

HANNA DAWYDOWA-BIŁA

Państwowy Uniwersytet w Doniecku, Ukraina
annabila@ukr.net

Пожадання і гвалт у романістиці шістдесятників

Дискусія шістдесятників, так чи інакше, примушує зазирнути в глибину історії, яка для згаданих представників літератури була скоріше свіжою пам'яттю, ніж «досвідом». Адже перебуваючи у межах сформованого «єдиного потоку» (соціокультурного, психоемоційного, естетичного — чим, власне, і був соцреалізм), вони були неспроможні відрефлексувати індивідуальний слід письменницького існування.

Взагалі, проблематичною є ймовірність такої рефлексії у замкнених системах телеологічного типу, яким і виявився соціалістичний реалізм. Відоме висловлювання А. Синявського про те, що соцреалізм — «полукласицистическое полуискусство не слишком социалистического совсем не реализма»¹, як і численні розвідки Б. Гройса², А. Неделя³, М. Голубкова⁴, Т. Круглової⁵, наводять на роздуми про фундаментальну підміну об'єкта в межах соціалістичного мистецтва. Витіснення об'єкта спостереження «бажаним», «очікуваним», «грядущим», і створення на ґрунті цього бажання феноменальної неоміфологічної поетики, заперечило «реальне» як застарі-

¹ А. Синявский, *Что такое социалистический реализм*, [www. antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html](http://www.antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html).

² Б. Гройс, *Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда*, «Вопросы литературы» 1992, № 1.

³ А. Недель, *Анти-Улисс. Желанное, садистское, визуальное в советской литературе 30-х–40-х гг.*, www.mesogaia-sarmatia.narod.ru/nedel01.htm.

⁴ М.М. Голубков, *Утраченные альтернативы. Формирование монистической концепции советской литературы. 20–30-е годы*, Москва 1992.

⁵ Т.А. Круглова, *Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система. Исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль (автореферат на соискание ученой степени доктора философских наук)*, Екатеринбург 2005.

лий календар, поступово витісняючи всі «пережитки», фрагментаризуючи колишню суцільність присутності і, фактично, западаючи у колективний гіпнотичний транс. Але на відміну від трансу, спусковий механізм якого залежить від «поштовху ззовні», гіпнотичний сон соціалістичного загалу був позбавлений «границь» гри. Матрична замкнена реальність, зіткана з колективного очікування прийдешності і незмінного відстрочування цієї прийдешності, призвела вже у 1940–1950-х роках до стерилізації тілесного компонента в мистецтві соцреалізму.

Пригадаємо численні, нібито еротичні, сцени романів Олеся Гончара, Михайла Стельмаха, Павла Загребельного згаданого періоду: легко переконатися, що тіло присутнє тут як знак соціалістичної «інореальності», тілесна інтенція позбавлена варіативності і чуттєвості. Власне, які відчуття можуть викликати «рабочий и колхозница» або «девушка с веслом»? Вони постають лише візуальними знаками. Всі поетикальні принципи соцреалістичного роману, як-от: дидактизм, героїзація повсякденних сюжетів, жорсткість композиційної схеми, позитивне рішення конфлікту, монологізм, девальвація героя, відсутність психологізму, — можна розглядати як наслідок «вакуумності» сновидного процесу, а відтак аналізувати їх за законами сновидіння. За виключенням принципового аспекту — ставлення до категорії тілесного: сон вивільняє приховане, натомість колективний транс соціалістичного загалу табуєвав вторгнення тілесного — шляхом насилля.

«Відомий парадокс про (соціально-символічне) насильство, — пише С. Жижек, — полягає в тому, що граничне насильство більше вже не сприймається як таке, оскільки воно визначає „специфічний колір“ самого того об'єкту, в межах якого щось має сприйматися як насильство»⁶. Насильство можна було б розглядати як рамку матричного світу соціалізму, якби не винесення її за межі тут-буття одиниці системи. Насилля як «колір», тло доби (принаймні 1930–1950-х рр. — практично двох письменницьких поколінь) прочитується крізь табуйоване тілесне в романних дискурсах. Відтак, можна припустити, що вихлюпування назовні інтенцій пожадання і гвалту у представників шістдесятництва постане як наслідок руйнування замкненого світу матриці. Спробуємо це побачити, виходячи з досвіду таких романістів, як Загребельний, Гончар і Валерій Шевчук.

У зрілому соцреалізмі (або за часів так званого високого сталінізму) в українській літературі формуються три базові романні дискурсії: етнографічна (Стельмах), романтична (Гончар) і «західницька», або маскультува (Загребельний). Соцреалізм намагався набути людських рис за рахунок піднесення «вічних тем» і шляхом цементування народного ідеалу у фіксованій моделі позитивного героя. Це зокрема спостерігаємо у творах Стельмаха, де асоціативне поле тілесного обертається довкола концепту родючості (краса материнства) і поетичності природи. Авторське око зосеред-

⁶ С. Жижек, *Метастази насолоди*, Київ 2000, с. 173.

жене на витонченості шиї, глибині очей і запашному волоссі жінки, навіть просвітительсько-сентиментальний канон (Г. Квітка-Основ'яненко) колись дозволяв собі більшу свободу опису тіла героїні. Про героя М. Стельмаха слід сказати окремо: фізично понівечений війною, він демонструє диво психологічної витривалості, стає етичним зразком для молодшого покоління і навіть знаходить своє кохання. Любовний контрапункт, як і обрії тілесного, категорично обмежені: цнота «народного ідеалу» тут посилена гіперцнотою соцреалістичного табу на зображення тілесного бажання. Відтак, фізичне каліцтво головного героя стає трохи не рятівним: воно знімає потребу опису деформованого об'єкта як надмірну.

У романістиці Гончара етнографічні принципи зображення тіла героя були втрачені, як і зображення інтимного зв'язку: так, включена історія про красу лебединої вірності у *Прапороносцях* блискуче демонструє місце «приватного» в системі соцреалістичного раю як винесене в далеке минуле, у просвіток легенди, а згодом, за логікою сюжету, у пам'ять персонажів. Романтична історія любові на тлі героїчних діянь нових «вершників революції» (відомо, що Гончар взурував на роман Яновського при створенні власної, кількаразово відзначеної сталінськими преміями, трилогії) — це максимум, на що був спроможний письменник, котрий визначав свій стиль як «романтичний реалізм». Це була по-своєму чесна позиція: Гончар уже не належав до макрокосму етносу (як Стельмах), але ще не міг торгувати «прихованим» (наприклад, еротизмом) або «забороненим» (масовими спекулятивними сюжетами) — як це зробив згодом Загребельний. У цьому сенсі Гончар представляє зразкового соцреаліста часу високого піднесення цього стилю: соцреалізм писав Гончарем навіть тоді, коли останній намагався побачити національне в інтернаціональному (*Собор*), зробивши його заручником нормативності. *Щоденники* згаданого письменника, підготовлені й опубліковані його дружиною⁷, цензуровані настільки ретельно, що не дають змогу побачити хоча б натяк на «межу тілесного» у матриці соцреалізму гончарівського зразка. Стерилізований герой романів Гончара якоюсь мірою є органічним для світогляду автора, і спробу змінити модель героя (а з ним і тип роману) письменник здійснив лише у творі *Твоя зоря*, написаному у 1980-х рр., — за рахунок введення «героя вестерну» у тканину тексту. Що не допомогло реалізувати складний і багатоплановий авторський задум, а лише підкреслило неспроможність письменника-соцреаліста вести діалог із сучасністю. Адже соцреалізм не міг бути сучасним: він говорив про ефемерне майбутнє.

Найцікавішим випадком девіацій соцреалізму можна вважати романістику Загребельного. Розглядаючи письменницьку еволюцію від 1960-х до 2000-х років (де-факто, Загребельний належав до кількох літературних періодів, намагаючись бути «актуальним автором» навіть у 2000-х роках!),

⁷ О. Гончар, *Щоденники: у 3 т.*, Київ 2002–2004.

побачимо, що протягом 1960–1980-х він вичерпав і навіть творчо переробив цілу низку піджанрів соцреалістичного роману: «західного» з авантюрно-пригодницьким компонентом (*Європа 45*), виробничого (*Спека, Намилена трава* і навіть цілком «сучасний», з життя слідчих, *Південний комфорт*), історичного (від ретельно розробленої ювілейної «київської теми» у 1970-х до *Тисячолітнього Миколая* у 1990-х).

Деформація соцреалістичного канону усвідомлювалася Загребельним та його сучасниками по-різному (Василь Земляк, приміром, називав його одним з небагатьох загадкових письменників в українській літературі, що опрацював практично всі романні піджанри, блискучо володів інтригою і зумів повернути своєму поколінню дух реалістичної школи ХІХ століття). Хіба що ніхто не задумався над підґрунтям такої «ідеологічної боротьби» з канonom. У більшості згаданих творів Загребельного функцію відхилення від стандартизованої викройки соцреалістичного роману відіграє або любовна інтрига, або зненацька піднятий спекулятивний мотив (обидва ходи чудово ілюструє амбівалентна для української пам'яті тема Роксолани — власне, тема ганьби-слави, біполярності відступництва). Звичайно, шлях Загребельного у цьому напрямку нагадує роботу українських та російських представників роману «альтернативної історії», втім, у зіставленні з цією дискурсією, романи Загребельного спливають, неначе поплавок, не занурюючись ані в глибину історії, ані в розмаїття «альтернативності»: це саме той масовий варіант романістики «для народу» рівня А. Дюма — від «хитренького» письменника, для якого процес комерціалізації почався набагато раніше за формування «вільного ринку».

У 1990-х роках до читача «прорвався» той Загребельний, який колись не міг говорити «на повен голос» (хоча мав найбільші тиражі і найбільшу свободу вибору протягом золотого доби соцреалізму) — автор скандальних романів *Юлія, або запрошення до самовбивства* (1994) і *Брухт* (2002), відтак, наратив «хитренького» Дюма раптом був замінений на мопасанівські стильові відхилення.

Роман *Юлія...* у плані фабульної основи натякає на масовість: знайдене на шляхах Другої світової війни і раптово втрачене кохання Романа до Юлії стає символічною віссю, що пронизує часи повоєнного лихоліття, хрущовський, брежнєвський і навіть «незалежний» український період. Герой (на прізвище Шульга, що натякає на демонічне ураження) зустрічає щонову Юлію п'ять разів у житті, кожного разу приводячи до загибелі об'єкта кохання. Масовізований сюжет романтиків, пропущений тут крізь м'ясорубку соцреалістичного наративу, автор якого сліпий перед розломами тексту. Тема Другої світової (у Загребельного — Великої Вітчизняної) війни розсипається на низку побутових ситуацій: підкорення, гвалтування жінок, мародерства, запроваджені радянськими військами у країнах Європи. Задивляючись у дзеркало зразкових соцреалістичних романів (*Вершини, Прапороносці*), Загребельний пише антитекст, не розуміючи, що при цьому

пише також антитекст до романів молодого Загребельного: «Прапороносці, визволителі Європи від фашистської чуми, поборники миру і добра, наше дело правое, победа будет за нами, добити фашистського звіра в його смердючому лігві, дарувати народам Європи свободу, а самим вернутися додому [...], щоби далі „без шума и треска” будувати соціалізм і сяйливу будущину, сяйбуд, сяйбуд, сяйбуд!..»⁸. Пародія на *Прапороносців* і соцреалістичний канон, до якого автор і сам був причетний, може зненацька урватися пафосним монументальним монологом героя: «...Моє тіло пробите гарматами „тигрів” і „пантер” під Прохорівкою, знищене на Дуклянському перевалі, розстріляне на Сандомирському плацдармі, голос мій вмер разом з останнім стогоном болю»⁹.

Вражаюча неоднорідність тексту свідчить про кризу авторської свідомості, що постає внаслідок самозаперечення ціннісних структур пам'яті. Якщо ми порівнювали соцреалізм із груповим трансом, то ситуація Загребельного, який періодично намагається «прокинутися» у своїй пізній романістиці, нагадує астральну каталепсію: мозок уже прокинувся і стежить за сплячим тілом ніби збоку, сприймаючи останнє як потворне і заперечуючи свій тісний зв'язок з монструозністю тілесного. Нав'язливі образи в романі вивільняють колись приховане бажання, витіснене тотальним насиллям влади: пожадливі *негритянські члени* (орди, радянських військ) протиставлені *імпотенції влади* (вождів, генералів, партапаратників); *кастрати-імпотенти* володіють красою світу (така ось фізіологічна мотивація закону нерівномірності добра і зла). Відтворюючи мовну свідомість різних часових періодів, автор повертає омасовленому соцреалістичному тексту дискурс тілесного: образ жінки як *розкішного м'яса*, жіночої *задниці*, на якій *вміститься пів-Європи*, *вихоленого тіла*, *ненажерливої самиці*, *грудей вибухової сили*, що перед ними *нікчемствують тротилові еквіваленти Хіросіми й Нагасаки*, — який, в цілому, побудований на місогіністському завойовницькому коді.

Роман *Юлія...* Загребельного продемонстрував не лише «зраду» канону, але самозаперечення письменника як тексту. Свобода висловлення оголила мотивацію гвалту, закладеного у соцреалізмі як суцільне забарвлення соціалістичної матриці, і що цікавіше, націлила інтенцію гвалту на самого автора. Не спромігшись на вільну гру з концептами соцреалізму (до чого підійшло молодше покоління — вісімдесятники Подерв'янський, Андрухович, Цибулько), Загребельний просто «завис» у процесі астральної каталепсії, серйозно реагуючи на несерйозну, або трансову, свідомість соцреалізму.

Дозволимо собі зіставити еволюцію Загребельного і дещо молодшого Шевчука (якого традиційно відносять до сімдесятників). Площина зістав-

⁸ П. Загребельний, *Юлія, або запрошення до самобвиства*, Харків 2004, с. 92.

⁹ Там само, с. 112.

лення зумовлена тим самим процесом показового звільнення з-під тягара замкненої системи стилю уже за часів «вседозволеності». У «химерному» романі *Дім на горі* (1967–1980), який можна розглядати як пасивно-філософську реакцію на мертву систему соцреалізму, Шевчук розбудовує тілесний дискурс на опозиціях повноти-неповноти, цноти-розпусти, священного-демонічного. Багато в чому наслідуючи принципи обережного просвітительського реалізму у зображенні тіла (фольклорна типізація), автор загалом обмежується параболою метаморфоз, ключовою в романі. На відміну від Є. Гуцала, трилогія якого вичерпує всі концептуальні принципи «химерного жанру», і який дискурс тілесного розглядає в ракурсі котлярівщини, Шевчук нічим не видає свого надмірного зацікавлення тілом: гоголівська традиція, етнографічна цнотливість тут беруть гору над прихованим еротизмом (наприклад, історія про шевця — любителя жіночих ніжок).

Натомість у творах 1990-х і пізніших років (*Початок жаху, Місяцева зозулька з ластів'ячого гнізда* та ін.) Шевчук, риторично висловлюючись, підхоплює хворобу Загребельного: різко і навально поглиблює дискурс тілесного у своїй прозі, щоправда, у християнсько-ортодоксальному наświetленні тіла. Містико-релігійна концепція еротичного в його творах реалізується часом через натуралістичний код, де інтенція гвалту домінує, переслідуючи автора. Цілком можливо, що комерціалізація літературної продукції, з якою зустрічається Україна в 1990-х, диктує специфічний підхід до зображення, адже вісімдесятник Ю. Покальчук, паралельно із Шевчуком, відверто працював у жанрах порнографічного роману і повісті. Але ось парадокси покоління: розмаїття виявів тілесного у Покальчука (в якого сексуальний акт існує сам по собі, як сцена побутової реальності, у всій його натуралістичній «об'єктивності») протистоїть «гріховності» і агресивності сексуального у творах Шевчука, так, ніби гени старшого покоління змінили свою структуру під тиском гвалту системи. У дзеркалі романів на решті вимальовується тло епохи, колись витіснене Шевчуком на маргінес химерного світу.

Тіло, як найближча реальність, доступна свідомості, може розглядатися також як знак покоління. Табування проявів тілесного соцреалізмом призвело до трагедії покоління 1960-х, що сформувалося в зоні трансу, і яке, вже за часів уседозволеності, накинuloся на тіло з пожаданням канібалів. Еротична заголоженість оголила приховану, але існуючу на рівні генетики, інтенцію гвалту, тепер скеровану на естетичний об'єкт задля досягнення рівноваги (випадок Шевчука) або на власну пам'ять (самопогвалтування письменника — як у випадку Павла Загребельного).

Rape and desire in literature of the “generation of the sixties”

Summary

Intention of the violence is put in the nature of social realistic art of the 1940s–1950s that had an effect on forming the creative works of P. Zagrebelny, Val. Shevchuk, O. Honchar. The change of an aesthetic code in the 1980s and necessity to compete with younger generation (also the latent mechanisms of creative defeat) have forced representatives of the given generation to deduce desire like basic component of novelistic structure. In case of Zagrebelny it has led to treason to the canon and negation of own creativity, in the case of Shevchuk — to deformation of the aesthetic object. Significant erotomania which we can see in the works of the “generation of the sixties” is not only a tribute to the process of commercialization but also a chronic illness of the generation.

Keywords: violence, treason to the canon, commercialization of the literature.