оповідність превалюють над рефлексивністю. Привертають увагу характерне для шістдесятництва проговорення травми війни, фізичної («Просинець», «Восени») та психічної і психологічної («У полях»), а також специфіка акцентування дихотомії приватне – ідеологічне. Не вдаючись у моральну оцінку вчинку протагоніста (Максим покинув дружину з трьома дітьми і пішов до жінки, з якою зустрічався замолоду), варто констатувати, що в тексті «Молодий сніг» оприявлено активний кордоцентричний протест проти норм офіційно-ідеологічного дискурсу та його наступу на особисте: *«Як же це ти, Максиме, бригади своєї не послухаєшся? А він відрізує: «Не бригаді жити з Мотрею, а мені!»* [34, с. 88]. *Тоді голова ще підкинув запитання із-за того столу, що вкритий червоною матерією: «Ти ж комуніст, Максиме, ти партійний. І чи залишилася твоя совість чистою, незаплямованою?» Тоді Максим як закричить на весь клуб, сорочку на грудях дере: «Партійний я! Партійний... І не можу більше обдурювати ні себе, ні жінку з дітьми, ні свою Мотрю. Не можу проти серця йти! <...> а ви мене не силуйте. Однаково з цього нічого не вийде, не приб'єте моє серце палицею до того, що немиле»* [34, с. 89]. Кесар, протагоніст однойменної новели, кілька років не був у місті, але замість шукати кохану змушений оглядати завод і бути присутнім на врученні перехідного прапора соцзмагання. Персонаж не виявляє бунту, але його внутрішній стан демонструє відчуженість і дисонанс із кадрами, ніби вихопленими з класичних соцреалістичних творів: *«Він скорився. Пішов і дивився. <...> Невеликий зал був заповнений наполовину. На стінах висіли діаграми. Кесар думав про своє. Коли вручили прапор, всі плескали в долоні. Таран зиркав на Кесаря і ляпав ще запальніше. <...> «Шура, Шура, – думав Кесар, – де вона зараз і що робить?» <...> Майстер, із сивиною на скронях, гомонів: – Завод після війни мінявся на моїх очах. Ось тут зведемо новий цех. Нарешті оглядини скінчилися. Кесар поспіхом попрощався»* [34, с. 120–121]. Проведення паралелі з романом «Вечірня зоря» (1965) Л. Дмитерка, де головний персонаж Багрич з високою температурою дві години оглядає НДІ, а після повернення з відрядження замість

поїздки до недавно прооперованої дочки-немовляти поспішає на завод, демонструє різницю між дидактично-ідеальною моделлю дійсності в офіційному дискурсі та реальною – у контрдискурсі.

Наступна збірка, «Яблука з осіннього саду» (1964), частково знаменує появу властивого ідіостилю Є. Гуцала «рефлектуючого героя», про якого говорила Н. Зборовська, та увагу до настроєвості («Скупана в любистку», «Яблука з осіннього саду», «Інна та Мудрик», «Клава, мати піратська» та ін.), викристалізування лірико-романтичної візії світу. Прикметно, що у книзі є дві новели, присвячених скульптурі – «Різьба» [37, с. 15–21] та «Офелія» [37, с. 134–140]. У першій колгоспник з душевним трепетом різьбить сакральне для нього обличчя Леніна, у другій – репресований митець, який пережив на засланні смерть друга і повернувся, висікає з білого мармуру Офелію. Очевидно, ці твори мали зрівноважувати ідейне навантаження один одного. Також оприявлено ще один характерний для ідіостилю Є. Гуцала типаж – героя, який вирізняється серед решти, Іншого. В аналізованій збірці він має особливо тонке світовідчуття (протагоніст новели «Яблука з осіннього саду»), але тому і вразливий до прагматично-жорстокого суспільства (Женя з оповідання «Олень Август»); той самий типаж актуалізовно в образі Олеся з новели Григора Тютюнника «Дивак». Сучасною термінологією його б назвали аутсайдером, але зазначений тип героя якраз і ставить питання про моральні вартості свого суспільства та тих, хто стає в ньому лідерами – цинічних, байдужих, нерідко агресивних пристосуванців. За своєю природою цей гуцалівський і почасти тютюнниківський тип персонажа («Дивак», «Нюра», «Гвинт») – антиідеологічний, оскільки стає протиставленням активному, харизматичному, успішному соцреалістичному героєві, який долає слабкості й апорію не може бути відстороненим від спільноти, неприйнятним, незрозумілим. У пізніших творах Є. Гуцала Інший герой набуває виразної фізичної чи соціальної прикмети своєї іншості (наприклад, сліпий розвідник з новели «З горіха зерня», 1967), завдяки цьому виходить із суспільної ієрархії й таким чином інституціалізує право на реалізацію власної моделі поведінки (контужений Федір з

«Хустина шовку зеленого», 1967 [36, с. 124–133], жebraчка і «Божа людина» Мотря з повісті «Мертва зона», 1967 тощо).

Новелістика Вал. Шевчука теж оприявнює «рефлектуючого героя». Його рефлексія переважно спрямована на ретроспекцію. Болуче проживання травми війни через пригадування («Сама в хаті», «Люба», «Фейєрверк на двадцятиріччя» тощо), настроєвість, стримано-меланхолійний, навіть готичний колорит («Аттілла та Сірій»), авторефлексія («Барви осіннього саду»), пошук втраченого часу («Серед тижня»), дім і родина як екзистенційний прихисток («Батько», «Мій батько надумав садити сад», «Барви осіннього саду»), реабілітація позбавленого тоталітаризмом голосу покоління батьків («Довгий день без перерви») – основні текстотворчі стратегії новелістики і загалом тодішньої прози Вал. Шевчука. Його топос – місто, із входженням цього автора в літературу в українському контрдискурсі закріплюється урбаністичний, переважно житомирський текст, який з другої половини 1960-х продовжив київський текст Ю. Щербака. Контрдискурсивність Вал. Шевчука вирізняється серед решти шістдесятників інтенсифікацією естетичного аспекту опору соцреалістичній доктрині. Він може вступати у відкритий діалог-протистояння з офіційним дискурсом («Середохрестя», 1968), проте, як зауважила Л. Тарнашинська, «чи не єдиний із когорти шістдесятників (тут принагідно згадується хіба що І. Жиленко) зважився на прорив за межі розуміння функції літератури недержавної нації, письменницької праці як просвітницького служіння упослідженому народові, відстоюючи своєю творчістю право митця залишатися самим собою, творити так, як підказує художня інтуїція, освоювати нові естетичні площини» [196, с. 149]. Отже домінанта творчості письменника – насамперед естетично-художня, що він послідовно відстоює до сьогодні, зокрема і як принцип сучасного прочитання української літератури ХХ ст. [196, с. 583–593]. З прозою Вал. Шевчука другої половини 1960-х, переважно з повістями та романами, пов'язана поява в українському контрдискурсі виразно елітарної літератури – інтелектуальної, багатосенсової, ускладненої потоком рефлексивності та глибокої асоціативності, екзистенційним

прочитанням буття і повсякдення, герметичними образами (гном у повісті «Середохрестя», 1968; леви в однойменній новелі («Леви»); бенкет геніїв у новелі «Вечір святої осені» з однойменної збірки, 1969 та ін.). За словами Л. Тарнашинської, «завдяки своїй внутрішній свободі письменник ступив крок уперед, орієнтуючись на читача неширокого, навіть обраного, з яким можна вести мову в зовсім іншій естетичній площині» [196, с. 150]. Немає потреби коментувати контрдискурсивність такої наративної стратегії, оскільки соцреалістичний текст іманентно орієнтований на багаторазово відтворювані схеми та доступні масовому читачеві прийоми.

Герой Вал. Шевчука – меланхолійно-рефлексивний індивідуаліст, інтроверт і книжник, який може виявляти відвертий, послідовний, проте неагресивний нонконформізм («Середохрестя», 1968).

З прози *не-шістдесятників* зазначеного періоду варто відзначити «Дикий мед» (1963) Л. Первомайського, який М. Шкандрій атестує як «один з найкращих романів радянського періоду» [258, с. 134]. Він новаторський за ідеологічним критерієм – філософські узагальнення досвіду війни та за художнім – складна багатопланова композиція, і, за І. Кошелівцем, пошук утраченого часу. Л. Первомайський у літературі з 1920-х, і за цей час вектори його творчості різнилися, проте І. Кошелівець характеризує його як представника контрдискурсу саме через філософичність, відмову (на певному етапі) від ідеологічної риторики та художню вивершеність текстів [108, с. 366]. Сюжет життєтворчості Л. Первомайського є підстави розглядати як один із найрепрезентативніших для контрдискурсу загалом та аналізованого періоду зокрема, тому на ньому слід зупинитися докладно.

Є. Прісовський, дослідник постаті письменника, засвідчував, що його «Поезія Леоніда Первомайського» (1968) було єдиною монографією з теми станом на 2007 рік [155]. Пізніше з'явилися дисертаційні праці Г. Синьоок [172] про типологічну подібність поезії Л. Первомайського та А. Тарковського (2008) і Л. Наріжної [137] про художній світ прози письменника (2009). Але в контексті реінтерпретації

українського соцреалістичного проєкту постать Л. Первомайського лишилася поза увагою, зокрема і в найсучасніших дисертаційних дослідженнях У. Федорів [214] та О. Коновалової [103]. У цьому є певна закономірність, адже критика не долучала його до канону так званої української радянської літератури (за винятком другої половини 1940-х, після отримання Сталінської премії у 1944 році). І. Кошелівець пояснює цей факт зовсім не художнім рівнем письменника: «Позалітературність критеріїв зумовлює добір людини з погляду її партійно-політичного становища, а потім уже, як другорядна річ, враховується талант. Тим то талановитіший від Гончара в прозі Леонид Первомайський мусів завжди вдовольтися місцем другорядного» [108, с. 299]. У той же час, як зауважив М. Стріха, «відсутність тернового вінця жертви репресій знівелювала інтерес до творів письменника в сучасній Україні...» [207]. Між тим закордонні дослідники наголошували на контрдискурсивності текстів Л. Первомайського ще в радянську добу. Дж. Луцький відносив його до старших письменників, «які нарешті повернулися до себе після смерті Сталіна [переклад мій – О. В.]» [254, с. 68]. М. Руденко недвозначно коментує його тодішню громадянську позицію: «Принаймні той Первомайський, із яким я так часто спілкувався в першій половині 50-х років, був дуже критично налаштований щодо радянської реальності. Зі мною він був одвертий, отож я маю право це свідчити» [158, с. 216]. І. Кошелівець наголошував на опозиційності Л. Первомайського в координатах естетики, зокрема високої культури художнього тексту та постійного самовдосконалення як літератора. Конгеніальність інтерпретації його постаті як логоцентричного, а не ідеологоцентричного митця підтверджують не лише тексти (насамперед), а й лінія поведінки: «На пленумі [СРПУ 1949 року, де стояло питання «безрідних космополітів» – О. В.] він обрав для себе найкращий варіант захисту – прочитав із трибуни прекрасного вірша. Як поета, його не могли не шанувати навіть вороги, зал захоплено аплодував. <...>. Прихильність громадськості врятувала Первомайського від найстрашнішого варіанту розправи» [158, с. 189].

Є. Сверстюк конкретизує бачення І. Кошелівцем доробку письменника саме в



площині контрдискурсивності: «Скажімо, Л. Первомайський для нього – передусім автор високої культури (і в силу цього опозиційний малокультурному режимові)» [165, с. 12]. В інтерв'ю 1995 року І. Кошелівець охарактеризував поетику Л. Первомайського як таку, що «не входить у соцреалізм» [108, с. 622]. Також літературознавець дійшов висновку про типологічну спорідненість його пізньої прози (1960–1970-ті) з французькою літературою загалом і стилем П. Валері та М. Пруста зокрема [108, с. 69; с. 621–622], в контексті відрубності радянської літератури від західноєвропейської пояснивши це явище самостійним творчим пошуком Л. Первомайського. У його доробку І. Кошелівець підкреслював і якісні зразки есеїстики (книга «Творчий будень»), популярної в західних літературах і фактично чужої для творчого процесу в СРСР. Позицію літературознавця, сформовану протягом кількох десятиліть спостережень за творчістю письменника, оприявнює така характеристика: «Первомайський, либонь, єдиний випадок серед старшого покоління в українській літературі, коли поет не дався збити себе на манівці фальшу, а йшов все вгору і вгору» [108, с. 62].

Досліджуючи дискурс антиімперського вибору у життєтворчості українських письменників-євреїв [256], Й. Петровський-Штерн акцентує подвійну єврейсько-українську ідентичність Л. Первомайського, обох складників якої він намагався не зраджувати незалежно від суспільно-політичної ситуації. Універсальна гуманістична платформа (на противагу офіційній ідеологічній) закладена в концепції письменника «належати до тих, кого вбивають» (тобто відстоювати інтереси жертв і дистанціюватися від творення насильства). Й. Петровський-Штерн розглядає цю концепцію у координатах постколоніалізму – як промовляння від імені позбавлених голосу: «Первомайський ототожнював себе з зубожілими містечковими євреями й мовчазними жертвами Голодомору, з безіменними червоноармійцями, які полягли на фронтах Другої світової війни, і німими мучениками Голокосту, з гнаними літераторами різних часів і народів та вбитими й страченими їдишомовними письменниками, а наприкінці свого літературного шляху – з муками творчості, з переслідуваними поетами, такими як він сам, з

придушуваним голосом української поезії й української мови» [146, с. 318]. Проте одновимірний образ письменника не буде історично достовірним, оскільки на ньому теж позначилася амбівалентність контрдискурсивності. Наприклад, у контексті розгортання кампанії проти В. Некрасова в листопаді 1968 року О. Гончар занотував свої враження від засідання парткому Спілки письменників: «Погано говорив Л. Перв[омайський]. Похмуро, з підозріливістю, в душі тих недобрих часів: кидав тінь якимись натяками» [24, с. 36]; М. Руденко згадував, що наприкінці 1940-х поет мусив написати цикл на будівельну тему, щоб зрівноважити закиди в космополітизмі [158, с. 203] тощо.

Й. Петровський-Штерн наголошував, що, промовляючи за інших, Л. Первомайський цілеспрямовано мовчав про себе, що наразі ускладнює наукову реконструкцію його життєтворчості [146, с. 318–319]. Проте цінну інформацію про особистість та позицію Л. Первомайського містять мемуари М. Руденка, взаємини з яким, за словами останнього, «здобули тридцятилітню історію» [158, с. 61]. «Повернення до себе» навіть у період десталінізації та відлиги дорого йому коштувало: «Офіційна критика, що її надихали й спрямовували партапаратники й кадебісти, через кожні два-три роки купала Первомайського у своєму смердючому багні. На ньому живого місця не було від екзекуцій [158, с. 255]». М. Руденко відкриває факт про спробу самогубства письменника (про яку не дізналося навіть його найближче оточення) – тодішня дружина М. Руденка, яка була домашнім лікарем сім'ї Первомайського, врятувала його від передозування снодійним. Л. Первомайський намагається порятуватися від ідеологічного пресингу в поезії, репрезентуючи естетичні та ескапістські стратегії контрдискурсивності.

У 1958-му вийшла поема «Казка», у якій схильний до філософського осягнення світу поет втілює рефлексії і сумніви з приводу власних творчих досягнень (того року йому виповнилося 50). Ці природні для митців рефлексії офіційна критика потлумачила як занепадництво, меланхолію і невизначеність, непригаманні представникам радянської літератури.

М. Руденко вказував на те, що спілкування з Л. Первомайським поволі

формувало в нього негативне сприйняття радянської дійсності. Первомайський не був дисидентом, але «просто бачив світ таким, яким він був. А це дуже розбігалося з формулою соцреалізму: малювати світ і людей такими, якими їм належить бути» [158, с. 212]». На початок 1960-х припадають остаточні зміни ціннісної парадигми М. Руденка, у тому числі під впливом Первомайського: «Мушу зізнатися, що моє дисидентство пустило перші корінці тоді, коли я годинами дискутував із Леонідом Соломоновичем» [158, с. 256]. Проте він сам стояв осторонь будь-якої суспільної чи громадської діяльності, цілком зосередившись на філософії поетичної творчості та вдосконаленні культури вірша. Знахідки цього періоду втілилися в збірку «Уроки поезії» (1968), яку І. Кошелівець зарахував до вершинних досягнень української поезії другої половини ХХ століття» [108, с. 68].

Сюжет життєтворчості Л. Первомайського ще раз підтверджує нагальну потребу інтерпретації українського контрдискурсу як багатоаспектного явища та пропрацювання його літературно-естетичного виміру поряд з достатньо вивченим ідеологічним та громадсько-політичним.

### **1965–1968 роки**

Перша хвиля арештів у 1965 році, як уже було зазначено, ознаменувала ще один етап придушення відлиги. У 1968-му відбулося чергове загострення – введення радянських військ у Прагу, в Україні – масштабна погромницька кампанія роману О. Гончара «Собор», яка тривала понад рік [24], «проробляння» В. Некрасова за активну громадянську позицію, реалізовану в підписанні колективних листів тощо. У суспільстві наростає загроза ресталінізації, яку метафорично відтворив у щоденнику О. Гончар: «Як нам жити далі? Коли сьогодні вже гуманізм стає лайкою <...> Чи не настає знову затемнення умів? [24, с. 36]».

Проте комунікативна стратегія діалогу-опозиції з офіційним дискурсом ще лишалася можливою, що підтверджує повість «Середохрестя» (1968) Вал. Шевчука. Відчуження між студентом археологічного факультету Київського університету Михайлом і рештою колективу (членами групи та деканом) поступово наростає, досягаючи стану відкритого конфлікту. Небажана для соцреалізму тема

протистояння особистості і колективу до того ж розгортається не за соцреалістичним патерном – «колективісти» репрезентовані образами Івана Варського з філософією «порядного життя» (в аспекті матеріального становища та побуту) та невисовування з загалу, істерично-ідейною Валею Яценко, ображеною на протагоніста за відсутність чоловічої уваги, та деканом – обмеженим чиновником, для якого суботник пріоритетніший за навчання, а репродукцію Гогена від порнографії допомагає відрізнити колега. За визначенням іншого персонажа, Верхлицького, цей колектив складається з «бараноголових». Вони не прощають ігнорування, прикриваючи ображене самолюбство та непрофесійність гаслами радянської моралі [233]. Михайло потрапляє в ситуацію морального тиску більшості та необхідності вибору (який так чи інакше вплине на його майбутнє), проте продовжує виявляти нонконформізм і не грати роль «колективіста».

Роман «Диво» (1968) П. Загребельного, незважаючи на обов'язковий офіційний текст, доцільно віднести до контрдискурсивних творів як за художнім, так і за ідеологічним критерієм. Риси офіційного тексту стосуються площини релігії – акцентовано насильницьке насадження християнства на землях Київської Русі; язичницьку культуру як автохтонну, творчу, вітальну протиставлено нібито жорстокій, похмурій, суворо регламентованій християнській, нівелюючи її гуманістичний та культурний дискурс, візія теоцентричної Візантії лише як посередньовічному жорстокого, корумпованого і аморального середовища теж достатньо тенденційна. На відміну від собору в однойменному романі О. Гончара, Софійський собор у П. Загребельного – знак у парадигмі культури та народності, а не духовності та національного. Такий авторський ракурс зображення відповідав тогочасній ідеології. Він може бути потлумачений і як офіційний текст, покликаний зрівноважити небезпечні теми церковного зодчества та національної культурної спадщини, і як тодішні переконання автора.

Контрдискурсивність тексту розгортається на рівні проблематики та поетики. Вустами професора Гордія Отави висловлено однозначну оцінку репресій 1930-х: « – *Не знаю, як можна займатися староруськими мозаїками і бути ворогом*

народу» [71, с. 65]. На відміну від молодого Бузини, він безкомпромісно відмовляється підписати своїм прізвищем коментарі та передмову репресованого професора Паливоди до альбому мозаїк і відверто називає це цинічним, а Бузину перестає сприймати з властивим йому максималізмом. Гострого звучання набирає історія з викривальним етюдом Таї Зикової, хоча автор і пом'якшує колізію підкресленням індивідуального сприйняття Гордієм Отавою. У романі порушено проблеми сутності мистецтва, аналітики становлення творчої особистості та її призначення, взаємодії автохтонного і запозиченого, канону і самобутності, стосунків влади і митця, мистецтва і духовних цінностей та ідеології. Якщо ідеологічні вектори роману демонструють обов'язкову компромісність, то поетика перебуває цілковито поза соцреалістичним письмом. На відміну від масової соцреалістичної прози, це виразно елітарний текст – на підставі проблемно-тематичної поліфонії, що стосується здебільшого культури та ідеології, та інтелектуалізму як принципу організації оповіді (а не лише ускладненості ерудицією автора та наявності протагоніста й персонажів-інтелектуалів), відтворення взаємин між чоловіком і жінкою в екзистенційній площині – як потенційної можливості подолати самотність і складний шлях особистості до Іншого, яка (можливість) може лишитися й нереалізованою. Сміливий формальний пошук оприявлено архітектонікою, вибудованою на переплетенні і зсуві часових площин (проте типологічно подібний принцип організації оповіді раніше було використано Л. Первомайським у романі «Дикий мед», 1963). Новаторство поетики представлено актуалізацією текстотворчого потенціалу екфразиса. Екфразис, екфразис – це стилістичний прийом, що передбачає розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, музики, архітектури та інших видів мистецтва [121]. У наратив роману вкраплено екфразиси основних так званих візуальних видів мистецтва. Кожен з них має свою функцію: від типової для історичного роману інформативно-описової, яка полягає в «оживленні» епохи за допомогою візуалізації, до сюжетно-композиційної, ідеологічної, аналітично-образотвірної. Образ Софійського собору – консолідуючий елемент архітектоніки

твору, точка перетину життєвих площин головних героїв, належних до різних епох. У межах широкої проблематики роману екфразис виконує порівняльно-протиставну функцію: Сивоок аналізує коштовну фібулу на одязі Агапіта в аспекті витонченості роботи, тобто – оком митця, Ярослав розглядає кований золотий ланцюг з погляду маєстату, зображення оцінює як втілення ідеї самобутності Русі та показник майстерності її питомих мистецьких кадрів, – тобто оком владаря. Для Сивоока Софійський собор – «образ його землі», для Ярослава – опредметнення державницьких інтенцій та власного князівського статусу, для Міцила – перелік витрачених матеріалів. Багато присвячено аналізу привнесеного візантійського (християнського) та питомого давньоруського (язичницького) мистецтва, який ілюстровано екфразисом сакральних споруд, збудованих відповідно до одноманітного візантійського канону, і візуалізацією барв язичницького святилища в Радогості, мистецьки оздоблених предметів ужитку, черлених щитів тощо. Лицемірність візантійського способу життя підкреслено антитезою будинку Агапіта, що втілював його тонкий творчий смак та розкутість уяви, і вже згаданого візантійського канону, за яким він змушував працювати своїх «антропосів». Серія екфразисів є ключовим засобом творення образу головного героя: відображення у його свідомості барвистого посуду діда Родима – церкви Богородиці в Києві – оригінальності барв та архітектурного рішення Радогощанського язичницького святилища – канонів Агапіта – виплекуваний Сивооком задум кам'яно-різьбленого монастиря, де вперше читач фіксує діалектичну трансформацію рецептивного споглядання художника в генерування власного комплексного проєкту – воскова модель Софії Київської – споруда, мозаїки і розписані дерев'яні галереї собору, – це віхи становлення митця від перших ознак тонкого естетичного чуття до реалізації мистецького витвору всього життя. Скульптурні екфразиси відтворюють сприйняття Сивооком-митцем культури Інших (статуя Аполлона в Константинополі). Екфразисом є цитовані Борисом Отавою описи Софійського собору та будинку Ради міністрів, розмірковування про Софію як єдиний зразок бароко XI ст. Два перших мікротексти є цитатами з наукових джерел, останній –

фаховою мистецькою аналітикою, що ілюструє спосіб мислення професора (про будинок Ради міністрів він говорить на побаченні з Таєю Зиковою).

Отже, екфразис у романі «Диво» виконує не лише інформативно-описову, а й сюжетну-композиційну, ідеологічно-протиставну та аналітично-образотвірну функцію, що підтверджує інтелектуалізм та новаторство прози П. Загребельного.

Дискурс прочитання роману «Собор» (1968) О. Гончара контраверсійний – від схвальної оцінки Є. Сверстюка [166], Л. Рудницького [255], А. Юриняка [242] до прохолодної І. Кошелівця [108, с. 299–309], негативної Ю. Шереха [236; 237] і сучасного ревізійного історико-літературного погляду, представленого, наприклад, О. Юрчук [243]. З позицій дискурсивно-контрдискурсивного підходу цей текст, не відзначаючись новаторством за художнім критерієм, належить до опозиційних соцреалістичній доктрині за комплексом ідей, а також за способом відображення дійсності. Контрдискурсивність роману має політичний, національний, аксіологічний та соціальний виміри. Політичний полягає в порушенні усталеного правила не зображувати різко негативні типажі партфункціонерів, вищих за голову колгоспу. В умовах поступового перетворення партійної еліти з привілейованої касты на підприємливий злочинний клан (про «страхітливу, нелюдську сутність партократичної мафії» говорив зокрема М. Руденко [158, с. 254]), яке досягло апогею невдовзі в 1970-х, текст про етапи кар'єрного сходження типового «батькопродавця» Володьки Лободи та досить гостре протиставлення робочого люду Зачіплянки і «юшкоїдів» був політично недоцільним і викликав непотрібний суспільний резонанс. Недоведена версія про людський фактор, який каталізував погромну кампанію роману «Собор» (партфункціонери з «дніпропетровського клану» сприйняли себе за прототипів персонажів), виглядає досить вірогідно. Її опосередковано підтверджує нестандартний сценарій остракізму О. Гончара. Критики Л. Новиченко, М. Малиновська дали схвальний відгук [108, с. 300; 24, с. 22], після журнальної публікації у 1968-му роман того ж року вийшов друком одразу в двох видавництвах – «Дніпро» та «Радянський письменник» (якщо після оприлюднення в журналі тексти отримували різко негативну критичну оцінку, їх

не перевидавали – частково віддрукований тираж роману Ю. Яновського «Жива вода», 1947 знищили в типографії, перероблений автором твір під назвою «Мир» опубліковано лише в 1956-му, роман І. Сенченка «Його покоління», 1947 з'явився окремою книгою тільки в 1965 році, В. Дрозда «Катастрофа», 1968 – у 1980-х).

Проте ситуація загострювалася. У щоденнику за 21 січня 1968-го О. Гончар занотував: «Почуваю довкола себе зграю літературного вороння (серед них і ті, хто вважався друзями). Не каркають ще, але жадібно вичікують: коли ж буде сигнал? Коли буде команда викльовувати йому очі?» [24, с. 6]. Очевидно, вичікування спричинив так званий табель про ранги – на той час О. Гончар очолював Спілку письменників, що дорівнювало статусу партійного високопосадовця, тому без сигналу згори критика не мала повноважень ініціювати цькування. Це зробила сама партійна номенклатура (зокрема перший секретар дніпропетровського обкому О. Ватченко), що недвозначно характеризує сприйняття нею роману й дає підстави пов'язувати його резонанс із політичною площиною. Перебіг обструкції, розгорнутої чиновниками, докладно фіксує щоденник О. Гончара [24] – сумнівно, що для прагматичних управлінців причиною таких масштабних заходів могло стати національно-історичне чи християнсько-гуманістичне звучання тексту.

Собор – символ національної історичної пам'яті та духовності, української архетипної аксіології, сформованої на християнському підґрунті. Ці категорії іманентно опозиційні соцреалістичній доктрині. На той час навіть у прозі контрдискурсу категорія національно-історичного оприявилася з такою виразністю хіба у творчості О. Довженка. Синхронно з'явився роман «Мальви» (авторська назва – «Яничари», 1968) Р. Іванчука – ще вищої за «Собор» національної напруги, а з романом «Чотири броди», 1978 М. Стельмаха, закоріненою в барокову традицію прозою В. Шевчука тощо ці тексти розділяє десятиліття й більше). «Соборові» інкримінувалось «любование стариной» [24, с. 40], що означало викривлення радянської політики пам'яті – до прочитання текстів з позицій історії літератури доцільно застосовувати тодішні уявлення про контрдискурсивність, а не сучасні. На 1968 рік припала остання фаза згортання



післявідлигових залишків демократизації. Національний аспект у літературі був некон'юнктурним, швидше навпаки – з великої політики вибув ліберал М. Хрущов, а гуманітарна політика генсека СРСР Л. Брежнєва базувалася на теорії «злиття націй». Тому потужна національна семантика роману О. Гончара має специфічні форми втілення. Собор «козацький», а козацтво на той час було найбільш впізнаваним з тоді ще умовно легалізованих маркерів національного. У 1973 році В. Маланчук ініціював у ЦК КПУ заборону проєкту козацького історично-меморіального заповідника на острові Хортиця, замість якого збудували звичайний краєзнавчий музей [226] – це стало сигналом про небажаність актуалізації цього національного маркера в культурному просторі епохи застою. О. Гончар вибудовує символічний вектор національності та духовності – від безіменних творців козацького собору, Д. Яворницького, який врятував його в руїнницькому вирі революції, репресованого вчителя арифметики, який намагався боротися за нього в 1930-х, до нового покоління, що повинно в сучасних реаліях відстояти національні цінності та власну духовність перед «юшкоїдами» та «батькопродавцями». Одним із ключових епізодів роману є зустріч Єльки та Миколи з репресованим вчителем, який передає їм афористично сконденсоване послання від свого покоління – «Бережіть собори душ ваших». Соціальний аспект контрдискурсивності втілено в розтині кар'єризму, бездуховності як суспільного феномену та перипетіях долі Єльки (убогість, моральна і побутова, тодішнього колгоспного життя, приреченість на напів легальне існування без прописки). Моральний аспект полягає в актуалізації гуманістичної аксіології на противагу ідеологічній.

Якщо собор у романі П. Загребельного – спалах геніальності митця, то в О. Гончара – символ національного, розруйнованого, але не знищеного, і духовності як здатності людини «до творення культури й самотворення» [220], в контексті цього твору – на християнських та гуманістичних підвалинах.

Ще один текст, який актуалізує категорію національного – історичний роман «Мальви» (авторська назва «Яничари», 1968) Р. Іваничука. Книга була вилучена у спецфонди – в дискусіях персонажів про долю Османської імперії цензура виявила

аналітику тоталітарного дискурсу СРСР. Елемент офіційного тексту у вигляді проросійського пасажу: *«Буде опора в російських братів, думає Джеджалій, стане за нами православний світ. Збудеться це, бо одвічне наше приятельство, скріплене кров'ю у многих війнах і останній – азовській»* [84, с. 95] не переконав у лояльності роману.

Як і «Собор» (1968) О. Гончара з лейтмотивом «Бережіть собори душ ваших», роман «Мальви» несе семантику перестороги перед ситуацією виродження і занепаду національного, ознаки якої чітко окреслювалися вже в передзастійні роки: *«Ні, це не ми. Ядучий плющ обсотав наші тіла і душі, взявши собі нашу подобу, висмоктавши живу кров. Нас більше немає <...> Горбатий верблюд, що он стоїть на майдані біля купецького каравану, благородніший за нас. Він ще може плюнути в обличчя господареві смердючою слиною, він гордо держить голову, бо залишився-таки сам собою, а нас немає. Ми вмерли, знищивши себе зі страху...»* [84, с. 108]. Разом з цим текст оприявнює історичний оптимізм щодо розпаду імперії: *«Гряде велика боротьба, дєрвіше. Хіба не знаєш, що коли в кадубі появилася хоч одна маленька дірка, то вино все-таки витече. Коли скелю черкнула тріщина, то камінь конче звалиться. Якщо прозрів хоч один яничар, то розбредеться цілий корпус. Якщо один із можновладців умів мислити, то значить, що мій народ може мати розумних правителів. А коли простий пастух доросте до такої сили, що зуміє гинути на палі, не каючись, тоді ви програєте...»* [84, с. 115]» Роман «Мальви» – це текст-алюзія на імперський дискурс загалом, який перегукувався з атмосферою СРСР. З історичної реконструкції реалій середньовічної Османської імперії постають проблеми узурпації влади: *«Потім одна людина взяла владу в свої руки, народ потрапив у залежність від єдиновладця. Одна людина за всіх думати не може, вона впадає в помилки, думки мільйонів не можуть збігатися з думкою однієї людини. І звідси починається та криза, про яку ти говорив»*; майнового розриву між кастою посадовців та народом: *«Бачу якусь бездонну прірву між двором і країною, між потребами людей і тим, що ми їм даємо, між словом і ділом. І не знаю, як переступити її. Хто винен – султан, візир, кадї-аскер? Але ж*

сановники міняються, а прірва западається все глибше» [84, с. 160]; недовіри народу до правителів: «Народ перестав їм вірити. Кориться, а не вірить. Хвалить, а не любить. Говорить одне, а думає інше. Правителі відчують це, щораз менше довіряють своїм власним синам і впокорюють своїх же людей чужинцями – яничарами [84, с. 162]», взаємопротистояння інтелектуалів і тоталітаризму: «<...> то я тебе помилую. Помилую для того, щоб не робити тобі слави й честі, якої бажаєш ти й ті, що теж колись наважаться так гинути. Ні, я водитиму тебе майданами міст, мої дервіші пригріватимуть тебе розпеченим залізом, поки не назвеш себе брехуном і науку свою брехливою. А потім дамо тобі можливість жити і виголошувати на мімберах проповіді, які складе для тебе шейхульіслам. Коли ж не захочеш, виріжемо тобі язика, щоб погане слово, бува, не зірвалося з нього, повісимо ярлик на шию з написом: «Я – брехун» [84, с. 145] тощо. Попри потужний ідейний контрдискурс, текст не перетворюється на охудожнення ідеологем чи вузько-тенденційне зображення реальності. Розвиток образу Мальви від дитинства до загибелі психологічно вмотивовано й узалежнено від феномену материнської любові Марії, яка роздвоюється між патріотизмом і вимушеним конформізмом заради фізичного збереження дочки та усвідомлення її права на власний вибір. Амбівалентна виховна стратегія обертається амбівалентністю життєвої позиції Мальви – від національної глухоти та ототожнення себе з мусульманською культурою, в якій вона виросла, до раптового прозріння. Попри яскраво виражений пафос, феномен яничарства і повернення до автентичного Я розглянуто у психологічній, а не агітаційно-політичній площині. Роман привертає увагу як приклад актуалізації контрдискурсом матеріалу високої ідеологічної напруги. У контексті цього варто зазначити, що наративні стратегії спрямовані не на іконографування національного руху (хоча в умовах загроженої української ідентичності це мало б певну логіку), а на створення психологічно обґрунтованих характерів, які діють згідно з логікою обставин та притаманних їм поведінкових механізмів. Як наслідок, вони не є ідеалом цілісної особистості чи прикладом для наслідування. Це наочно ілюструє різницю між ідеологоцентричними практиками

соцреалізму з їхнім *створенням* концептуальних героїв на основі ігнорування індивідуальних особливостей (утилітарно-дидактична функція) і контрдискурсивними, орієнтованими на пізнання і *відтворення* характеру за допомогою художніх образів (когнітивно-естетична функція).

Того ж 1968 року виходять повість Є. Гуцала «Родинне вогнище» та роман Вал. Шевчука «Набережна, 12». Тексти по-різному репрезентують контрдискурсивність крізь призму побутописання.

Повість Є. Гуцала закономірно здобула негативну рецепцію офіційної критики через граничний критичний реалізм. У 1970-му її було надруковано на Заході як варте уваги явище українського літпроцесу, і, очевидно, як текст – розвінчання радянської пропаганди про «колгоспний рай». Сюжет твору складається з низки епізодів повсякденного життя вдови-колгоспниці Ганки та трьох її дітей орієнтовно в 1947–1949 роках, епілог датовано шістьма роками пізніше. Повість виразно контрдискурсивна за критерієм відображення дійсності: офіційний текст проявлено в епілозі, що знімає всі суперечності, проте автентичний текст відтворює об'єктивні картини злиднів українського села без соцреалістичного «підлаковування». Про соціальну допомогу вдові фронтовика з трьома дітьми не йдеться, голова колгоспу навіть на прохання допомогти запитує, чи є в Ганни совість; немає палива (ходять збирати хмиз у ліс нелегально – влада не дозволяє, копати торф близько до села теж), немає одягу (старший син – підліток вперше отримує штани фабричного виробництва, а не самошиті, випадково – мати знайшла на дорозі, менший кілька місяців чекає Великодня, щоб надягти обнову, але за кілька годин її втрачає – подарований знайомою німецький костюмчик справді виявляється паперовим і розмокає на дощі), у крамниці немає необхідних товарів – навіть гумових чобіт, і купити їх не просто – через малу кількість, черги і специфічний графік роботи продавця; щороку не вистачає картоплі, щоб засадити весь город (старший син вкрав мішок на іншому кінці села, але коли Ганна дізналася, змусила повикопувати бульби назад і віднести господареві), на корову високі податки, тому її не заводять, хоча в хаті троє неповнолітніх дітей. Життя

головної героїні – це ланцюжок несправедливостей, завданих владою та односельцями, досить озлобленими боротьбою за виживання. Показова історія з дерев'яними стовпами для хати, що виявилися краденими – їх вилучили, позичені на купівлю гроші не компенсували, запевнивши: *«Ти, Ганко, не журишь [...] Ми тебе до відповідальності притягати не будемо [за купівлю краденого – О. В.]»* [23, с. 67]. Проте відчуття приреченості – не для Ганни, бо треба оберігати «родинне вогнище» – наприклад, удень працювати в колгоспі та вдома, а вночі бути сторожем біля сільмагу, щоб стягнутися на нову хату. Контрдискурсивність тексту виявляється не лише в соціальному реалізмі замість соціалістичного, а й в авторській оцінці дійсності, тобто за ідеологічним критерієм. Повість демонструє зіткнення людини і колгоспної системи, у якому остання – від продавця сільмагу до голови колгоспу – не сприяє, а фактично стає на заваді виживанню в об'єктивно складні повоєнні роки. І робить це з відвертим цинізмом, розкритим з авторською іронією: *«Звісно, не завжди вона [одинока літня жінка, яка працювала в колгоспі до війни – О. В.] поверталась ні з чим [після відвідин колгоспу з проханням продовольчої допомоги – О. В.]. Траплялося, й виписували дещо – кукурудзи в качанах, ще не зовсім зопрілої, чи жита, яке хоч і почало проростати, а ще не зовсім проросло <...> Тоді Бахурка почувалася гордою, знала, що не марно проробила стільки, що ось під старість і віддяка є»* [23, 45–46].

За художнім критерієм цей текст є викликом соцреалістичній доктрині. Засобами реалізму та авторської іронії він нівелює весь офіційний дискурс колгоспної прози 1940-х – початку 1950-х – бадьоро-плакатної, ідеологоцентричної, спрямованої на містифікацію дійсності.

У романі Вал. Шевчука «Набережна, 12» (1968) зображення найчастіше мало привабливого побуту приблизно початку – середини 1950-х теж займає важливе місце (твір побудовано з новел про мешканців одного будинку). Проте, на відміну від повісті Є. Гуцала «Родинне вогнище» (1968), цей аспект тексту не має соціального звучання, відіграючи естетичну роль тла для вчинків і думок. Контрдискурсивність роману визначається художнім критерієм. Це екзистенційна

проза про час і пошук втраченого часу у спогадах, осмислення тут-і-тепер через *те* («Міст у *те*» – автентична назва одного з ранніх оповідань автора «Сама в хаті», де літня жінка відновлює в пам'яті картини окупації), пошук істини (Швець), проживання самотності (Вчителька), спокуту (Бухгалтер), різні грані кохання (Люся і Толик, Швець і його дружина Марія, Вчителька і її загиблий наречений Іван, Вчителька і Гайдаєнко), боротьбу зі страхами, чужою волею, буденністю (малий Сашко) тощо. Вал. Шевчук моделює типове людське існування, – але не його соціальний, а екзистенційний дискурс. Основні текстотворчі прийоми – рефлексія, авторефлексія та ретроспекція персонажів. Це елітарна проза, яка корелює з західноєвропейською традицією (насамперед із творчістю М. Пруста), характерна домінантою рефлексивності над подієвістю, вимагає певної підготовки читача та проникнення в сенси. Відсутність ідейної та соціальної заангажованості дозволила авторові абсолютно уникнути офіційного тексту, зазвичай покликаного їх урівноважувати. У цьому виявилися особливості ідіостилу Вал. Шевчука, спрямованого на естетичний опір соцреалістичній доктрині.

### **2.3. Модифікація наративних стратегій контрдискурсу в умовах загроженої культури (1968 – поч. 1980-х)**

Період застою, характерний жорстким ідеологічним пресингом, спонукав представників контрдискурсу та тих, хто до нього тяжіли, дистанціюватися від полемічного зображення реальності та шукати форми адаптації до нових умов. В. Дрозд звернувся до біографічного роману про революціонерів (детальніше в огляді офіційного дискурсу періоду «застою»), П. Загребельний – до історичного («Первоміст», 1972, «Смерть у Києві», 1973, «Євпраксія», 1975, «Роксолана», 1980). Усі вони, крім «Первомосту» (швидше міфологічного, бо присвяченого києворуській повсякденності й не прив'язаного до конкретних історичних подій), фокусувались на реаліях позаукраїнського середовища. Роман «Смерть у Києві» про Юрія Долгорукого та Суздаль позначений офіційною для імперського дискурсу

візією історії. За твердженням І. Кошелівця, «вони мають суто утилітарне політичне призначення: у белетризованій формі зовсім довільно маніпулювати історичними фактами, щоб виправдати сучасні великодержавні концепції російської історіографії [108, с. 365]». У 1974 році цей твір та «Первоміст», які за художньою вартістю не є репрезентативними для доробку письменника, були нагороджені Шевченківською премією (що в часи Радянського Союзу була одним з виразників поточної кон'юнктури). Тоді як масштабніший і художньо досконаліший, проте позначений «вільнодумством» роман «Диво» (1968) не був настільки високо поцінований державою.

Ускладнено-рефлексивний текст з екзистенційними мотивами та ультраіндивідуалістичний герой Вал. Шевчука не могли співіснувати з літературними стандартами так званого застою. Письменник потрапив у чорні списки недопущених до друку [135], результатом чого стало вилучення з літературного процесу на 10 років («Вечір святої осені», 1969, наступна книга – «Крик півня на світанку», 1979) і творчість у так званій внутрішній еміграції.

Вищесказане наочно підтверджує, що пряма комунікація з офіційним дискурсом на кшталт: *«Тремтіть, убивці! / Думайте, лакузи! / Життя не наліза на ваш копил»* [170, с. 53] (В. Симоненко) чи *«Я – формаліст? Я наплював на зміст? / Відповідаю вам не фігурально: / – Якщо народ мій числиться формально, / Тоді я дійсно – дійсний формаліст!»* [14, с. 127] (М. Вінграновський), повісті «Середохрестя» В. Шевчука (1968) тощо ставала неможливою. Тому цей діалог-опозиція був продовжений за допомогою метамови, яка реалізувалася в нових наративних стратегіях, адекватних періоду загроженої культури. Серед них варто виділити реалістичну (проза Григора Тютюнника, Є. Гуцала, збірка повістей В. Шевчука «Крик півня на світанку», 1979 тощо), естетичного («тихого») опору та умовну.

Як стверджує Н. Зборовська, «основним завданням шістдесятників було повернути принцип реальності в літературу і політику. Однак цього процесу, що сприяв зміцненню національного характеру, найбільше боялася імперська

структура», зацікавлена в ослабленні національного суб'єкта [81, с. 150]. Григій Тютюнник продовжив тенденцію зображення буття-як-воно-є – за визначенням Л. Тарнашинської, він «занурився у фактуру реального життя», явивши «складну простоту життєвої автентики» [196, с. 394]. Ця автентика пов'язувалася із селом як опорою національної ідентичності – напротивагу місту, більш піддатливому імперській русифікаційній політиці та девальвації цінностей («Син приїхав»). Для героїв Тютюнника місто якщо й не ворожий простір («Нюра» та ін.), то – інший («Оддавали Катрю», «Дядько Никін»), що підкреслює мовне розмежування українська – суржик. Григій Тютюнник не антиурбаніст, і село для нього не самоцінність. Проте в умовах загроженої культури воно мислиться простором національної свідомості, від чого застерігав, наприклад, ортодоксальний критик М. Шамота [225]. У текстах письменника немає популізму про здобутки колгоспного села, і це теж стало причиною для ідеологічно заангажованої критики: «Постійно і витримано він уникає того нового в житті, що викликає щиру радість і захоплення. Відбувається якась девальвація всього видатного, масштабного, що мав би художник помітити» [230, с. 148]. Натомість дискурс імперського адміністрування зображено як чужорідний («Іван Срібний» – образ Начальника [205, с. 121–137], «Поминали Маркіяна» – образ Маркіяна [204, с. 116–129]), «Бовкун» – ретроспективний епізод з рекордом [203, с. 103–111]), а у недрукованих за життя автора новелах – ворожий («Медаль» [206, с. 570–575], «Сміхота» [206, с. 565–569]). Відточену до найвищого рівня лапідарності, інформативності та естетичності тютюнниківську деталь, відзначену певно всіма дослідниками творчості письменника, в аспекті контрдискурсивності варто також розглядати як метамову – натяк на те, що не міг відкрито висловити автор, і актуалізацію певного сюжету дійсності, який читач мав розгорнути з цього натяку. Так, у новелі «Сміхота» протагоніст дивиться на старі рушники в хаті дядини, прикрашені ініціали не тітки з дядьком – отже, вони чужі, напевно взяті у їхніх власників не за найсприятливіших обставин. Нижче в тексті конкретизовано, що рушники виміняні за мізерні порції продуктів. Під час якої з «голодовок», має



домислити читач [206, с. 565–569]. Це поверховий рівень сприйняття. Глибший, що актуалізує національні архетипи, розгортає поле смислів довкола рушника (який мав сакральний сенс, а в цьому випадку ще й персоналізований ініціалами), забраного з чужої хати (дім – це ще один, але вже універсальний архетип). Одна з рис глибинного національного чуття Григора Тютюнника, яке можна порівняти з Довженковим – актуалізація національних архетипів та етнопсихологічність письма. Це надає творчості Тютюнника особливої змістової глибини в порівнянні з популярною в 1970-х «сільською» прозою. Л. Тарнашинська також наголошує на естетичній унікальності його творчої системи, адже він «був найближче власне до природи новели» [196, с. 401].

Контрдискурсивність новелістики Гр. Тютюнника доцільно увиразнити порівнянням з наративними стратегіями збірки Є. Гуцала «Орлами орано» (1977), яка вписується в параметри типової сільської прози. Більшість оповідань не виходять за рамки ситуацій із селянського життя, тому що не сягають онтологічної глибини та універсальних сенсів, закладених, наприклад, у новели Гр. Тютюнника «Оддавали Катрю», «Три плачі над Степаном», «Поминали Маркіяна» та ін. Незважаючи на подекуди гострі моральні колізії (герой оповідання «Несамовитий, шалений Кирик» дізнається, що при народженні сина підмінили в пологовому через недогляд медсестри; Христині з однойменного оповідання «віддає» на виховання двох дітей дружина її коханця; Павло за рік до закінчення строкової служби отримує листа від молодої дружини про те, що вона йде жити до спільного шкільного друга тощо), будь-які соціальні чи національні протиріччя залишаються за рамками фокусу зображення. Характери персонажів у цій збірці створено в координатах топосу села, до якого вони відчують сакралізований локальний патріотизм, та належності до відповідної соціальної верстви, що зумовлює певний рід занять, побут та спосіб мислення. Загалом же вони позбавлені будь-якої етнопсихологічної глибини, на відміну від героїв Гр. Тютюнника. Більшість оповідань присвячено літнім людям («Як маків цвіт», «Орлами орано», «Пісня про Максима», «Пісня про Карпа Окипняка», «Євангеліє від Лукії», частково «До

срібного весілля» та ін.), що настановує на думку про бажання автора законсервувати уламки колишньої селянської культури, яка відходить у небуття. Для оптимістичного вирішення проблеми образи літніх героїв зрівноважено дітьми, які з ентузіазмом переймають їхній досвід та народні традиції («Як маків цвіт», «Орлами орано», «До срібного весілля»).

Збірка повістей «Крик півня на світанку» (1979, «Крик півня на світанку», «Голуби під дзвіницею»; написані у 1974 році [135, с. 26]) ознаменувала повернення Вал. Шевчука в літературний процес із так званої внутрішньої еміграції. Раїса Мовчан наводить свідчення автора про те, що повість «Голуби під дзвіницею» «жорстко порізала» цензура, тому він відмовлявся від публікації, але «умовили того не робити» [135, с. 26]. Текст повторює композиційні стратегії роману «Набережна, 12» – особисті історії головних персонажів, поєднаних спільним топосом, викладено в коротких розділах, які названі їхніми іменами й чергуються між собою. У романі це мешканці дворика на Набережній вулиці в Житомирі, у повісті – працівники науково-методичного кабінету з ревізування музеїв, який орендував приміщення на території Києво-Печерського заповідника. Повість має автобіографічну основу – Вал. Шевчук працював у заповіднику протягом 1965–1966 років. Проте наративна стратегія тексту вибудована не як проживання власного досвіду, а як оживлення історії іншої особи, що дозволяє авторові дистанціюватися від подій і створює враження об'єктивного аналізу. Є підстави розглядати цей текст як дворівневий – подієво-реалістичний (виробничі та життєві перипетії персонажів) і символічний, що в художніх образах оприявнює модель (пост)тоталітарного суспільства.

Ключових персонажів п'ять: начальниця відділу Ліна Іванівна та його працівники Орест (який нібито переповідає цю історію авторові), Віктор, Юра і Мальченко. Їх не зводить екзистенційний фатум, а методично підбирає Ліна Іванівна – літня жінка, яка ніколи не була одружена й нереалізовану потребу піклуватися переносить на травмованих істот – тварин і людей. Домінантне місце у її психоемотивній сфері посідає батьківська фігура – військовий, зниклий у вирі

війни. З дитячих років він був для неї «чоловічим ідеалом» [232, с. 97] і завжди імпліцитно пристуній у житті та вчинках («Зрештою, такий капітулянтський настрої тривав тільки мить, перед нею постало чесне й принципове батькове лице, а очі зволожіли. Вона рішуче стулила вуста <...>» [232, с. 122]) У портреті батька вбачаються ремінісценції на образ Сталіна: «зелений френч, пишні вуса, люлька і тютюновий дим», «незмінний френч» [232, с. 97], «в зубах незмінна люлька» [232, с. 98]. Ця подібність вказує на образ начальниці відділу як носія тоталітарної традиції в суспільстві. Як і в Гр. Тютюнника, особливе значення в реалізації текстотворчих стратегій відіграє художня деталь, що увиразнює ангажованість Ліни Іванівни в тоталітарний дискурс. У символічних образах сну закодовано відповідну парадигму її виховання – аскетизм (опинившись в одному просторі з батьком і матір'ю, вона *«швидко зав'язала хустку, щоб сховати кульчики, які причепила до вух. Збагнула відразу: кульчики щось зайве й непотрібне»* [232, с. 98]) та пріоритетність абстрактних громадських інтересів над цінністю людини і її особистими кордонами: *«Батько підморгував дочці й випускав угору синю хмарку, і вони розуміли з батьком, що дим від люльки така марниця порівняно з тими хмарами, що наповзли на цілу землю. Це тільки мати не могла збагнути тієї простенької істини; вона кашляла, схопившись рукою за груди, – дим із батькової люльки таки доконав її...[виділення наше – О. В.]»* [232, с. 98]. Аскетизм, який Марша Моріс вважає концептуальною рисою революційного героя [255], реалізувався не лише у практиках повсякдення Ліни Іванівни (*«вона була одягнена убого»* [232, с. 122], *«була у витертому пальті»* [232, с. 101], *«<...> у скромному платті»* [232, с. 111]), а й у травмовано-нетерпимому ставленні до сексуальності в будь-яких її проявах. Очевидно спираючись саме на батьківське виховання, вона вважає своїм обов'язком принциповість і захист громадської моралі, що нерідко набирає гіпертрофованих форм авторитарного втручання.

Для відтворення ставлення Ліни Іванівни до колег автор найчастіше актуалізує семантичне поле, пов'язане з материнською турботою: *«доброзичливі повчання»* [232, с. 91], *«дивиться на них лагідними очима»* [232, с. 94], *«подивилася*

на нього добрими <...> очима», «вони сіли на дивані і, наче слухняні діти, поклали руки на коліна» [232, с. 102], «вона всміхнулася й подивилася на нього [Ореста – О. В.] зовсім по-материнському» [232, с. 104], «хтось з екскурсантів покашлював – їй здавалося, що це покашлює той малий [Віктор – О. В.]; хтось шморгав носом – їй здавалося, що то він шморгає носом. Вона подумала і про роки, адже він ще зовсім дитя!» [232, с. 110], і так далі. Ця «материнська» опіка амбівалентна – створюючи кращі умови, Ліна Іванівна одночасно узалежнює від себе й намагається контролювати, а за відхилення від запрограмованого сценарію карає спалахами гніву (тварин) чи остракізмом (членів сформованого нею колективу). Це дає підстави говорити про тоталітарну візію архетипу родини і батька (міфологему родини) та проєктування цієї міфологеми на узалежнений від Ліни Іванівни колектив, де вона прагне набути статусу батьківського (материнського) суб'єкта. Ліна Іванівна використовує Юру (який насправді перебільшує свою глухоту) для доносів про кожне слово колег як у робочій, так і в неформальній обстановці (ще одна ремінісценція на тоталітарне суспільство), втручається в їхній особистий простір і вважає своїм обов'язком викривати помилки всіх навколо (наприклад, збирає досьє на начальника сусіднього відділу, бо вважає його стосунки зі співробітницями аморальними).

Кожен з підлеглих Ліни Іванівни проживає певну травму, завдяки якій потрапляє під її опіку / набуває узалежненості. Віктор «був і справді замалий, його не взяли навіть у військо, що принесло йому свого часу гризоту. Власне, все життя його було отруєне цим ганжем» [232, с. 107]. Він не знав батька, який загинув у Другій світовій, і гостро відчував його відсутність, що сформувало ще один аспект його вразливості. Юрі під час війни не зробили операцію, тому він оглух на обидва вуха, що з часом породило замкненість у просторі сім'ї, відчуження від соціуму й амбівалентне сприйняття протилежної статі. Мальченко зовні виглядав середньостатистичним чоловіком. Зробити його працівником відділу Ліну Іванівну підштовхнули не ознаки психологічної травмованості чоловіка, а її особистісні асоціації: «міцний дух тютюну» нагадував батька. Проте «у глибині Мальченкового

нутра, як виявилось пізніше, оселився “черв’ячок”» [232, с. 116] – любов до дружини (яка зраджувала й зрештою покинула його), що перетворилася на своєрідну моральну залежність, яку Мальченко був неспроможний подолати: «<...> здавалося, Галька вже не була реальною жінкою, а поступово перетворювалася на *idea ficta*, через це її присутність ніколи не зникала» [232, с. 158]. Сутінки асоціюються з епізодом з тих стосунків, тому з часом вечорами його почали заповнювати страхи – проводити їх на самоті, «страх перед цілою половиною людського роду» [232, с. 161], страх, що він неспроможний мати дітей, тривожність, усвідомлення своєї залежності. Орест не мав ні видимих ганджів, ні моральних травм, але втілював тип меланхолійно-неприкаяного спостерігача й гостро переживав потребу вибору між Лідою і сусідкою Ніною. З останньою їх розділяла не лише стіна комунальної квартири, а й щось екзистенційно-незбагненне, чого вони не могли подолати: «Але так і не вступали в розмову, наче ота стіна, що розділяла їх уночі, нікуди не зникала. Йому чудними здавалися такі стосунки, все-таки щось заважало їм зблизитися; те «щось» годі осягнути, але обоє знали: так воно й піде. Ні він, ні вона не переступлять межі <...> [232, с. 201]». Ліна Іванівна помітила Ореста під час механічного повторення екскурсії в історичному музеї, якому ця робота приносила відчуття моральної порожнечі: «Відчувався, зрештою, амфорою, в яку екскурсанти кидають згорнуті в трубочку музейні квитки» [232, с. 101] і запросила до себе в відділ.

Як В. Собко поступово розвінчував уражену тоталітаризмом сутність Малахова («Справа прокурора Малахова», 1959), так само поступово розкривається справжня сутність «материнськості» Ліни Іванівни, досягаючи кульмінації в історії з Віктором. У тексті досліджено подолання травми персонажами і віднайдення особистісної цілісності. Віктор у відрядженні заприятелював з Велетнем – працівником музею, який він приїхав ревізувати, і таким чином реалізував задовлену потребу в дружбі, захисті та підтримці, нарешті компенсувавши втрату батьківської фігури та набувши впевненості в собі. Водночас це потягло за собою неприємності – «всюдисуща Ліна Іванівна»

дізналася про їхню п'ятику в Чернігові (у вільний від роботи час). Проте Віктор, тепер відчуючи «людську погодженість» із Велетнем, відстоює особистий простір та гідність перед тиском начальниці. Його здатність до опору зриває з Ліни Іванівни гуманістичну машкару: *«Ні, щось у її ставленні до Віктора змінилося <...> Оця його впевненість, оця діловитість і строгість... Мимоволі зринула в її пам'яті картина, яку побачила кілька років тому: маленький чоловічок серед юрби втомлено витирає лоба картою хусткою. Зараз перед нею сиділа не маленька, розгублена комаха, чий писк долинав наче з-під землі. За нього Ліна Іванівна тоді могла душу віддати. Жаліла його і хотіла взяти під своє крило. «Як того голуба», – подумала вона <...> Але настав час, і Ліні Іванівні треба було зважитися: голуба пора було спроваджувати, не потребував більше її турбот, а починав заважати»* [232, с. 205]. Ліну Іванівну дратують моральні зміни підлеглого, бо це означає втрату її впливу – адже тоталітарний контроль живиться страхом і розщепленням особистості. Людині, яка позбавляється інфантильності, лицемірне «псевдоматеринство» / «псевдобатьківство» стає непотрібним, як і міфологема тоталітарної псевдородини. Сюжет із Віктором проектується на процес одужання (пост)тоталітарного суспільства.

Ключем до прочитання повісті як тексту про позбавлення від тоталітарної травми є епізод випускання голуба. Ліна Іванівна підбрала хворого птаха й тримала в себе в кабінеті. Коли урочисто випускали його всім складом відділу, їй здалося, що голуб ще не може літати: *«До нього кинулася Ліна Іванівна, але птах, певно, не хотів повертатися до в'язниці. Махав крилами й тікав, а Ліна Іванівна бігла за ним, наставивши руки. Врешті голуб махнув крильми і злетів. Юра в цей час фотографував. Він обезсмертив Ліну Іванівну, Ореста, Віктора і Мальченка. Голуб сів на мур. Юра сфотографував його на мурі і Ліну Іванівну з молитовно простягненими до птаха руками... [виділення наше – О. В.]»* [232, с. 206]. «Голуби під дзвіницею» – це члени колективу: Орест, Віктор і Мальченко, які, змігши подолати особистісні страхи і травми, разом з цим перестали бути вразливими до тиску Ліни Іванівни як суб'єкта тоталітарної влади. На пропозицію начальниці

написати наклеп на Велетня про свідоме підпоювання ревізора музею (тобто Віктора) і таким чином зберегти посаду Віктор *«виструнчився і, чітко карбуючи слова, сказав просто в холодне, застигле обличчя Ліні Іванівні: – Те, чого хочете, не діждете!»* [232, с. 207]. Мальченко зусиллям волі порвав із хворобливою емоційною залежністю від колишньої дружини, переміг страхи і створив нову сім'ю з колегою. Ліна Іванівна через Юру намагалася «врятувати» його, попередивши про зв'язок дівчини з начальником її відділу. Але *«Мальченко зреагував <...> зовсім не так, як мав би зреагувати нормальний чоловік <...> Його почуття лишилися непорушні <...> Відтак Ліна Іванівна потерпіла маленьку поразку і зирнула на Мальченка поглядом, яким обдарувала свого часу Віктора, коли їй на серце лягла перша від нього прикрість»* [232, с. 220–221]. Мальченко сам приніс заяву про звільнення, і це викликало в неї ще більший дисонанс: *«Раніше виганяла їх вона сама. Врешті, звідки він міг здогадатися, що настала саме його черга? Їй було неприємно, що він випередив її* [232, с. 233]». Ліна Іванівна остаточно втратила свій гіпнотичний вплив: Мальченко *«всміхався кутиком рота і виказував до неї стільки погорди, що вона поперхнулася. Здавалося, вислизає в неї з-під ніг земля»* [232, с. 234]. Невдовзі «стара діва», яку вона так само з жалю взяла на місце Віктора, збрала на неї компромат, і начальником відділу призначили Юру. Він став добре чути після операції й одружився з дочкою знайомих, яку підшукала для нього мати. Орест подолав свою екзистенційну роздвоєність, наважився будувати стосунки з Лідєю й теж довго не лишився на тій роботі.

Повість «Голуби під дзвіницею» (1979) – характерний для ідіостилю Вал. Шевчука того періоду зразок реалістично-екзистенційного письма, в якому акцентовано сни, настрої, страхи та психоемоційні особливості світовідчуття персонажів, що дистанціювало поетику тексту від соцреалістичної доктрини. Історії про подолання травми персонажами і вивільнення їх від психологічного тиску і страху перед суб'єктом тоталітарної влади на рівні символіки прочитуються як дискурс подолання травми (пост)тоталітарним суспільством. Реалізацію цієї семантики забезпечує символ (голуб, який втікав від «в'язниці» в кабінеті Ліни

Іванівни, «голуби під дзвіницею») та художня деталь.

«Тиха» лірика за стратегію комунікації з офіційним дискурсом обрала мовчання та естетичний вектор опору, що реалізувався в медитативно-натурфілософській поезії. Проте разом з цим, як зазначає дослідниця феномену, «тихі» теж вибудовували свою метамову, що використовувала інакомовлення: «„тиха поезія“ означала не стільки тембр, тональність звучання, скільки одну з моделей літературної діяльності (поряд з „мовчанням“, „дисидентством“) – езопівську мову, а також мистецьку позицію, можливу лише в тоталітарному суспільстві, – зятято „тримати оборону Слова“» [65, с. 18]. Значне різноманіття прикладів езопової мови наводить ґрунтовна дисертаційна праця О. Шарагіної, присвячена «тихій» ліриці [227]. У контексті різнобічного аналізу явища зокрема детально розкрито текстові моделі спротиву офіційній соцреалістичній доктрині.

У першій половині 1980-х комунікація з офіційним дискурсом знову набуває форм відкритого діалогу. Роман П. Загребельного «Південний комфорт» (1984) порушує проблему стагнації радянської системи на прикладі відділу прокуратури під керівництвом цинічної посередності «Савочки» (Феодосії Савівни). Відтворення подій крізь призму сприйняття моральним максималістом слідчим Твердохлібом увиразнює ідейну концепцію роману – державний орган охорони законності деградував до свого антиподу. Гротескові образи «свити» Корифея в санаторії «Південний комфорт» підкреслюють ситуацію занепаду не лише державних механізмів, а й самого суспільства. Викривальні контрдискурсивні стратегії роману призвели до обструкції П. Загребельного з боку «громадськості» (насамперед працівників прокуратури).

Роман «Спектакль» В. Дрозда (1985), виданий у рік початку перебудови, викликає інтерес як унікальний зразок тексту – деконструкції соцреалістичного проекту. За допомогою наративної стратегії «сповіді» протагоніста Ярослава Петруні автор препарує образ типового соцреалістичного письменника, відтворює етапи душевного зламу, який перетворив його життя у спектакль, та справжні мотиви творчості – конформізм задля досягнення життєвих благ і задоволення



марнославства. Цей текст доцільно розглядати як один із перших вироків офіційному соцреалістичному дискурсу й одночасно як спосіб авторефлексії та автотерапії письменника, заангажованого ним на певних етапах своєї біографії.

Перебудова дала поштовх усуненню табу з заборонених досі тем – Голодомору, русифікації, національного питання, а також тілесно-фізіологічного аспекту у відтворенні буття. У літературний процес повернулося так зване витіснене покоління. З 1991 р. контрдискурс набув статусу одного з офіційних дискурсів українського літературного процесу.

Отже, контрдискурсивні стратегії періоду так званого застою актуалізували модель непрямой комунікації з офіційним дискурсом, яка на рівні поезики реалізувалася через інакомовлення, підтекст, символ, художню деталь. Це стосувалося як умовно-алегоричних текстотворчих стратегій, так і натурфілософсько-медитативних та реалістично-екзистенційних. Найрепрезентативнішим прикладом деконструкції офіційного дискурсу за допомогою непрямой комунікації є химерна проза, семантиці й типології якої доцільно присвятити окремий розділ. Перша половина 1980-х років оприявила зародження деконструкції офіційного дискурсу, не завуальованої інакомовленням. Здобуття Україною незалежності довершило цей процес.

## **Висновки до розділу 2**

У цьому розділі розглянуто контрдискурс як цілісний, проте різнорідний і тривалий процес опору офіційному соцреалістичному дискурсу. Здійснене дослідження дає підстави ідентифікувати їх як протилежні полюси однієї системи – соцреалізму. До початку 1960-х контрдискурс був представлений розрізненими явищами. Суспільно-політичний контекст відлиги створив умови для розгортання системного опору у творчості шістдесятників. Вісь формування контрдискурсу в системі соцреалізму доцільно вбачати в боротьбі за деідеологізацію літератури та повернення її іманентної функції – осмислювати і відтворювати буття та людину в ньому. На підставі цього виділено такі основні критерії розмежування офіційного

соцреалістичного дискурсу і контрдискурсу:

1) ідеологічний (наявність / відсутність у тексті охудожненої ідеологеми; позиція тексту щодо певних історичних та суспільних явищ);

2) характер відтворення дійсності (тенденційний / тяжіє до об'єктивності);

3) художній:

а) поетика: неадекватна часу (прозописьмо, назване І. Дзюбою «під Квітку-Основ'яненка», тобто з елементами так званого народництва, сентименталізму, мелодраматичності, моралізаторства; надлишковий орнаменталізм, описовість, пропагандистська риторика тощо) / використання здобутків модернізму та реалізму (психологізм, філософічність, зокрема екзистенційна, неореалізм, інтелектуалізм, художня умовність, імпресіонізм тощо);

б) стилістика: відповідає / не відповідає критеріям художнього тексту, використовує зужиті засоби / тяжіє до новаторства.

Виокремлення ідеологічного критерію у цьому дослідженні базується на «ціннісно-нейтральному значенні» ідеології, а класифікація за ідеологічним критерієм – на з'ясуванні того, призначений текст «виправдовувати» чи «змінювати» суспільні явища, що оприявнює відповідно його імперсько-дискурсивний чи національно-контрдискурсивний вектор. Контрдискурсивність тексту доречно визначати за наявністю відносного балансу трьох чинників. Критерій оцінки критикою може виступати допоміжним – як певний орієнтир у тогочасному літпроцесі, але не базовим.

Контрдискурс – це протистояння імперської та національної ідеологій, що включає політику пам'яті, проговорення замовчуваних колективних травм та національної візії історичного минулого, пошук у царині поетики та відстоювання повернення в літературу буття-як-воно-є за допомогою парадигми текстуальних стратегій – від «втечі в побут» до тихої лірики. Це протистояння, згідно з термінологією постколоніалізму, доречно означити як діалог. Метафору голосу в контексті відносин свого покоління з Системою (написання автора) використовував і шістдесятник В. Дрозд.

Офіційний соцреалістичний текст тенденційний та в переважній більшості випадків сфокусований на охудожненні певної ідеологеми, спирається на традиційну, часто застарілу поетику (сентименталізм, мелодраматизм, нарисовість, описовість, пряма авторська дидактика (як-от у романі Л. Дмитерка «Розлука», 1957 тощо), а його зміст превалює над формою, внаслідок чого письмо має здебільшого посередню літературну якість і невиразний стиль. Контрдискурсивний текст тяжіє до об'єктивної обсервації дійсності, не містить радянських ідеологем або розвінчує їх (наприклад, оповідання «Колесо», 1961 В. Дрозда, де втіленням зла постає представник радянської влади в селі). Якщо він містить ідеологеми національні, то вони не превалюють над художністю тексту («Мальви» / «Яничари» Р. Іваничука, 1968). Контрдискурсивний текст використовує новаторську поетику та демонструє формальні шукання.

Вписаність контрдискурсу в систему соцреалізму підтверджує залежність між суспільно-політичною ситуацією та інтенсифікацією спротиву. Так, у 1930-х він був майже неможливий, тому представлений поодинокими амбівалентними явищами – романом «Вершники» (1935) Ю. Яновського, у якому, проте, прочитувалися офіційний та автентичний рівні тексту, та тяжінням до психологізму у виробничій прозі І. Сенченка («Металісти», 1935) й О. Кундзіча («Моцарт і ботокуди», 1935). У 1940-му, через 13 років після попередньої книги, видано натурфілософсько-медитативну збірку В. Свідзінського «Поезії». Тоді ж з'явилася книга інтимної лірики В. Сосюри «Журавлі прилетіли», збірки Л. Первомайського «Барвінковий світ» та М. Рильського «Збір винограду» (яку, проте, автор мусив відкривати віршем «Сталіну»), що мусило означати певний спад ідеологічної напруги. Контрдискурс періоду 1941–1945-го продемонстрував цінність особистості в умовах межової екзистенційної ситуації, підважування концепції людини-«гвинтика», заміщення плакатного псевдопафосу героїчним пафосом як естетичною категорією, утвердження цінності людських почуттів навіть в умовах війни (О. Довженко). Період 1945–1953 року оприявнив тяжіння до реалістичного вектора у зображенні війни та відбудови, реабілітацію відтворення приватної

сфери, а також поступове звільнення від концепції людини, виробленої літературою 1930-х; десталінізація 1953–1956-го характеризувалась дистанціюванням від декларативності та ідеологічної риторики, зображенням життя негероїчної, невиняtkової людини, «втечею в ідилічний побут» (за І. Кошелівцем), переважання приватного над виробничим, появою «рефлектуючого героя» (роман «Його сім'я», частково «Ідол» А. Дімарова). Відлига 1956–1968 років, яку доречно поділити на кілька періодів – 1956–1963, 1963–1965, 1965–1968, сприяла формуванню цілісного, системного літературно-мистецького контрдискурсу, який вступав у відкритий діалог з офіційним соцреалістичним дискурсом (інвективна громадянська лірика В. Симоненка та М. Вінграновського, повість Вал. Шевчука «Середохрестя», 1968). Його головні вектори: проговорення травми війни, переосмислення деяких періодів української історії, зокрема колективізації та репресій, осуд культу особи, питання духовності, моралі, екології, подальша реабілітація приватного, інтенсивний формальний пошук, розширення жанрової парадигми, інтелектуалізм. Ситуація загроженої культури (1968 – поч. 1980-х, так званий застій) спровокувала вироблення різних стратегій метамови в діалозі з офіційним дискурсом – реалістичну (проза Григора Тютюнника, Є. Гуцала), екзистенційно-реалістичну (з 1979 року – Вал. Шевчук), езопівсько-аполітичну («тиха» лірика), іронічно-пародіювальну (химерна проза). Ключовими для всіх них були підтекст і деталі як засоби непрямой комунікації з офіційним дискурсом. У першій половині 1980-х інтенсифікується таврування недоліків у певних сферах радянської системи («Південний комфорт», 1984 П. Загребельного, «Спектакль», 1985 В. Дрозда), у другій половині десятиліття – усунення табу на заборонені досі теми (Голодомор, русифікацію, національне питання тощо); повертається так зване витіснене покоління. З 1991 р. контрдискурс стає одним із офіційних дискурсів українського літературного процесу.

### РОЗДІЛ 3

## ХИМЕРНА ПРОЗА ЯК РЕПРЕЗЕНТАТИВНА МОДЕЛЬ КОНТРАДИСКУРСУ

### 3.1. Химерна проза як письменницька практика в умовах загроженої культури: жанрова домінанта та текстотворчі стратегії

Як уже було зауважено, український літературний процес 1970-х протікав у кризово загострених культурно-історичних умовах, спричинених реакцією влади на відлигу [67, с. 642–643; 160, с. 252–254, с. 270–271]. Є всі підстави назвати їх ситуацією загроженої культури. Нею було знівельовано саму можливість потужного сплеску новаторства, характерного для шістдесятництва чи «Розстріляного відродження», які, на противагу, постали з енергії суспільного оновлення. Вочевидь у цьому полягає причина послабленого наукового інтересу до літературної спадщини сімдесятих, можливо – в органічній чи вимушеній «дуалістичній лояльності українського і радянського» (за А. Русначенком), письменницькому конформізмі (розтин явища представлено в романі «Спектакль» В. Дрозда), самоцензурі [193], на яких побудовано більшість текстів окресленого часу. Між тим це чи не найбільш показовий матеріал для досліджень реакції письменства на тиск соцреалістичної доктрини. Йдеться про балансування між ідеологією та естетикою, свободою творчості і нав'язаною догмою, до якого мусили вдатися ті, хто хотів бути почутим масовим читачем. Умови творчості цієї категорії письменників ілюструє образ Тимоша Прудивуса з роману Олександра Ільченка «Козак Мамай і Чужа Молодиця», який грає комедію на сцені з помосту для шибениці в обложеному ворогом місті [87].

Однією з найконтroversійніших моделей контрдіскурсивності в українській культурі є химерна проза – нестандартна письменницька практика кінця 1960-х – початку 1980-х, резонансна не лише для місцевого літературного процесу, а й фактично делегована представляти самотність української літератури у

всерадянському дискурсі [143, с. 14, с. 108; 193]. Так звана химерність, яка об'єднує неоднорідні за формальними жанровими ознаками твори (від історичного роману до підліткової повісті) в один типологічний ряд, представлена синтезом фольклорності (передбачає актуалізацію концептосфери народної культури, карнавальність, тяжіння до епічної розлогості викладу), умовності (елементи фантастики, гіперболи, гротескування, притчі, абсурдизації), сміхової домінанти (сарказм, іронія, гумор, пародіювання, стратегія так званого «блазнювання») та визначальної ролі автора-оповідача в організації прозового дискурсу. Досить ґрунтовне уявлення про природу жанру забезпечує синхронна критика [11; 59; 86; 109; 142; 144; 194; 240; 151].

Найчастіше науковці зверталися до певних аспектів химерної прози або розглядали її в контексті тогочасних літературних тенденцій [81; 239; 138]. Проте вона ставала й центральним об'єктом окремих досліджень – наприклад, у монографіях А. Кравченка [110] та П. Майдаченка [128]. Останнім часом спробу комплексного аналізу поезики химерної прози зробила Дана Куриленко [118]. Оксана Журавська [68] та Наталія Кобилко [94] дослідили хронотоп у химерному романі та міфологему дороги відповідно, Світлана Підопригора розглянула химерну прозу як складник експериментальної [148], а О. Бульбачинська висвітлила засоби кінематографізму в химерній трилогії Є. Гуцала [12]. Хоча навіть у найсучасніших дослідженнях наголошено на дискусійності дефініцій та невирішеності «проблеми химерного стилю» [68, с. 73; 118, с. 14; 118, с. 22] загалом, жанровим ознакам та художній своєрідності химерної прози приділяли достатньо уваги. Існують і різні погляди стосовно жанрової самостійності цього літературного явища, зреферовані, наприклад, О. Журавською [68, с. 73].

Більш чи менш розгорнуте тлумачення явища входить до синтетичних праць Ніни Бернадської [6], Ніли Зборовської [81], Михайла Наєнка [138], Григорія Штона [239], в кількох статтях його аналізував Марко Павлишин [143], випуск авторської телепрограми «Очима культури» присвятив Марко Роберт Стех [193]. Н. Бернадська відводить химерній прозі «чи не найбільш «революційну» роль у

розхитуванні соцреалістичного романного канону», наділяє її статусом «популярної форми осмислення сучасності з позицій вічності, філософської постановки питань людського буття, «народознавчих» проблем» [6, с. 207]. М. Наєнко, роблячи огляд історії української літератури від давнини до сучасності, масив химерних творів називає епігонством роману «Лебедина зграя», а цей текст – оприявненням барокової химерності, раблезіансько-гофманівського романтичного іносказання (що дозволяло розтин неполіткоректних проблем, за який піддавали обструкції інших письменників), а також іронії та постмодерного сарказму, вперше застосованих до зображення закостеніло-героїзованих 1920–1930-х. Сміхову наративну стратегію критик класифікує як атрибут прощання з ефемерною ідеєю будівництва комунізму, уподібнюючи її до реготу в «Енеїді», запорожців Репіна, творчості Остапа Вишні. У підсумку М. Наєнко робить висновок, що «постшістдесятник В. Земляк можливо й сам не до кінця усвідомлював, яку грандіозну картину комуністичного апокаліпсису він вимахав...» [138, с. 1042]. Рецепція жанру в Григорія Штоня – цілком негативна [239]. Зокрема згаданий твір ним було названо початком «рознаціоналізації» українського села, «що бачилось тепер веселим Вавилоном», автора звинувачено у творенні міфу «небесних пришельців», тобто перших комунарів, чужорідних для українського селянського світу [239, с. 172], а химерний стиль письма – «омелою» [239, с. 280], тобто еkleктичним утворення, що паразитує на засобах інших стилів. Історик Анатолій Русначенко (що особливо цікаво, оскільки йдеться вже не про власне літературознавчу рецепцію, а про оцінку в контексті української культури), йдучи за Н. Зборовською, підкреслює «комічне обігрування трагедії колективізації, голодомору» [160, с. 258]. Остання, означивши жанр як «колоніальну неокотляревщину» [81, с. 378–379], вказує на «колоніальне блазнювання» у творі «Лебедина зграя» (там само), а також стверджує, що «карнавалізація відсилала до осміювання національного трагічного, зневаги до індивідуального психічного страждання, утверджуючи романтизовану комунівську утопію» [81, с. 379]. Павлишин характеризував химерний жанр як амбівалентний: з одного боку, він

кинув виклик консерватизму естетичної форми, характерному для типового радянського роману, з іншого – «обережно уникнув спалювання мостів до ідеологічної та естетичної ортодоксальності» [143, с. 82], а його значення для української літератури – як неконструктивне [143, с. 19]. І/ Дзюба зазначив, що австралійський дослідник називав це стильове відгалуження зусиллям «подолати змістовну і виражальну неповноцінність неадекватними засобами», що спричинилося до руйнування, а не конституювання національного характеру та ідентичності в тексті, вульгаризації та осміювання народної культури. Не цілком погоджуючись із самою методологією Павлишина, Дзюба схильний вбачати в текстах химерної прози «свого роду плацдарм для прориву до більшої свободи вислову» [39, с. 19].

Схоже з Павлишином, проте менш категорично, характеризував химерну прозу М. Р. Стех: для свого часу це був безперечний стильовий прорив, за який, проте, довелося платити спотворенням історичного змісту, а цензура, і, що найбільш трагічно, авторська самоцензура та конформізм так і не дозволили химерній прозі досягти універсальності латиноамериканського магічного реалізму [193]. Виняток становлять лише твори Валерія Шевчука, писані в шухляду, а тому не позначені «обтинанням власних крил». Варто зауважити, що сам письменник був категорично проти ідентифікації його фольклорно-міфологічної та готичної прози як химерної, на чому наголошував у вже цитованому дослідженні М. Павлишин.

Отже, рецепція химерної прози істориками літератури ще більш неоднозначна, ніж у свій час критиками. Застосування до текстів дискурсивно-контрдискурсивного аналізу дозволяє внести корективи в певні тлумачення аспектів химерного жанру.

І. Дзюба пропонує культурно-історичний підхід із залученням конкретного текстового аналізу [38, с. 371]. Виходячи з його міркувань, рецепція літературної спадщини соцреалізму може бути двоякою: або з погляду абсолютної художньої вартості текстів, або з урахуванням умов, за яких вони були створені, що,



відповідно, по-іншому виявляє їх значення в контексті доби [39, с. 19; 38, с. 371]. Павлишин дотримувався першої позиції, очевидно, на неї ж пристали і ті українські літературознавці, хто тлумачив химерну прозу як неповноцінне, навіть шкідливе явище. Для цього дослідження обрано реалізацію другої. Як будь-який дослідницький інструментарій, кожен з названих підходів частково обмежений, частково має позитивний потенціал. Переваги культурно-історичного для дослідження химерної прози знайдено в можливості абстрагуватися від позитивних чи негативних оцінок та аналізувати її як продукт загроженої культури, тобто переакцентовуючи увагу на внутрішні механізми твору – підтекст, іронію, алюзії, інакомовлення, деталі тощо. Це дає змогу аргументовано осмислити ключову, «уже помічену, але іще своїм іменем не названу» рису підрадянського письма – «його майже повсюдну змістову дворівневність», тобто сплав соціалістичності (ідеалізованої) і народності, що ніби відповідав засадничим вимогам соцреалістичної естетики, проте лише за буквою [239, с. 156]. Нехтування цією «змістовою дворівневністю» (фактично, езоповою мовою) як одним із ключових ідейно-стилістичних прийомів химерного жанру неминуче призводить до того ж результату, що й аналіз абсурдистських чи сюрреалістичних творів за критеріями реалізму. Виходячи з цього, химерну прозу розглянуто як амбівалентне явище, зумовлене реакцією літератури на культурно-суспільну стагнацію та ідеологічний тиск, відтак основне ідейне навантаження якого закодовано через інакомовлення.

За такого прочитання в новому ракурсі постають самі жанротворчі риси: актуалізація концептосфери народної культури загалом (так звана фольклорність) та низької сміхової культури (так звана карнавальність) зокрема, організуюча роль автора-оповідача в тексті.

Загальником стало твердження про фольклорність як базис химерних творів. Про те, «чому ж традиція так вагомо нагадала про себе саме зараз» [тут і далі за текстом переклад російськомовних цитат мій – О. В.], розмірковує А. Погрібний у ґрунтовній розвідці 1980-го року. І, підтримуючи думку П. Мовчана, зауважує, що річ в іманентній захисній функції літератури, бо «переосмислення фольклорного

“минулого”» стає втечищем від Ніагари стереотипізації та масової культури в усі часи [151, с. 25–26]. V/ Наєнко в уже цитованій праці українську химерну прозу розглядає в контексті тогочасної світової (Маркес, Апдайк, Айтматов, Амїреджибі та багато інших) тенденції притчевості (параболічності), що актуалізувала міфологію та фольклор задля збереження духовного потенціалу, закладеного в них. Тож ідеться про дві моделі – рятування культурною спадщиною і рятування її відповідно. В українській літературі є підстави говорити й про третю – використання національних духовних надбань як протидії конкретним суспільно-історичним обставинам. Так, виступ Л. Брежнєва на XXIV з’їзді КПСС (відбувся 30 березня – 9 квітня 1971-го року) задекларував остаточне розв’язання національних проблем у ССРСР та набуття «єдиним радянським народом» обрисів «нової історичної міжнаціональної спільності людей» [151, с. 252]. Йшлося про сумнозвісну політику зближення, а в перспективі – злиття націй. Офіційна суспільно-гуманітарна сфера працювала на проєкт виховання homo soveticus, серед засобів спротиву якому для мистецтва, зокрема літератури, найдоступнішим була хіба що актуалізація органічно сформованого тисячолітнього досвіду народу. Тенденцію опору агресивній денаціоналізації шляхом ескапізму в первісність народного світовідчуття яскраво оприявнюють вірші «Київської школи», особливо М. Воробйова та В. Голобородька, а також опозиція національної сакральної моделі світу профанній сучасній у творах М. Стельмаха, О. Довженка. Отже, «фольклорності» властивий потенціал як стилізації, формального етнографізму, так і єдино доступного, враховуючи обставини, засобу збереження національного коду. Усе залежить від таланту автора та стратегії твору. Тому вважати так звану шароварщину жанрово органічною для химерної прози – це затискати явище в прокрустове літературознавче ложе.

Ще одна ключова риса химерної прози – домінування народної сміхової культури, карнавальність. Саме несерйозне зображення дійсності дало привід науковцям поставити на карб химерному жанру етнографічно-блазенську репрезентацію української ідентичності в загальноімперському контексті, про що

частково йшлося вище. «Не від Котляревського, а від котляревщини веде свій родовід химерний роман», – стверджує Павлишин [143, с. 110] Зборовська наголошує на карнавалізації народних трагедій замість осмислення їх, інфантильності колоніальної свідомості. Постає потреба звернутися до семантики карнавалу та сміху (народного, «низького» загалом). Хоча дослідниця й характеризує М. Бахтіна як імперського ідеолога, з легкої руки якого благословлялося в радянських літературах недолуге комікування, варто пам'ятати, що він авторитетний дослідник європейської сміхової і зокрема карнавальної традиції. За М. Бахтіним, саме її через українську бурсацьку культуру всотала творчість М. Гоголя [5, с. 487]. Оскільки походження химерної прози виводять від останньої, можна говорити щонайменше про присутність (якщо не визначальність) у зразках цього жанру загальноєвропейської карнавальної семантики. Полягає ж вона насамперед у вивільненні від офіційного дискурсу та моделюванні хоча б короткочасного його подолання. Осміяне, як відомо, не буває страшним. Більше того, М. Бахтін стверджує, що народна культура «завжди, на всіх етапах свого розвитку протистояла офіційній культурі і виробляла свій особливий погляд на світ та особливі форми його образного відтворення» [5, с. 484]. Тобто звернення до комічного і навіть низького її аспекту у випадку химерної прози стало активізацією легальних можливостей контрдискурсу, не лише на стильовому рівні, а й на ідейному. А сміх, за М. Гоголем – «більш значний і глибокий, ніж про нього думають». Проте цей потенціал невикористаний через стереотипізоване сприйняття опозиції низьке – високе: «Лише вимовлене суворим напруженим голосом, лиш те іменують високим» [21, с. 295–296]. Очевидно для більшості інтерпретаторів химерної прози стихія власне гумористичного (на відміну від іронії, сарказму й под.) – так само неадекватний засіб для репрезентації важливих суспільно-історичних тем. Проте в діалогії Земляка, згадуваній вище, колективізація (кульмінація роману «Лебедина зграя» – невдалий бунт так званих куркулів на Водохреща) та голод (тонкі алюзії в романі «Зелені Млини») не осміюються ні автором, ні персонажами. Натомість, якщо звернутися до тексту,

автор послідовно іронізує саме з ідеологічного дискурсу. Володя Яворський, відважний комунар з іржавою шаблею, наляканий грою уяви, опиняється в ставку для водопою; для міліції (уособлення органів влади та правопорядку) викопна булава Конецпольського тотожна зв'язку з режимом Скоропадського; заїжджий організатор комуни Соснін залишає у спадок житло-кабінет з непридатними в сільськогосподарській практиці книжками «великих диваків-утопістів», такими ж гаслами на стінах і розладнане господарство; на відміну від місцевого трударя Синиці, свого наступника, любить посидіти в корчмі за комунівський кошт, з'їсти голівку комунівського сиру «для проби», запросити на чай комунарок, і подібне. Тож щодо знищувальних оцінок комічної стратегії як такої досі актуальна констатація Бахтіна: «Позитивний», «світлий», «високий» сміх Гоголя, що виріс на ґрунті народної сміхової культури, не зрозуміли, і багато в чому не розуміють і досі» [5, с. 491]. Народна сміхова культура, і карнавал зокрема – явища амбівалентні, що поєднують як потенціал вітальності, оновлення, так і низького, вульгарного, абсцентного. І М. Павлишин, і М. Зборовська, і Г. Штонь актуалізують концепцію сміху-блязнювання, репрезентації самонеповноцінності та інфантильності, чим звичайно позначена природа комічного. Проте цілковито не враховано інше – її життєствердно-опірний потенціал. У мемуарах І. Жиленко, а саме їх щоденниковій частині, занотовано прихід авторки в майстерню до А. Горської та Л. Семикіної після розбиття їх монументального вітражу, виключення зі Спілки художників тощо – А. Горська працювала, і обидві... сміялися [67, с. 286]. «Але ти собі уяви могутній регіт А. Горської, і тобі не захочеться сумувати» [67, с. 287], – пише І. Жиленко чоловікові В. Дрозду, змушеному служити в армії на Далекому Сході за вільнодумство. Епізод оприявнює функції екзистенційного опору та самозбереження психіки, які виконував сміх у небезпечний для українських інтелектуалів період. Саме цей його аспект став основою химерного роману П. Загребельного «Левине серце», що, разом з наміром дослідити природу сміху, відкрито й методично декларує автор. «Шкірення зубів спостерігається тільки при обороні. Отже, ми теж сміємося з

метою самозахисту», – констатує він [70, с. 111]. Цей сміх з метою самозахисту, а також гротеск, абсурдизація (як у того ж П. Загребельного) дійсності та ескапізм у національне минуле, міфологізація його (як у В. Земляка) – обмежений арсенал засобів, доступних мистецтву в ситуації загроженої культури.

Ще один з аспектів химерного жанру – консолідує роль автора-оповідача у тексті. Наприклад А. Погрібний зауважує, що складно «погодитися з доцільністю сміхових ефектів, пов'язаних у «Левиному серці» зі щедро введеним в його художню тканину образом автора» [151, с. 28]. Вочевидь прийом породжений реакцією на специфічність функції автора в соцреалістичному дискурсі не тільки доби «застою», а й усіх етапів літератури після 1934 року: формально він «фабрикував для публіки ритуальне повторення офіційних догм, таким чином зміцнюючи її ідеологічну стійкість [143, с. 288]». Насправді, на думку М. Павлишина, це забезпечувало спілкування між автором та системою цензури, а отже подальшу легітимізацію в літературному процесі. Виходячи зі спостережень І. Жиленко, функція письменника в соцреалістичному каноні власне повторює народницькі кліше: батька чи педагога, який втовкмачує народові громадські чесноти, відповідно – відкидає чи таврує негативні або ж ірраціональні сторони буття. «Соціалістична ідеологія вимагала від письменника випікати єдино «насушний хліб». І читач мусив давитися тим хлібом», – підсумовує поетеса [67, с. 655]. Щодо втілення цього принципу в формальні параметри, Н. Бернадська стверджує: «якщо використовувати термінологію М. Бахтіна, то соцреалістичний роман монологічний: у ньому домінує голос позбавленого індивідуальності автора, з яким герої не вступають в діалог. Таким чином відбувається «закам'яніння» романної форми соцреалізму» [6, с. 206].

Виходячи з цього, всюдисущість автора у химерному творі аж до включення його образу в перипетії сюжету (у романі «Левине серце» машина автора-оповідача зависає на аварійному містку над річкою, він зачитує героєві гіпотетичну промову для відкриття Музею народного побуту, кілька сторінок вигадує легенди-тлумачення власного прізвища тощо; у діалогії «Лебедина згряя» – «Зелені Млини»

оповідач теж є учасником подій, особливо активним у другій частині) спровокована, по-перше, авторським бунтом проти ролі ретранслятора ідеологічних істин (не виключено, що так само і проти вимушеного конформізму); по-друге, інтенцією подолати розокремленість із персонажами та читачем, зробити твір діалогічним; по-третє, що охоплює вищезазначене – виявити власну творчу свободу [39, с. 19]. А. Погрібний тлумачить загальну «розкуто-бурлескнуну» манеру роману «Левине серце» П. Загребельного «як **свідомий виклик** (виділено самим критиком – О. В.) не традиційним стильовим прийомом як таким, а літературним штампом та догматизмом мислення», а манеру письма – як анархічний «антистиль», підкреслено полемічний до будь-якої шаблонності й т. зв. «здорового глузду» [151, с. 26]. Насправді (що вгадується в ритуальному, проте досить сміливому інакомовленні А. Погрібного) організація наративу названого роману виглядає якщо не глумом, то щонайменше відвертою іронією щодо соцреалістичних стандартів епіки – так само як поверненням до модерністської розкутості форми, чого не заперечує і М. Павлишин [143, с. 108] та актуалізацією можливостей ігрового дискурсу, ворожого для ідеологічного мистецтва. Безперечно, в останньому полягає елемент революційності жанру, тонко вловлений критиками, проте разом з іншими ознаками затаврований істориками літератури як «регрес національного Его на параноїдно-шизоїдну позицію» [81, с. 271]. Характер тенденції авторського бунту в химерній прозі підтверджує згадка А. Погрібного про ще одного її представника: «“Я їхав у Халеп’я від літературних схем”, – згадалось мені зізнання В. Дрозда з його химерної книги «Ірій»” [151, с. 26]. У зазначеній повісті основою наративу є підліткове світосприйняття, яке конструюється за принципом метафори – явища ототожнено без зв’язки «як», що зрощує реальність і фантазію, надаючи останній «плотяного» виміру. Зелена корова Манька вибирається з твані на намальованих крилах, у Жерелі свистить не абстрактно-неіснуючий рак із приказки, а істота з власним портретом і характером, головний герой не просто «літає як на крилах», а таки літає, крилами зі срібної іконної фольги, тітка Дора не стала «сердитою як кішка», а «перекинулася кішкою,

пронизливо нявкнула і стрибнула на стіл», «вибухнувши, розлетілася сотні на три маленьких, мов гумові ляльки, тіток Дор» [61, с. 67–68], міщанство конкретизовано в образі монстрозвини, що виривається на волю й тероризує все передмістя, і подібне. Окреслений прийом – ще більш відверта опозиція творчої людини соцреалістичній дидактиці, ніж у Загребельного.

При всьому цьому химерна проза не виходить із силового поля ідеологічних та соцреалістичних доктрин: у згаданому романі Загребельного присутній класичний образ по-батьківськи доброго першого секретаря компартії, у романі «Зелені Млини» В. Земляка – такий же патріархально ідеалізований образ сумнозвісного В. Чубаря, у романі «Лебедина згряя» – художньо ілюстрована теза про оновлюючий вплив радянського перевороту на долі українських селян (зокрема Мальви, Рузі, Даринки, Лук'яня Соколюка і навіть Фабіяна з Явтушком), провладний дискурс роману Ільченка «Козак Мамай і Чужа Молодиця» ще більш красномовний.

Логічним підсумком міркувань щодо переоцінки жанротворчих ознак химерної прози має стати визначення домінантної риси, що відрізняє її від фантастичної, притчевої і под., теж побудованих на прийомі умовності. Найближче до істини очевидно буде саме семантика *не-серйозності*, тобто комічного. М. Павлишин заперечував належність творчості Вал. Шевчука до химерного жанру (і навіть внутрішньотекстову опозицію до нього) саме на підставі відсутності в ній сміхової («шароварницької», вульгаризаторської) стихії. Отже, є підстави назвати стратегію карнавалізації та блазнювання (з усією її амбівалентністю) питомою комунікативною стратегією химерної прози. Актуалізувавши семантику образу Блазня в європейській культурі (яскравий приклад – «Король Лір» Шекспіра), стає зрозуміло, що ця маска – спосіб донести правду умовному Королю та спільноті, хоча б у спотвореному чи алегоричному вигляді. Оскільки реалізація моделі паритетного діалогу митця з владою, яку відображає, скажімо, новела О. Гончара «Двоє вночі», створена в шістдесятих, в наступне десятиліття стає неможливою.

Н. Козачук вважає, що за відчутної стильової синтетичності химерної прози

вона є окремим жанром – поруч з інтелектуальною, притчевою (параболічною), філософською, міфологічною, фантастичною, психологічною (підвидом якої літературознавиця вважає експериментальний роман) [99, с. 19]. Таким чином, жанрова домінанта власне химерних текстів – інша, ніж у творів зазначених жанрів, хоча – особливо важливо наголосити – певні другорядні ознаки спільні. Також Н. Козачук зауважує, що значна частина творів, зараховуваних до химерних, «лежить у зоні пограниччя» між різними стильовими явищами» [99, с. 9]. Тому одні й ті самі тексти науковці вписують у різні жанрові різновиди. Так, роман «Самотній вовк» В. Дрозда фантастичним химерним називають Ю. Ковалів та Р. Гром'як [122, с. 599], як притчевий аналізує О. Колодій [102], а як інтелектуальний – Н. Козачук [101]); роман «Дім на горі» Вал. Шевчука (як і певні твори прозаїка з потужним бароковим струменем та елементом надприродного) досі розглядають то як химерний [110; 128; 68; 149], то як інтелектуальний [101], то як притчевий [102]. Схожість параметрів інтелектуальної, притчевої, химерної тощо прози вимагає обґрунтування їхніх жанрових домінант – диференційних характеристик-маркерів, які б чітко розмежовували ці споріднені (проте окремі) жанри. Співвіднесення з цими маркерами жанрових матриць названих та інших творів дозволить уточнити їхню жанрову належність. Охарактеризована вище невизначеність (яка не може не впливати на аналіз конкретних текстів) позначилася навіть на рецепції досліджених явищ, як-от химерної прози.

Певні проміжні підсумки багатолітньої дискусії щодо жанрових особливостей химерної прози систематизовано в праці Д. Куриленко. Дослідниця виокремлює такі риси: синтез реального та умовно-фантастичного; стилістична поліфонія; фольклорна образність; деформація часопростору; традиції народної сміхової культури; притчевість, інтелектуальна наповненість; багата мовна стихія [118, с. 35]. Жанрова домінанта у вченні формалістів, зокрема, Б. Томашевського, – це сукупність ключових прийомів (домінант), визначальних для формування того чи іншого жанру [200, с. 207]. Тобто йдеться не про всі прийоми, спільні для творів одного жанру, а про ті, що роблять його конкретно впізнаваним серед інших.



Д. Куриленко використовує для їх сукупності поняття стильової константи та реферує думки науковців щодо константи химерної прози: йдеться про образ оповідача на думку В. Брюховецького, народну сміхову культуру за В. Саєнко, тяжіння до міфологізму та історичності, утвердження традиції за М. Ільницьким, театральність за О. Ковальчуком [118, с. 29–31], відступ від реалізму і реалістичність водночас за В. Русанівським [118, с. 35]. Синтез накопиченого критичного доробку та пильного прочитання текстів, найчастіше зараховуваних до химерних, дозволив запропонувати альтернативну концепцію жанрової домінанти химерної прози.

Питання відбору тих, а не інших складників жанрової домінанти та їхньої кількості достатньо дискусійне. У концепції цієї праці критерієм слугує універсальність (текстотворча функція в якомога більшій кількості зразків жанру) та диференційність (здатність відокремлювати один жанровий різновид від іншого, – за принципом диференційної семи в мовознавстві, що розрізняє близькі за значенням слова).

За цими ознаками запропоновано вважати жанровою домінантою химерної прози умовність та стратегію комічного. Зокрема, у двох на сьогодні класичних монографіях, присвячених комплексному дослідженню химерної прози, її проаналізовано саме через ці категорії – йдеться про праці «Умовність в українській радянській прозі» (1989) А. Кравченка [110] та «Комічне в сучасній українській прозі» (1991) П. Майдаченка [128].

Оскільки генетично химерна традиція походить від народного карнавалу, письма І. Котляревського та М. Гоголя й подальшого розвитку їхніх художніх принципів, в українському літературознавстві стало аксіоматичним твердження про умовність, непряме зображення як ключовий ідентифікатор химерної прози. Текстотворчу роль категорії умовності в химерній прозі обґрунтовує А. Кравченко [110], спираються на це твердження й П. Майдаченко [128] та найсучасніші дослідники: Д. Куриленко [118], О. Журавська [68], С. Підпригора [148]. У цій праці воно теж є базовим.

За Ю. Ковалівим, «умовність – у художній практиці – нетотожність образу відповідному об'єкту зображення, характерна для іншої дійсності, сформованої у процесі творчості» [96, с. 514]. Нежиттєподібність, умовність є «одним із центральних питань поетики химерної прози» [110, с. 7], «однією з визначальних якостей художньої структури химерного роману» [110, с. 7], – стверджує А. Кравченко. Важливо уточнити: оскільки все мистецтво є умовним, у цьому контексті йдеться саме про вторинну умовність. За Ю. Ковалівим, вона «стосується зумисного руйнування будь-якої правдоподібності <...>. Така практика виводить художню творчість поза межі можливого, посилює ефект гри» [121, с. 514]. Елемент «за межею можливого» (тобто за межею пересічного людського досвіду та уявлень про реальність; надприродне) стає сюжетотвірним у романі «Козак Мамай і Чужа Молодиця...» О. Ільченка (надприродність походження головних героїв власне рухає колізію); у повістях «Савка» І. Сенченка (зав'язка конфлікту – зустріч головного героя з відьмою, елемент нагнітання – спотикання його нареченої на порозі церкви перед вінчанням), «Оглянься з осені» В. Яворівського (дія обертається докруг виростання Сарматського горба), «Ірій» В. Дрозда (в оповіді, і так вибудованій на всуціль метафоричному сприйнятті світу підлітком, найбільше ідейне навантаження мають боротьба дядька Дениса з монстрозвиною та вознесення на небеса чесного асенізатора). Навіть у діалогії П. Загребельного очамріння сучасних йому колгоспників від технічних досягнень (ділянки заасфальтованої дороги) виведено з протиборства нечистої сили, а пришвидшена смерть старого Щуся (нібито) спровокована нею ж.

Надприродний елемент – найбільш специфічне, проте поверхове вираження умовності. У структурі тексту А. Кравченко виділяє концептуальну, характерологічну, ситуаційну та умовність манери розповіді. Перша передбачає «відкриту письменником модель світу» та двоплановість розповіді: поєднання конкретно-образного відтворення дійсності з глибоким ідейним підтекстом. Характерологічна умовність – це «нежиттєподібність характерів», узагальнення їх до «формули», символу, ідеї за психологічної правдивості зображення. Ситуаційна

умовність передбачає становлення персонажа та його випробування у винятковій ситуації, а разом з ним ідеї, авторської концепції, носієм якої є персонаж. Четвертий тип, за А. Кравченком – умовність манери розповіді: іронічність, підкреслена ліричність, постійно відчутна присутність автора, розповідь про фантастичні речі так, ніби вони відбувалися насправді [110, с. 10].

Досі йшлося про змістовий рівень умовності. Є підстави говорити про стильову умовність – явище, яке дослідники називають «стильова поліфонія» [118, с. 35] чи «стильова химерність» [151, с. 26]. За А. Погрібним, це «сплав» непоєднаних між собою стильових елементів [151, с. 26] або ж підкреслене ігнорування усталених літературних схем [151, с. 27]. Варто зазначити, останній дослідник акцентує саме на парадоксальності несполучуваного, а не на стильовому синкретизмі – органічному поєднанні кількох стильових моделей. Вважаємо, що йдеться зокрема й про парадоксальність співвіднесення тематики з добором засобів для її втілення. Реалізацію принципу в тексті ілюструє роман «Лебедина згряя» Василя Земляка. Динаміку кульмінації – «куркульський бунт» на ставу, власне смертельно загострений розкол всередині громади, відтворено лаконічно (що формує внутрішню напругу та драматизм оповіді) та безсторонньо – без патетики та оцінок автора. Проте щойно набирає обертів героїчна (чи навіть трагічна) тональність, оповідач послідовно її нейтралізує: *«Два Фабіяни, з яких один був на грані безсмертя, варті були б уваги, коли б у діло не втрутився Кочубей. Панько <...> забрався на поміст і проказав тоненьким писклявим голоском, яким вищать кабанці, коли він валашає їх: «Цього блазня я не хочу слухати, і вам не раджу»* [83, с. 219]. Заколотник Джура зачитує список для висилки на Соловки, складений нібито прибічниками радвледи: *«Левко Хоробрий, тобто Фабіян, разом із цапом»*. Контрастно загальній ситуації *«вибухнув регіт»* [83, с. 220]. *«Коли Джура зав'язував очі Фабіянові, трагічну тишу ставу похитнув чийсь безжурний сміх. До цього спричинився цап <...> він став задом до стрільців, і гадки не маючи, як зневажив цим їх бойовий дух. Уся серйозність ситуації зникла одразу <...> Джура знову опинився перед дилемою: зав'язувати цапові очі чи не робити цього, – він*

*рішуче не годився на ватажка» [83, с. 223]. Хоча не далі як на наступній сторінці скупими формальними засобами з внутрішнім драматизмом зображено вбивство Джури та ведення до розстрілу вагітної Мальви Кожушної. Парадоксально, але трагічна кульмінація роману не обходиться без періодично повторюваної лексеми «сміх» чи «регіт»: «Аж раптом божевільний сміх упав на те все десь згори, наче сам Бог розреготався з вавилонського стовпотворіння... <...> Попереду летів на коні Савка Чибіс <...> [83, с. 223]. Боротьба між таборами-антагоністами несподівано карнавалізована: «В діло встряли жінки, у стрільців полетіли миски, сулії з горілкою, макітерки з кутею і навіть горнята з гарячою печенюю, яка обпікала тих заповзятців, мов гаряча смола. Один такий горщечок влучив у Павлюка [ватажка «куркулів» – О. В.], і з його вожацтвом на якусь мить, здається, було покінчено» [83, с. 226]. Варто зауважити, що об'єктами такого обниженого способу зображення є не лише «чужі», а й «свої» (звісно, останніми для автора мають бути незаможники): «Бачачи, як розлітаються багатії зі своїми прибічниками від самої його появи на ставу, Савка знову зареготав, і це було зовсім недоречно, бо ж кінь невідкований, то від сміху Савчиного геннувся на лід разом з вершиком. Для героя дня це було майже немислимо <...> [83, с. 228]. Підсумок селянської міжусобиці, чи то пак класової боротьби, відтворено так: «Незабаром став обезлюднів, лише цап бенкетував на йордані <...> А в самім Вавілоні то на тому, то на тому кутку вибухав крик і лемент причетних до бунту» [83, с. 229]. Н. Зборовська говорить про «комічне обігрування трагедій колективізації, голодомору» в діалогії В. Земляка [81, с. 376]. Проте зацитоване з роману «Лебедина згряя» відповідає вже згадуваним критеріям «нетотожності образу відповідному об'єкту зображення» та «посилення елемента гри» – тобто умовності. Але в аспекті стилю. Варто зауважити, що визначення «стильова химерність» більш вичерпно відображає специфіку явища, ніж «стильова поліфонія», оскільки у випадку химерної прози йдеться саме про парадоксальність стильових комбінацій. Цей засіб виконує певні функції в системі тексту, які варто дослідити окремо. А. Погрібний стверджує, що «химерна не тільки загальна тональність «Лебединої*

зграї», інколи химерна і окрема фраза, сама її синтаксична побудова» [151, с. 26]. Також він називає «стильову химерність» основою роману П. Загребельного «Левине серце» [151, с. 26].

Проте умовність осібно, навіть будучи домінантною в тексті, ще не визначає його належність до химерної прози, бо цей прийом використовується в широкому спектрі жанрів – від уже згаданих умовно-алегоричної (притчевої), інтелектуальної прози до фантастики та фентезі. Наприклад популярною є тенденція зараховувати твір Вал. Шевчука «Дім на горі» до химерної прози – через засадничість надприродного елемента, проте сам автор відмежовується від цього жанрового означення, що підкреслює критик М. Павлишин [143, с. 99].

Отже, необхідним є ще один розрізнявальний параметр. Ним є підстави вважати стратегію комічного (карнавалізацію, зокрема й трагічних подій, гротеск, пародіювання, іронію, гумор, сарказм, так зване «блязнування»), яка створює гумористичний (несерйозний, грайливий) пафос химерних творів.

### **3.2. Проблема типологічного ряду химерної прози**

Питання типологічного ряду цього літературного явища не мало окремого висвітлення. Парадигма творів химерної прози варіюється в працях різних дослідників (хоча й можна визначити за ними її спільне ядро). Також, за рідкісними винятками (як-от стаття А. Погрібного [151]), твори внесено до цієї парадигми без жодних жанрово-поетикальних обґрунтувань – можливо, за традицією, на основі дискусії в журналі «Дніпро» 1981 року та іншої синхронної критики, яка об'єднувала під прапором химерного жанру всі твори, стилістика яких виходила за межі домінантних принципів соцреалізму. Наразі здобутки досліджень химерної прози, зокрема й найсучасніші, разом з можливістю осягнути це явище в діахронії, з позицій історії літератури виявляють в іншому освітленні жанрову своєрідність творів, названих химерними кілька десятиліть тому.

Диалогію В. Міняйла зазначають у переліку химерної прози А. Кравченко [110, с. 7; 110, с. 27–28], А. Погрібний [151], Г. Штонь [239, с. 284; 239, с. 154],

Н. Зборовська [81, с. 371] та ін. Сучасні дослідження, зосереджені на певних аспектах химерної прози, теж здебільшого зараховують до неї діалогію «Зорі і оселедці» та «На ясні зорі». Так, О. Журавська відносить її до творів, у яких «“химерність” також проявилася яскраво» [68, с. 74], а Н. Кобилко обирає як матеріал для дослідження міфологеми дороги в химерній прозі [94]. Варто зазначити, що ніхто з названих дослідників не деталізує, у чому саме виявилася химерність згаданих романів В. Міняйла. І загалом перелік химерних творів констатовано ними як факт (крім статті А. Погрібного [151], проте саме діалогію В. Міняйла вона не розглядає).

Як уже було зазначено, за Б. Томашевським жанрова домінанта – це сукупність ключових прийомів (домінант), визначальних для формування того чи іншого жанру [200, с. 207]), а жанровою домінантою химерної прози доцільно вважати сполучення умовності зі стратегією комічного [16, с. 1]. Доцільно співвіднести з цими параметрами особливості діалогії «На ясні зорі» та «Зорі і оселедці». Проте творчість В. Міняйла дає можливість порівняти ці тексти не лише з теорією химерного жанрового різновиду, а й із її реалізацією в романістиці самого автора. Діалогія, що є об'єктом розгляду (1972; 1975) та твір «Вічний Іван» [134] (початок роботи – 1987-й, перша публікація – 1994-й [131, с. 29]) пов'язані спільною тематикою (переломні 1920-ті в українському селі) та перегуком чи віддзеркаленням певних колізій і персонажів (представники місцевої радянської влади – полум'яні комунари Ригор Поліщук у діалогії і Хома Неживий у романі, дівчата-вірянки, до яких мають почуття ці комунари – Ядзя Стшелецька і Секлетина Поліщук відповідно, радянські активістки Павлина з діалогії та Алла Беляєва з роману). Відображення письменником у різних творах схожого життєвого матеріалу загострює науковий пошук на авторських формальних рішеннях, які власне й забезпечують кардинальну різницю між текстами.

Текст діалогії – це романтична апологія радянської влади (хоча й не без ущипливих зауважень) та демонізація інстинкту власності й «ідіотизму сільського життя». «Вічний Іван» – саркастичний гротеск на «червону» романтику, що

набуває ознак заперечного пафосу щодо раніше написаної діалогії. Цей роман зображує радянську систему навіть не соціальним, а метафізичним злом, а піддані ревізії в 1970-х селянські цінності (бо ж обидва твори В. Міняйла присвячені селу) – рід, віру, суверенність як селянина, так і нації – повертає в статус національних. Опір «червоній» владі діалогія зводить до стихійного розбою з корисливою метою (банда Шкарбаненка на початку роману «Зорі і оселедці»), а роман «Вічний Іван» подає як свідомий рух селянства (а не маргінальних елементів та криміналітету) в оборону рідної землі та національного суверенітету. Усе це дозволяє висловити думку, що побудований на гротеску роман «Вічний Іван» – своєрідне криве дзеркало діалогії, створеної в епоху застою, авторське переосмислення як подій, так і способу їх зображення. Радянська владна вертикаль у романі – це антисвіт «антисвятих» (визначення з тексту), безпосередньо керований демонічними силами. Така авторська настанова спричинила добір відповідних формальних засобів – домінантами стають умовність (зокрема використання елемента надприродного), притчевість (боротьба Добра і Зла, паралель між українським народом і вічним блукальцем Агасфером), гротеск, бичувальна сатиричність, а поетика просякнута іронією, гумором, актуалізацією полемічно-публіцистичних прийомів. Ключова роль умовності та жанрової матриці притчі (враховуючи, що в 1990-х В. Міняйло активно розробляв цей жанр) дає підстави зарахувати роман «Вічний Іван» до притчевої прози. Проте текстотворча функція сатиричного пафосу та засобів комічного є тією диференційною ознакою, що у сполученні з умовністю формує жанрову домінанту химерної прози і визначає роман як химерний. До химерної прози цей твір належить і на думку дослідниць В. Мелешко та Н. Мелешко [131].

Незважаючи на очевидний тематичний зв'язок з цим романом, текстотворчі стратегії діалогії «Зорі і оселедці» та «На ясні зорі» – інші. Доцільно порівняти їх як із жанровою домінантою химерної прози (до якої зараховують діалогію), так і з романом «Вічний Іван», який, як було визначено, є химерним.

Одна з домінант химерної прози – умовність. Йдеться про змістову

(сюжетотвірна функція надприродного), стильову (змішування стилів та протилежних емоційних тональностей) та умовність у структурі тексту, де Андрій Кравченко виділяє концептуальну («відкрита письменником модель світу»), двоплановість розповіді: відтворення дійсності та ідейний підтекст), характерологічну (узагальнення характерів до «формули», символу), ситуаційну (випробування авторської ідеї та її носія-персонажа у винятковій ситуації) та умовність манери розповіді (постійна присутність автора, розповідь про фантастичне як реальне) [110, с. 10].

У діалогії В. Міняйла немає жодного надприродного елемента – не лише сюжетотвірного, а й украпленого в тканину тексту. Беззаперечно домінує реалістично-романтична оповідна стратегія із соціально-психологічним акцентом, щоправда, стилізована під «літопис» сільського вчителя Лановенка. Отже, риси стильової умовності (вона ж стилістична поліфонія [118, с. 35], стильова химерність [151, с. 25]) у діалогії В. Міняйла теж цілком відсутні. Проте є підстави говорити про елементи умовності у структурі тексту. Так, концептуальна умовність частково наявна у підзаголовку «Книга Добра і Зла», стилізації під літопис та схильності оповідача до філософських узагальнень. Проте вона не підпорядковує собі сюжет, який розвивається за законом реалістичної лінійної оповіді. Село Буки відтворено в конкретно-історичному вимірі, а не як «відкриту письменником» [110, с. 10] міфологізовану модель, як-от Вавилон у В. Земляка чи Світлоярськ у П. Загребельного.

Химерна проза тяжіє до превалювання подієвості над психологією та до узагальненого зображення. Характер у ній якщо й еволюціонує, то не революціонує. Тоді як однією з ключових текстотворчих стратегій діалогії В. Міняйла є тонкий психологічний рисунок реакцій та почуттів персонажів, за допомогою якого відтворено динаміку та кардинальні зміни характерів (Степан, Ярина, Софія, Лановенко). Єдиний образ, частково співвідносний з концептуальною ідеєю, символом, – народна художниця Ярина Корчук. Проте в цій її «кодовій» для українського культурного поля перемозі над трагічністю життя



за допомогою мистецтва акцент все ж на становленні особистості та перипетіях її долі, а не на ідейній заданості образу. Така стратегія – у руслі соціально-психологічної прози, де зміна персонажів у відповідь на обставини є головним об'єктом зображення. Химерному тексту властива епічна розлогість викладу та створення самодостатнього світу (Вавилон у В. Земляка, Світлоярськ у П. Загребельного, Городища в В. Яворівського тощо). На перший погляд, діалогію В. Міняйла побудовано за тим же принципом – зріз масштабних суспільних перетворень в одному селі. Проте в тексті, на відміну від зазначених вище, абсолютно відсутня міфологізація топосу. Увага автора прикута до динаміки характерів, тоді як панорама пореволюційного села виступає радше тлом для їх розгортання, а не центральним об'єктом зображення. Промовиста деталь: навіть куркульський бунт – кульмінація твору – насамперед створює умови для розв'язку особистісного конфлікту Котосмал – Степан, а не для міфологізації подій чи певних історичних узагальнень. У випадку Ярини присутній прийом випробування героїні складними обставинами, що можна вважати ознакою ситуаційної умовності, але – вони й соціально типові одночасно. До того ж відсутнє випробування обставинами авторської концепції – оскільки її не задано наперед (на відміну від, скажімо, інтелектуальних романів В. Петрова).

Діалогії В. Міняйла притаманні іронічність, підкреслена ліричність та цементуюча присутність автора-оповідача, що є ознаками четвертого типу структурної умовності – манери розповіді. Але натомість відсутнє правдоподібне зображення фантастичних речей – бо, як уже сказано, у тексті їх немає.

У підсумку, названих виявів умовності не достатньо, щоб вважати її жанровою домінантою діалогії В. Міняйла. Про це свідчить не лише аналіз текстотворчих засобів, а й авторської ідеї. На відміну від роману «Вічний Іван», діалогія «Зорі й оселедці», «На ясні зорі» позбавлена метафізичного, притчевого виміру. Зло в ній має соціальний (захланність куркульства, «ідіотизм сільського життя», гіпертрофований інстинкт власності, що перемелює людські долі) та екзистенційний (людський фатум приреченості від народження на поневіряння та

смерть) корені. Це свідчить на користь реалістичної стратегії твору, але аж ніяк не умовної – важливо наголосити, обов’язкової для химерного жанрового різновиду.

Але умовність осібно ще не робить твір химерним, бо, як уже було з’ясовано вище, властива й фантастичній, і філософській, й інтелектуальній, і притчевій та міфологічній тощо прозі. Необхідний ще один маркер, який вирізняв би химерну прозу серед решти названих. Ним є підстави вважати стратегію комічного (сарказм, іронія, гумор, пародіювання, так зване «блазнювання», карнавалізація найтрагічніших подій). Невід’ємним складником власне химерного роману є карнавальність, закорінена в народній сміховій культурі. Вона має функцію вивільнення від травматичного досвіду, психологічного подолання загрози. Тому якщо розуміти пафос як «певний емоційний ключ, який визначає загальну тональність твору» [199, с. 158], а також «оцінку автором реальної і зображеної у творі дійсності» [192, с. 28], то доміантний пафос химерної прози – гумористичний, тобто грайливий, «несерйозний». Через це їй жанрово невластивий пафос трагічний, навіть коли йдеться про напружені перипетії. Так, у химерних романах О. Ільченка «Козак Мамай і Чужа молодиця» та «Лебедина згряя» В. Земляка трагізм масштабних національних катаклізмів нейтралізовано гумором у дусі народної сміхової культури. У романі «Вічний Іван» щодо образу ворога застосовано уїдливий сарказм, політичну сатиру та просто гумор.

Що ж до діалогії, то обидві її книги, незважаючи на іронічність оповідача та комічні моменти – за пафосом послідовно трагічні, що переконливо підтверджує аналізу тексту. Йдеться про трагічність не лише соціальну (зламана доля Ярини), а й екзистенційну. Виразником останньої є невідбутність кохання Степана, Ригора Поліщука, вчителя Лановенка – не лише через певні суспільні обставини, а й через ілюзорність щасливого кохання в принципі: «Чому почуття, що підносять нас над твариною, майже завжди несуть людині страждання?» [133, с. 217]; мало не лейтмотив діалогії – трагічність скороминушості почуттів та «довічна каторга» нещасливого шлюбу серед українського селянства, що насамперед знищує долю жінки [133, с. 315–318]; трагічність людського життя, приреченого на поневіряння

й смерть: *«Ти будеш з ним сам-один, зі своїм відчаєм, зі своїм безпорадним протестом проти злої волі того, хто засудив тебе на смерть <...> [133, с. 71]»*. Особливо яскраво цей екзистенційний трагізм оприявнює фінал роману *«Зорі і оселедці»*. Мелодія колядки викликає в оповідача специфічні роздуми про буття: *«Зовсім мовби й мажорна, маршового ритму, вона водночас несла передчуття великої трагедії. Наче струнка колона дужих молодих вояків іде на вірну загибель <...> Усе народжується для того, щоб умерти <...>» [133, с. 219]*. Навіть найпіднесеніші вияви людської природи оповідач теж сприймає крізь призму трагічності: *«<...> плакала й прекрасна синьоока жінка, що самою красою своєю рокована бути нещасною, – краса, як і талант людський, ніколи не бувають щасливими» [133, с. 219]*. Прикметно, що особисті почування органічно переходять в узагальнення: *«<...> кожен із нас зараз почувався таким самотнім, таким одуреним у своїх сподіваннях, що не хотілося і жити – все одно доживеш своє і не залишиш по собі ні пам'яті, ні пісні, ні печалі» [133, с. 220]*. Щоправда, цю тональність частково нейтралізовано оптимізмом: *«Але треба жити, мої дорогі» [133, с. 220]*.

Також показово, що в діалогії В. Міняйла будь-які епізоди, що можна вважати генетично спорідненими з карнавалом – розваги молоді [133, с. 293–296], сватання [133, с. 312–313], весілля, ярмарок – мають трагічний фінал. Вечорниці закінчуються фізичним знуцанням та приниженням кволого парубка з іншого села, – а заодно знищенням єдиної можливої надії на щасливе заміжжя Яринки. Весілля обіцяє стати початком найтрагічнішого періоду її життя: *«<...> ніхто не спроможний зупинити той млин, що перемелює її. Ніхто [133, с. 314]»*. Зображення ярмарку стає тлом для дикунського (і несправедливого) самосуду та одночасно джерелом моральних катувань для оповідача, який не зміг цьому завадити. Такі особливості поетики свідчать про домінують трагічного пафосу, що є неспівмірним з параметрами химерної прози.

### 3.3. Дискредитація офіційного дискурсу засобами карнавалізації та пародіювання

Карнавалізація – це «перенесення <...> карнавального світосприймання на жанрово-стильову специфіку письменства (мистецтва), закоріненого у фольклорну обрядовість, у стихію низової народної сміхової культури» [121, с. 463]. Химерна проза – типовий зразок власне такого письменства. Поняття карнавалу з жанровою матрицею химерної прози пов'язують А. Кравченко, А. Погрібний, Н. Зборовська. Цей жанр стоїть на платформі карнавалізації як найбільш прийнятної моделі протистояння нормативній соцреалістичній поетиці та деформаціям української літератури внаслідок остаточної профанації цієї поетики через пристосування «придворними» письменниками до власних цілей (художня анатомія цього процесу – в романі В. Дрозда «Спектакль»). Зважаючи на розглянуті вище соціокультурні умови періоду так званого застою, пряма дискусія – ані теоретична (як, скажімо, у 1920-х), ані на рівні відкритого використання альтернативних творчих прийомів була неможливою. Тому генератором езопової мови у прихованій полеміці з офіційним дискурсом стали карнавалізація та пародіювання. Амбівалентність карнавалізації є і сильним, і слабким місцем такої стратегії опору водночас. З одного боку, під парасолькою народності та «несерйозності», не викликаючи особливої підозри, були активізовані потужні ідеологічні складники карнавальності – пародіювання канону, заміна офіційних систем демократичними моделями, спроектованими на утопічну свободу, розрив деспотичних, тоталітарних структур за допомогою «блазенського розвінчування, що не відає страху [121, с. 463]». Генетичний зв'язок з народною культурою, «котляревщиною» та традицією М. Гоголя легітимізував формальні та змістові «виверти», а карнавальна семантика вітальності та оновлення створювали простір для опору атмосфері застійного десятиліття (пік химерної прози – це саме кінець 1960-х – поч. 1980-х). З іншого – неоднозначність низової культури, небезпечне балансування на грані трагічного та комічного (як в уже цитованому тексті Василя Земляка) та принаймні позірне поверховість, «балаганність» не розвивали інтелектуальної традиції в

українській літературі (зокрема й досвіду шістдесятництва) та створювали враження інфантильності у відстоюванні національних інтересів, і навіть профанації та дискредитації українськості, на що вказували М. Павлишин [143], Г. Штонь [239] та Н. Зборовська [81]. Насправді химерна проза потребує кількарівневого дешифрування з урахуванням взаємодії всіх її текстотвірних стратегій, а також існування в умовах загроженої культури. Ігнорування цих чинників викривлює тлумачення жанру в контексті контрдискурсу соцреалізму та історії літератури загалом.

Карнавалізація не усуває з тексту трагічного пафосу – мало того, генетично він є її складником, бо карнавал обігрує антитетичні явища – життя і смерть, смерть і воскресіння. Вона його показово нівелює (як у прикладі з тексту В. Земляка), а, отже, позбавляє функції домінанти. Тому варто особливо наголосити, що для химерної прози жанрово чужим є трагічний пафос – навіть у зображенні драматичних подій (якщо розуміти пафос як «певний емоційний ключ, який визначає загальну тональність твору» [199, с. 158]).

Ще один прийом химерної прози, який, за Ю. Ковалівим, «часто застосовується при запереченні усталених літературних нормативів» [121, с. 244] – гротеск. Це вищий ступінь комічного, який використовує оксиморон, сполучення реального з фантастичним, серйозного зі смішним за свідомого порушення правдоподібності [121, с. 244]. Реальність ірраціонального – подій, образів, явищ – дослідники розглядають як провідну ознаку гротескового стилю [128, с. 66; 128, с. 158]. Формальні засоби вираження вбачають у «свідомому розхитуванні літературних канонів шляхом численних авторських відступів, вставних епізодів, хронологічних зміщень, композиційного хаосу, запровадження додаткових сюжетних ліній задля заплутування подій основного сюжету, використання семантичної гри слів та перенасичення тропікою» [121, с. 245]. Саме це визначає химерну прозу, зокрема й серед інших жанрів умовної прози. Гротеск є текстотворчим у повісті «Ірїй» В. Дрозда, де зелена корова Манька виносить себе з болота на крилах із фольги, а міщанські прагнення дядька Дениса проєктуються

в монстрозвиню, яка тероризує околиці. «Визначальною рисою» трилогії Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Парад планет», «Приватне життя феномена» П. Майдаченко називає «романтичний за своєю природою гротеск» [128, с. 133–134]. Гротеск у тому числі виконує функцію «очуднення», повернення первісного сенсу затертим штампами поняттям чи словам (кокалани в «Ірії» – розгортання підлітком-оповідачем ідіом на кшталт «рак свиснув» та «на вербі груші» в міні-сюжети зі свистом знайомого героєві рака в Жерелі та спурхуванням груш з верби; самоцінність слова в трилогії Гуцала) через загострення їх до «неможливого». Специфічну увагу химерної прози до слова підкреслюють мовознавці Л. Масенко та В. Русанівський. Зрештою, П. Майдаченко підтримує думку М. Бахтіна про те, що «химера – квінтесенція гротеску» [128, с. 148]. У цьому контексті типологічні зв'язки химерної прози та гротеску потребують детальнішого вивчення.

П. Майдаченко називає химерну прозу іронічно-пародійною [128, с. 37]. Якщо карнавалізація – це простір для пошуку нових естетичних рішень, то домінанта пародійності – насамперед засіб розхитування, ба навіть дискредитації заскорузлої соцреалістичної моделі епосу. Так, у химерній повісті В. Дрозда «Ірії» дослідник розглядає низку пародій як на традиційні, так і сучасні авторові літературні схеми [128, с. 38–54], знаходить їх і в химерній трилогії Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Парад планет», «Приватне життя феномена» [128, с. 84–140]. Пародією на історичний роман (річниця «возз'днання» в 1956-му спровокувала пік патетичної романістики про визвольну боротьбу під проводом Б. Хмельницького) є твір О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу». Характерна мистецька парарель: народне зображення Козака Мамає сформувався як пародія на парадний портрет XVIII ст. Н. Зборовська стверджує, що в романі «Левине серце» та його продовженні, «Вигнанні з раю», П. Загребельний «вивертає навиворіт найбездарнішу модель соцреалістичної прози – виробничий псевдороман» [81, с. 373].

Творчість письменника дозволяє простежити етапи індивідуально-авторського опрацювання жанру виробничого роману: 1) «художня переконливість» («Спека»,

1960) – у порівнянні з типовою на той час формулою; 2) «наскрізна іронічність» («День для прийдешнього», 1963); 3) полемічне тлумачення ідейно першочергових тем, приземлення та олюднення гаслового змісту, елементи пародіювання літературних стереотипів та кліше (трилогія «З погляду вічності», 1970, «Переходимо до любові», 1971, «Намилена трава», 1974); 4) відверта дискредитація шаблонів виробничої прози засобами химерної – насамперед, гротеску (загострення до абсурду, ефект кривого дзеркала) та пародіювання у діалогії «Левине серце» (1975–1976) та «Вигнання з раю» (1985). Авторська стратегія у творі «Левине серце» послідовно ставить з ніг на голову «формульний» соцреалістичний роман: передовикові виробництва треба набити морду (таким рядком починається твір), топос має парадоксальну назву з відтінком абсурдності – Світлоярськ, із якої навіть самим мешканцям «...смішно: «яр – і світлий!»», а персонаж на ім'я Рекордист – «ледащо на весь район», «кругом Рекордист» [70, с. 13]. Якщо приватне та побутові потреби залишалися за дужками виробничого роману, то Загребельний акцентує на п'яти кілометрах непролазної грязюки, що відділяє село від шосе, кілька сторінок наводить енциклопедичні визначення вареника та розповідає, з чим їх варять у Світлоярську. Є підстави припустити, що такий бароковий надмір у зображенні повсякдення використано як опозицію до протокольно-нарисової оповіді виробничої прози. Ще один засіб пародіювання жанру – оголення літературного прийому [15]: П. Загребельний наголошує, що конфлікту в романі не буде, бо він нейтралізований ще на початку твору. Особливої уваги заслуговує галерея пародійних типів. Дядько Обеліск (справжнє прізвище Надутий) – це тип «вічного революціонера» у френчі й кашкеті військового крою, але з босими ногами, який жив лозунгами, що вигадував сам, і змушував до цього інших. Скромність, аскетизм як протипага міщанству – одна з канонічних рис ідеального соцреалістичного героя, яку актуалізувала й українська література (наприклад, образ Кліма Синиці з роману В. Земляка «Лебедина зграя», Данила Багрича з роману Л. Дмитерка «Вечірня зоря», та ін.). М. Моріс навіть досліджує типологічну подібність наративів російської середньовічної (переважно

житійної) літератури і текстів XIX–XX ст. [255, с. 3] через концепт аскетизму. В образі дядька Обеліска П. Загребельний деконструє тип радянського аскета засобами пародіювання. Історія України для цього *«рекордсмена прямолінійного мислення»* [70, с. 34] починається з громадянської війни. Прізвисько отримав за те, що кожну пропозицію знищити щось «відстале» закінчував резолюцією «водрузить» на честь цього обеліск. Товариш Вивершений – пародійний образ авторитарного, але недалекого керівника старої формації. На фермі вимагав, щоб усі корови лягали в один бік, ремигали та не махали хвостами врізнобій – *«Сказано, і без балачок»* [70, с. 39]. Автор іронічно зауважує, що Вивершений *«теж був людиною, хоч не часто визнавав це публічно»* [70, с. 67]. «Турецьке прізвисько» районного уповноваженого Багатогаласу говорить само за себе. Штучний передовик Самусь – його «продукт». Дядька Зновобрать одностайно обирали головою сільради останніх кілька десятків років, тож про зміну кадрів у селі не йшлося. Дід Утюжок перед кожним державним святом доповнював резолюцію зборів пропозицією *«...і погладити прапори»*. Будучи вже під час Другої світової непризовного віку, змушений був перевозити через озеро німців. Оббризкавши одного водою, отримав суворе зауваження. По війні Утюжок трансформувал цю історію про втопленого ворожого офіцера, пізніше генерала, а потім військовоформування. На цьому етапі «спогади» були записані червоними слідопитами. Автор іронізує не лише з такого типу «героїв», а й тенденції в тогочасній літературі зображати Другу світову. Іван Безтурботний – так званий активіст, який створює видимість громадської діяльності винятково з корисливою метою. Спародійовано основні для формули виробничого роману про село характери – районних начальників, сільської влади, громадських активістів, зокрема «вічного революціонера» – аскета («аскетизм» якого виведено з безгосподарності). Особливу увагу приділено деміфологізації образу штучно створених передовиків, у яких показники перевершують не лише якість, а й мораль та природну людську поведінку. Автор використовує засіб карнавалізації – на нараді сільських та колгоспних начальників з'являється розгніваний механізатор і б'є в обличчя



Самуся, такого «зробленого» передовика, дохлим півнем. Зважаючи на те, що роман починався з рядка «Самусеві вже давно треба було набити морду», епізод можна вважати кульмінацією. Отже, у романі «Левине серце» автор використав можливості химерної прози – пародіювання, комізм, карнавалізацію, бароковий надмір у зображенні побутових деталей, оголення літературного прийому, гротеск задля дискредитації шаблонів виробничого роману.

### **Висновки до розділу 3**

Визначальними рисами химерної прози як специфічної практики в умовах zagrożеної культури є ідейно-стильова амбівалентність та комунікативна стратегія блазнювання, обрана як найбільш прийнятна модель висловлювання з огляду на цензуру та самоцензуру. Це унеможливило літературні здобутки універсального рівня, проте все ж дозволило химерній прозі стати певним проривом для українського літературного процесу та реалізувати семантику опірності соцреалістичній доктрині. За критеріями універсальності та диференційності жанровою домінантою химерної прози запропоновано вважати поєднання умовності (змістової, стильової та в структурі тексту) зі стратегією комічного (карнавалізація, пародія, гротеск, заперечення трагічного пафосу комічним, а також іронію та гумор). Потужна і достатньо впізнавана в конкретних текстах домінанта зазначених комічних прийомів є об'єктивною підставою виокремлення химерних творів серед інших близькоспоріднених умовних текстів – притчевих, інтелектуальних, фольклорно-міфологічних, філософських тощо. В контексті типологічного ряду химерної прози жанрова специфіка діалогії В. Міняйла «Зорі і оселедці», «На ясні зорі» висвітлена за допомогою зіставлення з жанровою домінантою химерної прози та матрицею химерного роману В. Міняйла «Вічний Іван» (про той самий історичний період, якому присвячена діалогія). Стратегіям умовного та комічного в діалогії належить другорядна роль. Домінанти психологізму, соціальної аналітики та трагічного пафосу формують жанрову домінанту реалістичного соціально-психологічного роману з романтичними та

філософсько-екзистенційними тенденціями. Також підкреслено, що трагічний пафос суперечить матриці химерної прози. Досі це питання не було порушено літературознавцями. Діалогія В. Міняйла не належить до химерної прози, оскільки її жанрові домінанти не відповідають матриці химерного тексту. Текстотворчою стратегією є реалістична, а не умовна, трагічна, а не комічна, психологічна, а не подієва чи міфологізаторська. До типологічного ряду химерної прози на основі жанрової домінанти, що полягає в поєднанні умовності з різними стратегіями комічного (пародійність, карнавалізація, сарказм, гротеск тощо), доцільно зараховувати роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця», роман В. Земляка «Лебедина згряя», повість В. Дрозда «Ірій», трилогію Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Парад планет», «Приватне життя феномена».

## ВИСНОВКИ

Вибудована в цьому дослідженні концепція національного контрдискурсу у зв'язку з офіційним соцреалістичним дискурсом стала способом 2) демонстрації множинності антиколоніальних стратегій у письменницьких практиках української літератури радянського періоду; 2) реконструкції українського дискурсу соцреалізму як феномена, вписаного в історико-ідеологічну, соціо-культурну та художньо-естетичну матрицю свого часу.

Аналіз генези соцреалізму дає підстави тлумачити формулювання його доктрини як процесу, ініційованого, спрямовуваного і контрольованого тоталітарним режимом, але не як кулуарного розроблення протягом 1932–1934-х винятково ідеологічної абстракції в інтелектуальному та суспільно-історичному вакуумі. Параметри художніх практик соцреалізму в його програмних документах регульовані не були, так само, як і в концепціях його чільних ідеологів. Тому йдеться про ідеологічно заангажовану *селекцію, комбінування* текстотворчих стратегій та засобів, своєрідний колаж – на противагу поняттю *створення* зі значенням винайдення чогось нового, раніше невідомого та означеннями «штучно», «лабораторно».

Теза про чужорідність, «російськість» та експансію лабораторним соцреалістичним проектом українського культурного простору вбачається безпідставово абсолютизованою. На рівні доктрини уже програма письменницького угруповання «Гарт», сформульована В. Елланом-Блакитним у 1924 році (що виключало ідеологічний тиск чи цензуру), чітко оприявнювала агресивно-ідеологічний підхід до літератури, протиставляючи його естетичному, і декларувала метастиль рівно на 10 років раніше від Першого з'їзду радянських письменників. Крім цього в літературному дискурсі вкорінилися постулати пролетарської літератури, також типологічно подібні до пізнішої доктрини соцреалізму. Дискусію 1925–1928 років є підстави вважати наслідком масштабного розколу літературного середовища на адептів соціоцентрично-дидактичної

«червоної халтури» (передвісниці соцреалізму) та адептів пріоритетності естетики тексту над його утилітарністю. Проте це не заперечує імперського дискурсу українського соцреалізму, адже надалі механізми його функціонування регулювали саме орієнтуючись на Москву чи безпосередньо звідти. Якби українські літературні процеси могли лишатися саморегульованими, можливо домінантним став би вектор розвитку літератури, обґрунтований М. Хвильовим та М. Зеровим. Але втручання репресивних механізмів держави фізично усунуло «Розстріляне відродження», примусово закріпивши пріоритет за ідеологічністю літератури. Саме в цьому полягає установча функція влади щодо соцреалізму, тоді як розробка доктрини є сферою діяльності інтелектуалів. Художні практики українського варіанту соцреалізму оприявнюють типологічну спорідненість із пролетарською літературою, неоромантизмом, натуралізмом, так званим народництвом, авангардизмом, частково класицизмом і своєрідно співвідносяться з реалізмом. Встановлено, що найбільш впливовим чинником у становленні еклектичних соцреалістичних письменницьких практик стала цензура, яка за допомогою арсеналу засобів моделювала відбір елементів попередніх художніх парадигм – від ідейно-тематичного до стильового рівня. Також варто зазначити, що на час інституціалізації соцреалістичного проекту (Перший з'їзд радянських письменників, 1934 рік) в українській літературі існував не лише масив творів, загалом близьких до його вимог, а й кваліфіковані кадри для подальшого розвитку (що підтверджує кількісне та якісне представництво української делегації на цьому заході).

Детальна реконструкція справжньої, а не канонізованої біографії В. Собка продемонструвала специфіку моделювання та автомоделювання репрезентативного образу радянського письменника. Аналіз творчого доробку оприявнив співвіднесеність із патернами масової літератури, що, за умови його (доробку) популярності та успішності є аргументом на підтвердження реалізованості соцреалістичного проекту загалом у дискурсі масової літератури.

2. Трансформації офіційного соцреалістичного тексту безпосередньо

корелюють із суспільно-історичними процесами. Найжорсткіша фаза тоталітаризму (друга пол. 1930-х – 1941) спричинила уніфікацію літературного життя, тотальну ідеологізацію та сувору стандартизацію письменницьких практик. Період загроженості в умовах війни (1941–1945), і, як наслідок, відносної лібералізації (зокрема в національній політиці) позначений співіснуванням двох тенденцій – декларативного пафосу та нарисової стилістики з лірико-романтичними тенденціями та певною демократизацією концепції людини. Повоєнна відбудова (1945–1953) і так званій високий сталінізм демонстрували реакційні тенденції щодо лібералізації попереднього періоду, агресивне витіснення з літератури недавньої колективної травми плакатним оптимізмом, що набув форм так званої безконфліктності й «лакування» дійсності; у прозописьмі домінував схематизм, партійна риторика та нарисово-описова стилістика, що дистанціювало тексти від власне художньої літератури. Десталінізація (1953–1956) ознаменувала повернення приватної сфери в літературу й відносне послаблення офіційного дискурсу. Засуджено безконфліктність та «лакування» дійсності, легітимізовано так звану сімейну тему; з'явилися твори, сфокусовані на людських стосунках та переживаннях (Л. Дмитерко, В. Козаченко), проте вони тяжіли до так званого народницького типу письма або прийомів масової літератури – мелодраматичних ефектів, моралізаторства, схематизму, хоча поряд з цим оприявнювали й тенденції психологізму. Тексти періоду розгортання відлиги (1956–1963) фіксують амбівалентні стратегії у розвінчанні культу особи – і як симптом демократизації офіційного дискурсу, і як охудожнення чергової лінії партії; поступове згортання лібералізації (1965–1968), початок якого пов'язаний з першою хвилею арештів в Україні, а фінал – зі збройним вторгненням Радянського Союзу в Чехію, демонструє реакційні інтенції офіційного соцреалістичного дискурсу, полеміку з контрдискурсивною візією української історії, зокрема 1930-х, і навіть відкритий діалог з шістдесятниками, що ґрунтується на їхньому гротесковому зображенні та апології старшого покоління (Ю. Збанацький); епоха застою (1968 – перша половина 1980-х) характеризувалася новою хвилею ідеологічної риторики, яка

набувала ознак ритуальності, дрейфуванням виробничої прози до соціально-психологічної та тенденціями до осмислення історії радянської державності в Україні в партійних категоріях; перебудова (друга половина 1980-х – 1991) ознаменувала втрату впливу офіційного соцреалістичного дискурсу та поступове витіснення його контрдискурсивними практиками.

3. Аналіз соцреалістичного дискурсу протягом різних етапів його розвитку забезпечив можливість виділити парадигму текстів, які тяжіли до соцреалістичної доктрини, і парадигму текстів, дистанційованих від неї (контрдискурсивних). Контрдискурсивність у системі соцреалізму полягає в боротьбі за деполітизацію літератури та повернення її іманентної функції – осмислювати і відтворювати буття та людину в ньому. Основними критеріями розмежування офіційного соцреалістичного дискурсу і контрдискурсу визначено такі:

1) ідеологічний (наявність / відсутність у тексті охудожненої ідеологемі; позиція тексту щодо певних історичних та суспільних явищ);

2) характер відтворення дійсності (тенденційний / тяжіє до об'єктивності);

3) художній:

а) поетика: неадекватна часу (прозописьмо, назване І. Дзюбою «під Квітку-Основ'яненка», тобто з елементами так званого народництва, сентименталізму, мелодраматичності, моралізаторства; надлишковий орнаменталізм, описовість, пропагандистська риторика тощо) / використання здобутків модернізму та реалізму (психологізм, філософічність, зокрема екзистенційна, неореалізм, інтелектуалізм, художня умовність, імпресіонізм тощо);

б) стилістика: відповідає / не відповідає критеріям художнього тексту, використовує зужиті засоби / тяжіє до новаторства.

Виокремлення ідеологічного критерію у цьому дослідженні базується на «ціннісно-нейтральному значенні» ідеології, а класифікація за ідеологічним критерієм – на з'ясуванні того, призначений текст «виправдовувати» чи «змінювати» суспільні явища, що оприявнює відповідно його імперсько-дискурсивний чи національно-контрдискурсивний вектор. Контрдискурсивність

текстів визначає відносний баланс трьох основних критеріїв. Оцінка критики – допоміжний чинник (як певний орієнтир у тогочасному літпроцесі), але не базовий.

4. На підставі сформульованих критеріїв виділено репрезентативні тексти контрдискурсу та проаналізовано їхні нарративні стратегії. Найжорсткіша фаза тоталітаризму (друга пол. 1930-х – 1941) Так, у 1930-х він був майже неможливий, тому представлений поодинокими амбівалентними явищами – романом «Вершники» (1935) Ю. Яновського, тяжінням до психологізму виробничої прози І. Сенченка («Металісти», 1935) й О. Кундзіча («Моцарт і ботокуди», 1935), натурфілософсько-медитативною збіркою В. Свідзінського «Поезії» (1940), книгами інтимної лірики В. Сосюри «Журавлі прилетіли» (1940) та М. Рильського «Збір винограду» (1940), яку, проте, автор мусив відкривати віршем «Сталіну». Контрдискурс періоду 1941–1945-го продемонстрував цінність особистості в умовах межової екзистенційної ситуації, підважування концепції людини-«гвинтика», заміщення риторики героїчним пафосом як естетичною категорією, утвердження цінності людських почуттів навіть в умовах війни (О. Довженко). Період 1945–1953 року оприявнив тяжіння до реалістичного вектора у зображенні війни та відбудови, реабілітації відтворення приватної сфери, а також поступове звільнення від концепції людини, виробленої літературою 1930-х; десталінізація 1953–1956-го характеризувалась дистанціюванням від декларативності та ідеологічної риторики, зображенням життя негероїчної, невиняtkової людини, «втечею в ідилічний побут» (за І. Кошелівцем), переважанням приватного над виробничим, появою «рефлектуючого героя» (роман «Його сім'я», частково «Ідол» А. Дімарова). Відлига 1956–1968 років, яку доречно поділити на кілька періодів за ступенем ліберальності суспільно-політичної ситуації в Україні – 1956–1963, 1963–1965, 1965–1968 роки, сприяла формуванню цілісного, системного літературно-мистецького контрдискурсу, який вступав у відкритий діалог з офіційним соцреалістичним дискурсом (інвективна громадянська лірика В. Симоненка та М. Вінграновського, повість Вал. Шевчука «Середохрестя», 1968). Його головні вектори: проговорення травми війни, переосмислення деяких періодів української

історії, зокрема колективізації та репресій, осуд культу особи, питання духовності, моралі, екології, подальша реабілітація приватного, інтенсивний формальний пошук, розширення жанрової парадигми, інтелектуалізм. Ситуація загроженої культури (1968 – поч. 1980-х, так званий застій) спровокувала вироблення різних стратегій метамови в діалозі з офіційним дискурсом – реалістичну (проза Григора Тютюнника, Є. Гуцала) та реалістично-екзистенційну (з 1979 року – проза Вал. Шевчука), де важили підтекст і деталь, езопівсько-аполітичну («тиха» лірика), іронічно-пародіювальну (хімерна проза). У першій половині 1980-х інтенсифікується таврування недоліків у певних сферах радянської системи («Спектакль», 1885 В. Дрозда, «Південний комфорт», 1984 П. Загребельного), зняття табу на заборонені теми – Голодомор, русифікацію, національне питання тощо; повертається витіснене покоління. З 1991 р. контрдискурс стає одним з офіційних дискурсів українського літературного процесу.

Хімерну прозу розглянуто як репрезентаційну модель контрдискурсу через помітну роль явища в тогочасному літературному процесі всього Радянського Союзу, своєрідні механізми адаптації до ситуації загроженої культури, системний опір соцреалістичній доктрині за допомогою різноманітної парадигми нарративних стратегій, нестандартні стильові рішення та чітко оприявлену семантику деструкції канонічних моделей (сюжету, персонажа, системи образних засобів тощо) рівнобіжно з позірною лояльністю до офіційного дискурсу. Незважаючи на широку дослідженість явища, перепрочитання в контексті тогочасної суспільно-історичної ситуації загроженої культури, аналізу семантики опірності, визначення жанрової домінанти та типологічного ряду хімерної прози ще здійснено не було. До типологічного ряду хімерної прози на основі жанрової домінанти, що полягає в поєднанні умовності з різними стратегіями комічного (пародійність, карнавалізація, сарказм, гротеск тощо), віднесено роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або Козак Мамай і Чужа Молодиця», роман В. Земляка «Лебедина згря», повість В. Дрозда «Ірій», трилогію Є. Гуцала «Позичений чоловік», «Парад планет», «Приватне життя феномена».



Визначальними рисами химерної прози як специфічної практики в умовах загроженої культури є ідейно-стильова амбівалентність та комунікативна стратегія блазнювання, обрана як найбільш прийнятна модель висловлювання з огляду на цензуру та самоцензуру. Це унеможливило літературні здобутки універсального рівня, проте все ж дозволило химерній прозі стати певним проривом для українського літературного процесу та реалізувати семантику опірності соцреалістичній доктрині.

5. Здійснене дослідження і здобуті на підставі нього висновки стали підґрунтям концепції українського варіанту соцреалізму як результату складної взаємодії замовника (державно-партійного апарату), теоретиків (інтелектуалів, які мали вплив на гуманітарну політику в СРСР, «офіційних» літературознавців тощо), контрольної-репресивної системи (інститутів цензури та критики, так званого «кураторства» від КДБ), виконавців (членів Спілки письменників СРСР та республіканських спілок) і національних опозиційних еліт, які актуалізували різноманітні стратегії опору, проте не поривали остаточно з офіційною доктриною. Внаслідок цього в українському дискурсі соцреалізму виокремлено два складники – офіційний соцреалістичний дискурс і національний контрдискурс.

Офіційний соцреалістичний дискурс тенденційний та переважно сфокусований на охудожненні певної ідеологеми, спирається на традиційну, часто застарілу поетику (сентименталізм, мелодраматизм, нарисовість, описовість, пряма авторська дидактика (як-от у романі Л. Дмитерка «Розлука», 1957) тощо, а його зміст превалює над формою, внаслідок чого письмо має здебільшого посередню літературну якість і невиразний стиль.

Контрдискурс – це сукупність різноманітних текстуальних практик опору офіційному соцреалістичному дискурсу. До початку 1960-х контрдискурс був представлений розрізненими явищами, а під впливом суспільно-політичного контексту відлиги набув системності у творчості шістдесятників. Контрдискурс – це протистояння імперської та національної ідеологій, що включає політику пам'яті, проговорення замовчуваних колективних травм та національної візії

історичного минулого, пошук у царині поезики та відстоювання повернення в літературу буття-як-воно-є за допомогою парадигми текстових стратегій – від «втечі в побут» до тихої лірики. Контрдискурсивний текст тяжіє до об'єктивної обсервації дійсності, не містить радянських ідеологем або розвінчує їх (оповідання «Колесо», 1961 В. Дрозда), а якщо містить національні ідеологеми, то вони не превалюють над художністю тексту (роман «Мальви» Р. Іваничука, 1968), використовує новаторську поезику та демонструє формальні шукання.

Визначальний вплив суспільно-політичної ситуації на інтенсифікацію / згортання спротиву свідчить не про автономність контрдискурсу, а про його вписаність у систему соцреалізму, де він є протилежним полюсом офіційного соцреалістичного дискурсу.

Підтверджена цим дослідженням ефективність дискурсивно-контрдискурсивного підходу до студій соцреалізму зокрема та української літератури радянського періоду загалом вбачається підставою для закріплення цього інструментарію в парадигмі літературознавства. Наукову перспективу становить розширення кола інтерпретованих постатей, жанрів (наприклад, драматичних) та текстів, обсервація інших репрезентативних сюжетів контрдискурсивності – протистояння «офіційного» і національного нарративу пам'яті в історичній романістиці; творчість старшого покоління письменників після повернення в літературу з досвідом репресій (Бориса Антоненка-Давидовича, Володимира Гжицького та інших); феномену так званого третього цвітіння поетів (Максим Рильський, Андрій Малишко, Микола Бажан та інші), фантастичної прози тощо.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Іван Нечуй-Левицький проти імперії. Український тиждень. 2 травня 2020. URL: <https://tyzhden.ua/History/242932>
2. Арешти української інтелігенції 1965 р. Дисидентський рух в Україні : віртуальний музей : веб-сайт. Міжнар. фонд «Відродження», Українська Гельсінська спілка з прав людини, Харківська правозахисна група. URL: <http://museum.khpg.org/1162537140>
3. Бабюх В. Політична цензура в Україні в 1920–1930-х рр. Книжкова продукція під впливом цензури (Фрагменти). *Список репресованої літератури. Заборонені видання 1920–30-х років*. Київ : Українські пропілеї, 2018. С. 451–496.
4. Бадзьо Ю. Дійсність і позиція письменника – про роман «Вир». *Дніпро*. 1963. №9. С. 136–144.
5. Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. С. 484–495.
6. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ : Академвидав, 2004. 366 с.
7. Блакитний В. Без маніфесту. Твори. Повне зібрання. В двох томах. Т. 2. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1929. С. 140–158.
8. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз: наукове видання. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. 302 с.
9. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості як філософська проблема. Вища освіта. 2011. №1. С. 21–26.
10. Брюховецька О. В. Ідеологія. *Велика українська енциклопедія*.

URL: <https://vue.gov.ua/Ідеологія>

11. Брюховецький В. Не садами Семіраміди. *Дніпро*. №2. 1981. С. 141–147.
12. Бульбачинська О. Кінематографізм романів Євгена Гуцала 1980–1990-х років: дис. д-ра філос.: 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2021. 205 с.
13. Бурляй Ю. В полоні націоналістичних концепцій. *Дніпро*. №5. 1948. С. 114–122.
14. Вінграновський М. Вибрані твори: У 3 т. Т. 1: Поезії / Вступна стаття Т. Салиги. Тернопіль : Богдан, 2004. 400 с.
15. Віннікова Н. Дискурс української літературної пародії. Київ : Наукова думка, 2014. 432 с.
16. Вощенко О. Жанрова домінанта химерної прози. *Синопсис: текст, контекст, media*. 2019. Том 25. №1. С. 16–22.  
URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/352>
17. Вощенко О. Механізми формування літературних практик у дискурсі українського соцреалізму. *Science and Education a New Dimension. Philology*. 2020. VIII (70). Вип. 235. С.62–66. URL: [http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/fil\\_viii\\_235\\_70.pdf](http://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/fil_viii_235_70.pdf)
18. Вощенко О. Проблема типологічного ряду химерної прози і романістика Віктора Міняйла. *Літпроцес: методологія, імена, тенденції*. 2019. №13. С. 100–105.  
URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/471#.XZ8miUYzaUk>
19. Вощенко О. Химерна проза: письменницька практика в умовах загроженої культури. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових праць*. 2018. Вип. 25. С.41–51.
20. Второй Всесоюзный съезд советских писателей 15–26 декабря 1954

года. Стенографический отчет. Под общ. Ред. М. Бажана, В. Лациса, В. Смирнова, А. Суркова. Москва : Советский писатель, 1956. 607 с.  
URL: [https://pdf.zlibcdn.com/dtoken/a4cf9f6450ff36815da8450e708926c2/Vtoroi\\_vsesoyuznei\\_sezd\\_sovetskih\\_pisatelei\\_15-2\\_2971630\\_\(z-lib.org\).pdf](https://pdf.zlibcdn.com/dtoken/a4cf9f6450ff36815da8450e708926c2/Vtoroi_vsesoyuznei_sezd_sovetskih_pisatelei_15-2_2971630_(z-lib.org).pdf)

21. Гоголь Н. Театральный разъезд после представления новой комедии. *Ревизор. Комедии*. Санкт-Петербург : Издательский дом «Азбука-классика», 2008. С. 257–297.

22. Гончар О. Собор. Київ : Дніпро, 1968. 240 с.

23. Гончар О. Собор. Київ : Радянський письменник, 1968. 241 с.

24. Гончар О. Щоденники : у 3 т. / упоряд., підгот. текстів, іл. матеріалу та передм. В. Гончар. Київ : Веселка, 2002–2004. Т.2 : 1968–1983, 2003. 607 с.

25. Горностай П. Життєві ролі та життєтворчість. Наукові студії з соціальної та політичної психології. Вип. 5(8). Київ, 2002. С. 81–91.

26. Гримич М. Клавка. Київ : Нора-Друк, 2019. 336 с.

27. Гришко В. Феномен Снегірьова / Г. Снегірьов. *Набої для розстрілу та інші твори*. Нью-Йорк–Торонто : Видання Громадського Комітету і «Нових Днів», 1983. С. 7–48 URL: <https://diasporiana.org.ua/proza/5981-snyegirov-g-naboyi-dlya-rozstrilu-ta-inshi-tvori/>

28. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 109–118.

29. Гросевич Т. «Його сім'я» Анатолія Дімарова в жанровій парадигмі сімейного роману. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». 2016. Вип. 60. С. 271–274.  
URL: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2016/n60/103.pdf>

30. Гросевич Т. Романістика Анатолія Дімарова очима критиків і літературознавців. *Мандрівець : всеукраїнський науковий журнал гуманітарних*

студій. 2011. №2 (92). С. 74–77.

31. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
32. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном та авангардом. *Слово і час*. 2008. №8. С. 14–21.
33. Гундорова Т. Соцреалізм як масова культура. *Сучасність*. 2004. №6. С. 52–66.
34. Гуцало Є. Люди серед людей: оповідання. Київ : Молодь, 1962. 247 с.
35. Гуцало Є. Родинне вогнище. Наша Батьківщина: Нью-Йорк, 1970. 191 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/proza/18459-gutsalo-ye-rodinne-vognishhe/>
36. Гуцало Є. Хустина шовку зеленого: оповідання та повість. Київ : Радянський письменник, 1966. 375 с.
37. Гуцало Є. Яблука з осіннього саду: оповідання. Київ : Держлітвидав України, 1964. 191 с.
38. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду / З криниці літ. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. С. 370–409.
39. Дзюба І. Марко Павлишин: крізь «постмодерністські окуляри» і без них ... Канон та іконостас / М. Павлишин. Київ : «Час», 1997. С. 5–26.
40. Дзюба І. На подступах к эпопее. *Дружба народів*. 1960. №2. С. 242–245.
41. Дзюба І. «Народжуйте себе, допоки світу» : [передмова]. *Ф. Берло : кн. поезій* / І. Драч. Київ : Грамота, 2007. С. 5–26.
42. Дзюба І. Як у нас пишуть. Стаття друга. З криниці літ : у 3 т. / І. Дзюба. Київ : Києво-Могилян. акад., 2006. Т.1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. 2006. С. 424–428. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002065>

43. Дімаров А. Його сім'я. *Вибрані твори: В 2-х т.* Т.І. Його сім'я. Ідол: Романи / передм. В. Костюченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 13–293.
44. Дімаров А. Ідол. *Вибрані твори: В 2-х т.* Т.І. Його сім'я. Ідол: Романи / передм. В. Костюченка. Київ : Дніпро, 1982. С. 293–534.
45. Дімаров А. Його сім'я. *Жовтень*. 1954. №10. С. 11–53.
46. Дімаров А. Його сім'я. *Жовтень*. 1954. №11. С. 4–66.
47. Дімаров А. Його сім'я. *Жовтень*. 1954. №12. С. 11–44.
48. Дімаров А. Його сім'я. *Жовтень*. 1955. №7. С. 8–49.
49. Дімаров А. Його сім'я. *Жовтень*. 1955. №8 С. 5–33.
50. Дімаров А. Прожити й розповісти. Вершини. Поема про камінь. Київ : Дніпро, 2012. 831 с.
51. Дмитерко Л. Вечірня зоря. Київ : Радянський письменник, 1965. 170 с.
52. Дмитерко Л. Крізь дні і ночі. Твори в 4 т. Т. 4. Київ : Дніпро. 1982. С. 248–498.
53. Дмитерко Л. Наречена. Повісті та новели. Київ : Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1959. С. 143–249.
54. Дмитерко Л. Розлука. Твори в 4 т. Т. 4. Київ : Дніпро. 1982. С. 498–701.
55. Добренко Е. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. Санкт-Петербург : Академический проект, 1997. 321 с.
56. Довженко О. Зачарована Десна. Харків : Фоліо. 2017. С. 547–594.  
URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=9965>
57. Довженко О. Твори : в 5 т. / редкол.: О. Гончар, М. Рильський, О. Підсуха, Ю. Солнцева, М. Стельмах, вступ. ст. М. Рильського. Київ : Дніпро. Т.1 / ред. тому О. Підсуха. 1964. С. 134–175.

58. Довженко О. Щоденникові записи, 1939-1956. / уклад. С. Тримбач; післям. О. Красовицького. Харків : Фоліо. 2015. 717 с. укр. та рос. мовами
59. Дончик В. Неосвоєне багатство. *Дніпро*. №3. 1981. С.117–130.
60. Дорошко Л. Термін «народництво» і його обґрунтування в літературно-критичних статтях Лесі Українки. *Леся Українка і сучасність: Зб. наук. пр.* Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. Т.4, кн.1. С. 215–237. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17775>
61. Дрозд В. Ірій. *Ірій. Повісті. Оповідання*. Харків : «Фоліо», 2008. С. 5–132.
62. Дрозд В. Люблю сині зорі. Київ : «Молодь». 1962. 214 с.
63. Дрозд В. Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок : повість-шоу. Київ : Український письменник, 1994. 203 с.
64. Дубина М. Творчість Любомира Дмитерка. Вид. об'єднання при Київському держ. університеті. Київ, 1977. 206 с.
65. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві = Stalin's Empire of Memory. Russian-Ukrainian Relations in the Soviet Historical Imagination / авториз. пер. з англ.: М. Климчук, Х. Чушак ; ред. Я. Цимбал ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т Критики. Київ : Критика, 2008. 303 с.
66. Єрмаков І. Педагогіка життєтворчості: орієнтири для ХХІ століття. Кроки до компетентності та інтеграції в суспільство: науково-методичний збірник / ред. кол. Н. Софій та ін. Київ : Контекст, 2000. 336 с.
67. Жиленко І. Homo feriens: Спогади / передм. М. Коцюбинської. Київ : «Смолоскип», 2011. 816 с.
68. Журавська О. Дихотомія «реального» й «ірреального» хронотопу як категоріальна жанрова ознака українського химерного роману 2-ї половини ХХ ст.:



дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2018. 218 с.

69. Завгородько Л. Філософія географії та освітня модель життєтворчості. *Вісник Дніпропетровського університету*, 2013, Філософія. Т. 21, Вип. 23 (4). С. 178–184. URL: <https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/article/view/305/330>

70. Загребельний П. Левине серце. / П. Загребельний. Вигнання з раю: Роман-диалогія – Київ : Радянський письменник, 1986. С. 5–264.

71. Загребельний П. Диво. Київ : Радянський письменник. 1968. 702 с.

72. Загребельний П. Неложними устами. Статті, есе, портрети. Київ : Радянський письменник, 1981. 477 с.

73. Загребельний П. Переходимо до любові : роман. Київ : Радянський письменник, 1973. 258 с.

74. Заремба О. «Загрожені культури»: теоретичні підходи у етнополітичному контексті пострадянської Росії. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса НАН України*. 2011, №4. С. 327–334. URL: [https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/zaremba\\_zagrojeni.pdf](https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/zaremba_zagrojeni.pdf)

75. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.

76. Захарчук І. Гендерна асиметрія канону соціалістичного реалізму: версія Ірини Вільде. *Дивослово*. 2006. №6. С. 48–53.

77. Захарчук І. Друга світова війна: досвід історії – досвід літератури. *Слово і час*. 2007. № 6, С. 15–24 URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11283/03-Zaharchuk.pdf?sequence=1>

78. Захарчук І. Соцреалістичний канон: трансформація архетипів. *Вісник*

*Львівського ун-ту*. 2004. Сер. Філологія. Вип. 33. Ч. 2. С. 66–73.

79. Збанацький Ю. Переджнив'я. Київ : Радянський письменник, 1955. 381 с.
80. Збанацький Ю. Твори у 2-х т. Т. 2. Хвилі (роман). Поліські билиці. Оповідання. Київ : Дніпро, 1974. 702 с.
81. Зборовська Н. Код української літератури: проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.  
URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000017441>
82. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва. *Слово і час*. 2001. №12. С.26–42.
83. Земляк В. Лебедина згряя. Зелені Млини. Київ : Радянський письменник, 1977. 623 с.
84. Іваничук І. Мальви. Київ : Дніпро. 1968. 204 с.
85. Іванцев Л. Становлення майбутнього вчителя як суб'єкта життєтворчості: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. 208 с.
86. Ільницький М. Від епічності ... до епічності. *Дніпро*. №12. 1980. С. 137–147.
87. Ільченко О. Вибрані твори. В двох томах. Т. I. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: український химерний роман з народних уст / пердм. Є. Гуцала. Київ : Дніпро. 1989. 671 с.
88. Історія української літератури. ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1.: 1910–1930-ті роки / за ред. В. Дончика; Київ : Либідь, 1993. 784 с.
89. Каганов Ю. Конструювання «радянської людини» (1953–1991): українська версія / наук. ред. Ф. Турченко. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.
90. Кандинська В. Деякі аспекти естетики соціалістичного реалізму. *На*

пошану пам'яті Віктора Китастого : зб. наук. праць / упоряд. В.П. Моренець. Київ : ВД «КМ Академія», 2004. С. 274–282.

91. Кандинська В. Естетичні та ідеологічні параметри української соцреалістичної прози та драматургії 30-х-50-х років. *Молода нація*. 2005. № 2. С. 62–90.

92. Кириєнко О. Цензура в Україні. *Енциклопедія історії України: Т. 10: Т-Я*. / редкол.: В. Смолій та ін. Київ : Наукова думка, 2013. С. 688. URL: [http://www.history.org.ua/?termin=tsenzura\\_v\\_ukrajini](http://www.history.org.ua/?termin=tsenzura_v_ukrajini)

93. Кипнис Г. О Гелии Снегиреве, напугавшем самого Андропова. Новые документы из Москвы, Парижа и Киева. URL: <http://nekrassov-viktor.com/AboutOfVPN/Nekrasov-Kipnis-Grigoriy-O-Gelii-Snegireve-napugavshem-samogo-Andropova/>

94. Кобилко Н. Міфологема «дорога» в українському літературному дискурсі (на матеріалі творів химерної прози): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.01 / Бердянський державний педагогічний університет. Бердянськ, 2017. 21 с.

95. Коваленко Б. Під знаком перебудови. *За марксоленінську критику*. 1934. №7. С. 53–78.

96. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX–початок XXI ст. У десяти томах. Київ : ВЦ «Академія», серія «Альма-матер», 2020. Том сьомий. Випробування репресіями і війною. 528 с.

97. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. *Слово і час*. 2009. №4 (580). С. 27–42.

98. Ковпак Л. Неперспективні села. *Енциклопедія історії України: Т. 7: Мі-О* / редкол.: В. Смолій та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2010. С. 728 URL: [http://www.history.org.ua/?termin=Neperspektyvni\\_sela](http://www.history.org.ua/?termin=Neperspektyvni_sela)

99. Козаченко В. Нові Потоки. Повість. Київ : Молодь, 1948. 307 с.
100. Козаченко В. Сальвія. Повість. *Твори в 4-х т. Т. 3.* Київ : Дніпро. С. 365–575.
101. Козачук Н. Поетика української інтелектуальної прози 1960-90 рр. – Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10. 01. 01 / Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2008. 211 с.
102. Колодій О. Притча і притчевість в українській прозі 70–80-х років ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопіль : Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка, 1999. 187 с.
103. Коновалова О. Проза Анатолія Шияна: соцреалістичний дискурс: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ, 2016. 193 с.
104. Копштейн А. Нотатки на берегах журналу. *Літературна критика.* 1939. № 10. С. 60–68.
105. Корецька М. Жанрово-стильові особливості роману Анатолія Дімарова «Його сім'я». *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Збірник наукових праць* / відп. ред. І. Сабадош. 2011. Випуск 15. С. 153–157. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/26613>
106. Корогодський Р. Примітки. *Зачарована Десна.* / О. Довженко. Харків : Фоліо. 2017. С. 593–602. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=9965>
107. Костенко Л. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала. *Наукові записки НАУКМА.* 1999. Серія: Філологія. Т. 17. С. 3–10 URL: [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10273/Kostenko\\_Humanitarna\\_aura\\_natsiyi.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10273/Kostenko_Humanitarna_aura_natsiyi.pdf)
108. Кошелівець І. Можна одверто? Або туга за катарсисом (статті, огляди, рецензії, інтерв'ю) / упор., прим. І. Кошелівця, Л. Тарнашинської. Харків : ФОП

URL: [https://cg.gov.ua/web\\_docs/1/2016/12/docs/Mozhna\\_odverto-I\\_Koshelivets.pdf](https://cg.gov.ua/web_docs/1/2016/12/docs/Mozhna_odverto-I_Koshelivets.pdf)

109. Кравченко А. Загадка «химерного роману»? *Дніпро*. №5. 1981. С. 134–138.
110. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Є. Кравченко; АН УРСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1988. 128 с.
111. Крамарчук О. До спеціалізованих інтернатів інвалідів-фронтовиків забирали прямо з вулиць. *Урядовий кур'єр*. 14.05.2014. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/do-specinternativ-invalidiv-frontovikiv-zabirali-p/>
112. Ксьондзик Н. Дезінтеграція канону соціалістичного реалізму в радянських історіях української літератури 1950–1960-х років. *Слово і Час*. 2012. №7. С. 87–96.
113. Ксьондзик Н. «Естетична» теорія соціалістичного реалізму. *Літературознавчі обрії*. 2010. Вип. 18. С. 109–115. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38426/19-Ksondzyk.pdf?sequence=1>
114. Ксьондзик Н. Соцреалізм крізь призму класицизму. *Наукові записки НаУКМА*. 2009. Філологічні науки. Т. 98. С. 78–82.
115. Кузнецов А. На «Свободе». Беседи у мікрофона. 1972–1979. Москва : Астрель; Corpus, 2011. 640 с.
116. Кузня героїв. Збірник робітників-ударників Тракторобуду, покликаних до літератури / за ред. Я. Городського та М. Бірюкова; Харків : Видавництво пролетарських письменників «ГАРТ», 1931. 124 с. URL: <http://escriptorium.univer.kharkov.ua/handle/1237075002/2774>
117. Кундзіч О. Моцарт і ботокуди : роман. Держ. літ. вид-во, 1935. 145 с.

URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=12060>

118. Куриленко Д. Жанрово-стильова поліфонія прози кін. 50–70-х рр. ХХ ст. (на прикладі роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», діалогії В. Земляка «Лебедина зграя» та «Зелені Млини»): дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2017. 217 с.

119. Литовская М. Формирование соцреалистического канона. *Русская литература XX века: закономерности исторического развития* / отв. ред. Н.Л. Лейдерман. Екатеринбург: Изд-во УрО РАН, 2005. Кн.1 : Новые художественные стратегии. С. 295–330.

120. Лісовий В. Ідеологія. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія* / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=13771](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=13771)

121. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

122. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 611 с.

123. Логвиненко М. Романи В. Собка. Київ: Радянський письменник, 1978. 227 с.

124. Луначарский А. Доклад на II пленуме Оргкомитета Союза советских писателей СССР 12 февраля 1933 г. *Сов. искусство*, 1933. №2–3. С. 1. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/socialisticeskij-realizm/>

125. Луначарский А. О социалистическом реализме. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/o-socialisticheskom-realizme/>

126. Луначарский А. Вместо заключительного слова. *Литературный*

критик, 1933. №1. С. 49–56. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/vmesto-zaklucitelnogo-slova/>

127. Лютий Т. Ідеологія: матриця ілюзій, дискурсів і влади. *Література та ідеологія : колективна монографія* / В. Агеєва, В. Єрмоленко, С. Іванюк та ін. Наук. ред. та упоряд. В. П. Моренець; Київ : НаУКМА, 2017. С. 64–119.

128. Майдаченко П. Комічне в сучасній українській прозі. Літературно-критичний нарис. Київ : Дніпро, 1991. 189 с.

129. Малишко А. Українська радянська література в дні Вітчизняної війни. *Дніпро*. 1944. лип. (№1). С. 117.

130. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму. *Слово і Час*. 2003. №12. С. 13–19.

131. Мелешко В., Мелешко Н. Художньо-змістові глибини роману «Вічний Іван» В. Міняйла. *Філологічні науки*. 2011. Вип. 9. С. 25–34.

132. Мельників Р. Володимир Свідзінський (Літературний образок) // Український письменник Володимир Свідзінський (1885 – 1941): Біобібліогр. покажч. / Уклад. Н.І. Полянська. Харків : Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г. Короленка. 2002. С. 3–9

133. Міняйло В. Вибрані твори в двох томах. Київ : Дніпро, 1989. Т. 2. 510 с.

134. Міняйло В. Вічний Іван. Шпаргалка Езопа. Київ : Пульсари, 2011. 461 с.

135. Мовчан Р. «Труди і дні» Валерія Шевчука (До 80-ліття від дня народження). *Слово і час*. 2019. №9. С. 21–33.

136. Моренець В. Література та ідеологія. *Література та ідеологія: колективна монографія* / наук. ред. та упоряд. В. Моренець; Київ : НаУКМА, 2017. С. 4–12. URI: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/12446>

137. Наріжна Л. Художній світ прози Л. Первомайського 1960-1970-х рр.:

концепція героя і мотивна організація: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. Харків, 2009. – 198 с.

138. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ : ВЦ «Просвіта», 2012. 1087 с.

139. Найденова Н. Контрдискурс по-руски, или sottisier à l'arussie: повесть Н.С. Лескова «Полунощники». *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2016. Vol. 1. Issue 61. P. 223–232.  
URL: <http://real.mtak.hu/38427/1/060.2016.61.1.14.pdf>

140. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму. *Слово й час*. 2008. №9. С. 46–52.  
URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/131878/06-Nalyvayko.pdf?sequence=1>

141. Новиченко Л. О делах и людях наших дней. *Вопросы литературы*. 1960. №7. С. 17–22.

142. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози. *Дніпро*. №7. 1981. С.135–144.

143. Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. Київ : «Час», 1997. 447 с.

144. Панченко В. Реальність розмаїття. *Дніпро*. №6. 1981. С. 137–143.

145. Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1934. VI, 718 с. Репринт. вид. : Москва : Советский писатель, 1990.  
URL: <https://www.rulit.me/books/pervyj-vsesoyuznyj-sezd-sovetskih-pisatelej-1934-stenograficheskij-otchet-get-240607.html>

146. Петровський-Штерн Й. «Належати до тих, кого вбивають...»: внутрішній вибір Леоніда Первомайського / авториз. переклад з англ. М. Климчука, наук. ред. Я. Цимбал. *Judaica Ukrainica*, 2012, I. С. 317–405



URL: [https://judaicaukrainica.ukma.edu.ua/ckfinder/userfiles/pdf/JU\\_317-405.pdf](https://judaicaukrainica.ukma.edu.ua/ckfinder/userfiles/pdf/JU_317-405.pdf)

147. Пизюр Є. Новий фрагмент советської аграрної політики (укрупнення колгоспів). Нью-Йорк : Українсько-Американське видавниче товариство, 1952. 48 с.

148. Підопригора С. Українська експериментальна проза ХХ – початку ХХІ століть: «неможлива» література : монографія / наук. ред. А. Гуляк, О. Романенко; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філології. Миколаїв : Іліон, 2018. 391 с.

149. Підопригора С. Романний триптих «Вогненні стовпи» у жанровій системі історичної прози Романа Іваничука : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Миколаїв. держ. ун-т ім. В.О. Сухомлинського. Миколаїв, 2008. 218 с.

150. Плачинда С. Довженко Олександр Петрович. *Українська літературна енциклопедія*. Т. 2: Д-К. Київ : Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Академії наук Української РСР, Головна редакція Української Радянської Енциклопедії ім. М. П. Бажана. 1990. 576 с. URL: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule44.htm>

151. Погрибный А. Мода? Новация? Закономерность? *Литературное обозрение*. 1980. №2. С. 24 –28.

152. Подолинний А. Кундзіч Олексій Леонардович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія* / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=51601](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=51601)

153. Полторацький О. Літературне життя Харкова. *Вісті*. 1940. 29 жовтня.

154. Померанцев В. Об искренности в литературе. *Новый мир*. 1953. №12, С. 218. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/MEMO/POMER.HTM>

155. Прісовський Є. «Творчість — це рішучість перенестись через межу». *Історико-літературний журнал*. 2007. №13. С. 202–216. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/22126>

156. Репресована література. Поповнювана колекція оцифрованих видань з

колишнього фонду спецзберігання при Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського в електронній бібліотеці «Україніка». Електронний ресурс. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?S21CNR=20&S21REF=10&S21STN=1&C21COM=S&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21SRW=dz&S21SRD=UP&S21All=%3C.%3ECLL=%D0%A0%D0%B5%D0%B0%D0%B1%D1%96%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0%20%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%3C.%3E&S21FMT=preitem&S21COLORTERMS=0>

157. Романенко О. Семіосфера української масової літератури. Текст. Читач. Епоха. Київ: Якубець А. В. [вид.], 2014. 362 с.

158. Руденко М. Найбільше диво – життя. Київ : Кліо, 2013. 696 с.

159. Рудницький Л. Твердиня. *Вінок пам'яті Олеся Гончара. Спогади. Хроніка*. Київ : Український письменник, 1997. С. 204–206.

160. Русначенко А. Нариси новітньої історії України: монографія. У 5 кн. Київ: Олег Філюк [вид.]. Кн. 4. 2015. 538 с.

161. Свєрбілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси, 2009. 590 с.

162. Свєрбілова Т. П'єси Івана Кочерги та проблема соцреалізму як масової культури. *Слово і Час*. 2006. №10. С. 8–21.

163. Свєрбілова Т. П'єси О. Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури («Загибель ескадри», «Платон Кречет», «В степах України»). *Слово і час*. 2007. №12. С. 34–47.

164. Свєрбілова Т., Скорина Л. Українська драма 30-х рр. як модель масової культури та історія драматургії у постатях. Черкаси, 2007. 383 с.

165. Сверстюк Є. Майстер вияснювати правду. *Можна одверто? Або туга за катарсисом (статті, огляди, рецензії, інтерв'ю)* / упор., прим. І. Кошелівця, Л. Тарнашинської. Харків : ФОП Панов А. М., 2018. с. 6–13.  
URL: [https://cg.gov.ua/web\\_docs/1/2016/12/docs/Mozhna\\_odverto-I\\_Koshelivets.pdf](https://cg.gov.ua/web_docs/1/2016/12/docs/Mozhna_odverto-I_Koshelivets.pdf)
166. Сверстюк Є. Собор у риштованні. *Собор у риштованні*. Париж : Перша Українська Друкарня у Франції; Балтимор : Українське Видавництво Смолоскип ім. В. Симоненка. Бібліотека «Смолоскипа». Ч. 6. 1970. С. 23–81.  
URL: <https://diasporiana.org.ua/literaturoznavstvo/1396-sverstyuk-ye-sobor-u-rishtovanni/>
167. Світличний І. Людина приїздить на село. *Твори. Поезія, переклади, публіцистика*. Київ, 2012. С. 636–665.
168. Сенченко І. Його покоління. *Дніпро*. 1947. №1, I частина. С. 9–58.
169. Сенченко І. Його покоління. Київ : «Радянський письменник». 1965. 227 с.
170. Симоненко В. Гранітні обеліски як медузи / Панорама найновішої літератури в УРСР : поезія – проза – критика / упоряд., вступ. ст., біогр. довідки І. Кошелівця; Вид. 2-ге, перероб. і допов. Мюнхен: Сучасність, 1974. 701 с.
171. Синченко А. Социалистический реализм: опыт литературоведческой адаптации. Труды «Русской антропологической школы». РГГУ. 2012. Вып. 11. С. 226–233.
172. Синьоок Г. Леонід Первомайський і Арсеній Тарковський: співмірність творчих особистостей і художньої спадщини: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2008. 200 с.
173. Сінченко О. Горизонт сподівань та його офункціонування в літературному процесі (на матеріалі української літератури 20-30-х років ХХ століття): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2006. 189 с.

174. Сінченко О. «Норма» і «технологія» соціалістичного реалізму. *Семіосфера радянської культури: знаки і значення*. Вип. 2 / відпов. ред. В. Хархун. Київ: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2011. С. 54–62. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/2015/1/O\\_Sinchenko\\_SS\\_2\\_GI.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/2015/1/O_Sinchenko_SS_2_GI.pdf)
175. Сінченко О. Трансформація пролетарської літератури в умовах соцреалізму. *Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму*. Вип. 1. / відпов. ред. В. Хархун. Київ: Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України, 2010. С. 77–89. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/2016/>
176. Скульський Г. Майстер, що втратив час. *Літературна газета*, 1941, 7 березня. С. 4.
177. Скульський Г. Поза часом і простором: про одну тенденцію в сучасній поезії. *Радянська Україна*, 1941, №1. С. 102–106.
178. Смолич Ю. Мозаїка. З тих років (курйози). *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія*. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ : ВД «Стилос», 2010. Т. 5. 576 с. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Smolych\\_Yurii/Mozaika\\_Z\\_tykh\\_rokiv\\_kuriozy/](https://chtyvo.org.ua/authors/Smolych_Yurii/Mozaika_Z_tykh_rokiv_kuriozy/)
179. Снегірев Г. Роман-донос / Всеукр. іст.-культур. правозахис. т-во «Меморіал» імені Василя Стуса. Київ: Дух і літера, 2000. 494 с.
180. Снегірьов Г. Набої для розстрілу та інші твори. Нью-Йорк–Торонто : Видання Громадського Комітету і «Нових Днів», 1983. 492 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/proza/5981-snyegirov-g-naboyi-dlya-rozstrilu-ta-inshi-tvori/>
181. Собко В. Зоряні крила. Пригодницький роман. Київ : Молодь, 1953. 353 с.
182. Собко В. Крейсер. Київ : Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодий більшовик», 1940. 227 с.

183. Собко В. Лихобор. Київ : Радянська школа, 1985. 272 с.
184. Собко М. Матвіївська затока / Почесний легіон. Матвіївська затока. Романи. Київ : Дніпро. 1975. С. 345–601.
185. Собко В. Перші краплини дощу. Київ : Радянський письменник, 1968. 304 с.
186. Собко В. Повісті моря. Київ : ДЛВ, 1939. 251 с.
187. Собко В. Скеля Дельфін: пригодницька повість. Київ : Дитвидав, 1961. 152 с.
188. Собко В. Справа прокурора Малахова. Київ : Радянський письменник, 1959. 317 с.
189. Собко В. Стадіон. *Твори в 6 т.* Т. 3. Київ : Дніпро, 1980. С. 5–313.
190. Сосюра В. Червоні троянди: поезії. Харків : Рух, 1932. 85 с.  
URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=11793>
191. Сосюра В. Журавлі прилетіли: поезії. Київ : Радянський письменник, 1940. 174 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=7885>
192. Степанова Г. Взаємозв'язок жанру та пафосу в драматургії М. Булгакова: дис ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1998. 186 с.
193. Стех М. Очима культури. Випуск 50. Традиція українська «химерного» роману 1960-х рр. *Kontakt TV* : веб:сайт.  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=WwgcLDBbAtc&index=50&list=PLI\\_fVHw7K9aaYNZPOLmDtKSUIP3csD-Du](https://www.youtube.com/watch?v=WwgcLDBbAtc&index=50&list=PLI_fVHw7K9aaYNZPOLmDtKSUIP3csD-Du)
194. Стрельбицький М. Закономірність неповторного, неповторність закономірного. *Дніпро*. №4. 1981. С.146–152.
195. Сухих С. Еволюція доктрини соцреалізма.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-doktriny-sotsrealizma-vo-2-y-polovine-hh-v/viewer>

196. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (іст.-літ. та поет. аспекти). Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ : Смолоскип, 2010. 630 с.

URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Tarnashynska\\_Liudmyla/Ukrainske\\_shistdesiatnytstvo\\_profili\\_na\\_tli\\_pokolinnia\\_istoryko-literaturnyi\\_ta\\_poetykalnyi\\_aspekty/](https://chtyvo.org.ua/authors/Tarnashynska_Liudmyla/Ukrainske_shistdesiatnytstvo_profili_na_tli_pokolinnia_istoryko-literaturnyi_ta_poetykalnyi_aspekty/)

197. Твардовский А. За далью – даль. Из лирики этих лет. Москва : Советский писатель, 1970. 240 с.

198. Титаренко П. Шкільна практика українського фашизму (про роботу Спілки визволення України в першій трудшколі імені Шевченка в Києві). *Комуністична освіта*. 1932. № 4–5. С. 92–108.

199. Ткаченко А. Мистецтво слова: (Вступ до літературознавства). Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. 2.вид., випр. і доп. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.

200. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект-пресс, 1996. 334 с.

201. Тримбач С. Довженко Олександр Петрович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія* / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20465](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=20465)

202. Тютюнник Г. Вир. Роман. Кн. 1 і 2. / вступ. стаття А. Дімарова. Київ : Радянський письменник, 1962. 549 с.

203. Тютюнник Гр. Батьківські пороги. Київ : Молодь, 1972. 176 с.

204. Тютюнник Гр. Деревій. Київ : Молодь, 1969. 180 с.

205. Тютюнник Гр. Коріння. Оповідання. Повість. Київ : Дніпро. 1978. 294 с.
206. Тютюнник Гр. Твори. Київ : Молодь, 1984. 578 с.
207. Українська мала проза ХХ століття : антологія / упоряд. В. Агеєва. Київ : Факт, 2007. 1512 с.
208. Український письменник Володимир Свідзінський (1885 – 1941): Біобібліогр. покажч. / Уклад. Н. Полянська. Харків : Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г. Короленка, 2002. 38 с.
209. Українські письменники: Біо-бібліогр. словник: У 5-ти т. / уклад Л. Махновець; редкол. О. Білецький (голова) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т літератури Т. Г. Шевченка. Київ : Держлітвидав УРСР. Т. 4: Радянська література: А-К, 1965. 845 с.
210. Українські письменники: Біо-бібліогр. словник: У 5-ти т. / уклад Л. Махновець; редкол. О. Білецький (голова) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т літератури Т. Г. Шевченка. Київ : Держлітвидав УРСР. Т. 5: Радянська література: Л-Я, 1965. 856 с.
211. Федорів У. «Головні герої» соцреалістичних текстів: герой-партієць. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2018. Серія: «Філологія». №4(72). С. 28–31  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU\\_LMF\\_2017\\_1\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKNU_LMF_2017_1_8)
212. Федорів У. Образ ворога як моделюючої фігури соцреалістичного тексту. *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2016. Серія : Філологія. Вип. 2. С. 257–261. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol\\_2016\\_2\\_51](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_2_51)
213. Федорів У. Особливості функціонування часу і простору в соцреалістичних текстах. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка*. 2007. Серія філологічна. Вип. 39, Ч.1. С. 296–303.

214. Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2016. 227 с.  
URL: [https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FFedoriv\\_Uliana%2FSotsrealistychnyi\\_kanon\\_v\\_ukrainskii\\_literaturi\\_mekhanizmy\\_for\\_muvannia\\_ta\\_transformatsii.pdf](https://docs.google.com/viewer?url=https%3A%2F%2Fshron1.chtyvo.org.ua%2FFedoriv_Uliana%2FSotsrealistychnyi_kanon_v_ukrainskii_literaturi_mekhanizmy_for_muvannia_ta_transformatsii.pdf)
215. Федотова О. Політична цензура друкованих видань в УСРР–УРСР (1917–1990 рр.). Київ : Парлам. вид-во, 2009. 350 с.
216. Філатова О. Автор і текст у системі соцреалізму: монографія. Миколаїв: Іліон, 2017. 244 с.
217. Філатова О. Від художньо-есетичної комунікації до дискурсу влади: траєкторія соцреалістичних трансформацій. *Літературознавчі студії : зб. наук. праць*. 2012. Вип. 34. С. 279–284.
218. Філатова О. Іntenційність суб'єкта творчості у форматі імперативного канону соцреалізму. *Наукові записки ТНПУ*. 2001. Вип. 31. Серія: Літературознавство. С. 288–300.
219. Філософія: курс лекцій / І. Бичко та ін. Київ: Либідь, 1993. 576 с.
220. Хамітов Н. Духовність. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія* / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=19642](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=19642)
221. Хархун В. Два соцреалізми, або проблема інтерпретації основного методу радянського мистецтва. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка*. Серія : Філологічні науки. 2009. Вип. 85. С. 391–399.
222. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка.



Ніжин : Гідромакс, 2009. 508 с.

223. Хижняк А. Онуки питають. Повість. Твори в 2-х т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1977. С. 196–458.

224. Шалагінов Б. Соцреалізм як нереалізований проект: погляд германіста. *Всесвіт*. 2012. №5–6. С. 207–220.  
URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/16864>

225. Шамота М. За конкретно-історичне відображення життя в літературі. *Комуніст України*. 1973. №5. С. 82–90.

226. Шаповал Ю. Маланчук Валентин Юхимович. *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія* / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2017. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=61062](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=61062)

227. Шарагіна О. Феномен української «тихої лірики» 60-80-х років ХХ століття: 10.01.01 – дис. ... канд. філол. наук / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2020. 202 с. URL: [https://npu.edu.ua/images/file/vidil\\_aspirant/dicer/%D0%9A\\_26.053.22/Sharagyna.pdf](https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/%D0%9A_26.053.22/Sharagyna.pdf)

228. Шарова Т. Автор і текст у системі соцреалізму: природа естетичного конформізму та поетика компромісу (на матеріалі творчості К. Гордієнка): монографія. Мелітополь : Одноріг, 2019. 398 с.

229. Шарова Т. Автор і текст у системі соцреалізму: природа естетичного конформізму та поетика компромісу (на матеріалі творчості К. Гордієнка). дис. д-ра філос.: 10.01.01 / Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2020. 428 с.  
URL: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32804/1/dis\\_Sharova\\_TM\\_%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32804/1/dis_Sharova_TM_%D0%BD%D0%B0%20%D1%81%D0%B0%D0%B9%D1%82.pdf)

230. Шаховський С. Межі й можливості критики. *Дніпро*. 1973. №12. С. 144–148.

231. Шевчук Вал. Вечір святої осені. Оповідання. Київ : Радянський письменник. 1969. 165 с.
232. Шевчук Вал. Крик півня на світанку: Повісті. Київ : Молодь, 1979. 240 с.
233. Шевчук Вал. Набережна, 12. Середохрестя: роман, повість. Київ : Молодь, 1968. 246 с.
234. Шевчук Вал. Серед тижня: оповідання. Київ : Радянський письменник, 1967. 227 с.
235. Шеремет М. Свідзінський. Поезії. *Радянська література*. 1941. Кн. 4–5, квітень–травень. Київ : Держполітвидав. С. 355–357.
236. Шерех Ю. Друга черга. Нью-Йорк : Сучасність, 1978. С. 167–179.
237. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології : У 3 т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.
238. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. Київ : Факт, 2004. 496 с.
239. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози. Київ : друкарня СП «Українська книга», 1998. 317 с.
240. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення? *Дніпро*. №1. 1981. С. 138–143.
241. Щербак Ю. Як на війні : повість та оповідання. Київ : Радянський письменник, 1966. 319 с.
242. Юриняк А. «Велична пам'ятка минулого і дороговказ живим» // Критичним пером. На літературно-мистецькі та суспільні теми (1955–1973). Грілі–Лос-Анджелес, 1974. С. 68–75.
243. Юрчук О. Модифікація соцреалістичного кітчю (на прикладі роману

«Собор» О. Гончара). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер. : Філологічна. 2012. Вип. 28. С. 258–268.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf\\_2012\\_28\\_28](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2012_28_28)

244. Яновський Ю. Вершники : роман. Харків, 1935. 164 с.

245. Яновський Ю. Жива вода. *Дніпро*. 1947. №4. С. 8–112.

246. Яновський Ю. Жива вода. *Дніпро*. 1947. №5. С. 9–67.

247. Alexandrova V. Soviet literature : 35 years of purge. *Problems of Communism*. 1959. Vol.1. №1.P. 17–22.

248. Brown D. *Soviet Russia Literature since Stalin*. London; New York : Cambridge University Press, 2008. 404 p.

249. Fast P. *Ideology, Aesthetics, Literary History: Socialist Realism and Its Others*. Frankfurt; M. : Peter Lang, 1999. 144 p.

250. Goldsmith M. Culture in Safety and in Danger. *Anthropological Forum*. Internet magazine. 2005. Vol. 15.  
URL: [https://www.researchgate.net/publication/33052386\\_Culture\\_in\\_Safety\\_and\\_in\\_Danger](https://www.researchgate.net/publication/33052386_Culture_in_Safety_and_in_Danger)

251. Kharkhun V. Artistic Versions of World War II in Ukrainian Socialist Realist Literature (1941–1943) (in English). *Література та культура Полісся. Серія філологічні науки*. 2017. Вип. 86. С. 125–139.  
URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/handle/123456789/436>

252. Kharkhun V. Museumification of the Soviet Past in the Context of Ukrainian Memory Politics. *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*. 2018. 4, No.1. P. 213–242.  
URL: [https://www.academia.edu/42822443/Museumification\\_of\\_the\\_Soviet\\_Past\\_in\\_the\\_Context\\_of\\_Ukrainian\\_Memory\\_Politics](https://www.academia.edu/42822443/Museumification_of_the_Soviet_Past_in_the_Context_of_Ukrainian_Memory_Politics)

253. Kharkhun V. Ukrainian Literature of the Late Soviet Period: The History of Three Generations of Poets. The Literary Field under Communist Rule. Boston: Academic Studies Press, 2018. P. 161–180. URL: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9781618119780/html>
254. Luckyj G. Ukrainian Literature in the Twentieth century. Readers Guide. Toronto : University of Toronto Press, 1992. 136 p. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/11432/file.pdf>
255. Morris Marcia A. Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature. State University of New York Press, 1993. 256 p.
256. Petrovsky-Shtern Y. The Anti-Imperial Choice. The Making of the Ukrainian Jew. New Haven, Yale University Press, 2009. 344 p.
257. Rudnitsky L. Oles' Honchar: The Man and His Mission. *The Cathedral. A novel by Oles' Honchar* / Translated from the Ukrainian by Yuri Tkach and Leonid Rudnytzky. Washington – Philadelphia – Toronto, 1989. – P. 8–13.
258. Shkandrij M. Jews in Ukrainian Literature. Representation and Identity. New Haven-London : Yale University Press, 2009. 265 p. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/17475/file.pdf>
259. Sotirhos C. Culture in Danger: Protecting Native American Sacred Spaces in the 21st Century. Thesis. New Brunswick, New Jersey, 2017. 113 p. URL: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/53992/PDF/1/play/>
260. Terdiman R. Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France. USA. Cornell University Press, 1989.

# ДОДАТКИ

## Додаток А

### Акт впровадження результатів дисертаційної роботи

Вощенко Олени Іванівни «Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х років» у науково-інформаційну діяльність Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ ІМЕНІ В.І. ВЕРНАДСЬКОГО  
(НБУВ)

проспект Голосіївський, 3, м. Київ, 03039  
Тел./факс (044) 525-81-04, тел./факс (044) 525-56-02  
E-mail: library@nbuv.gov.ua; Web: http://www.nbuv.gov.ua  
Код ЄДРПОУ 05417058

№

На №

від

ЗАТВЕРДЖУЮ

Генеральний директор НБУВ, д. іст. н., проф.,  
член-кор. НАН України

*Л. А. Дубровіна* Л. А. Дубровіна

«20» жовтня 2021 р.

#### АКТ

впровадження результатів дисертаційного  
дослідження Вощенко Олени Іванівни  
«Контрдискурс у літературі українського соцреалізму 1950–1970-х»  
до науково-інформаційної діяльності Національної бібліотеки України  
імені В. І. Вернадського

Результати дисертаційного дослідження, зокрема виявлення механізмів впливу цензури на формування української гуманітарної сфери радянського періоду, реалізовано в практичних аспектах діяльності бібліотеки, а саме: у вивченні функціонування колишнього фонду спецзберігання при Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського за архівними матеріалами бібліотеки та організації колекції «Репресована література» в електронній бібліотеці «Україніка».

Положення дисертаційної праці стали основою для науково обґрунтованої концепції електронної колекції «Реабілітована література», її внутрішньої організації та рубрикації. Також положення цього дослідження використовуються як критерій наукової оцінки у відборі для оцифрування літератури з колишнього фонду спецзберігання.

Наразі в електронній колекції «Репресована література» представлено близько 100 документів з розділу «Філологічні науки. Художня література», які пройшли науковий відбір, бібліографічне описування, атрибуцію системою пов'язаних предметних рубрик (персоналії, установи, літературні об'єднання тощо) та відповідними анотаціями, що здебільшого вказують на причину потрапляння документа в категорію репресованої літератури.

Колекція постійно поповнюється новими документами, у перспективі додавання репресованої літератури за іншими галузями знання. Електронна колекція наочно демонструє роботу спецфондів та цензури загалом, а також зріз тогочасного літературного процесу та розвитку наукової і політичної думки, динаміки радянської ідеології, робить першовидання, рідкісні та прижиттєві видання авторів доступними для широкого загалу користувачів без безпосереднього звернення до паперового оригіналу.