

Ольга Подлісецька



**ДЕКАНОНІЗАЦІЯ ГЕРОЯ ЯК ФАКТОР
ЕСТЕТИЧНИХ ПОШУКІВ У НЕОРЕАЛІСТИЧНІЙ НОВЕЛІ
ЄВГЕНА ГУЦАЛА “ПІСНЯ ПРО ВАРВАРУ СУХОРАДУ”**

У статті здійснено спобу прослідкувати процес деканонізації героїні в одній з неореалістичних новел Євгена Гуцала.

Досліджено фактори, через які показано трансформацію соцреалістичної дійсності у 70–80-і роки ХХ століття.

Ключові слова: *новела, деканонізація, канон, конфлікт, портрет.*

In the article is carried out an attempt to trace the process of a heroine decanonisation in one of the neorealistic short stories by Yevgen Gutsalo.

Are probed factors that influence the representation of socialrealistic reality transformation in 70–80th of XX century.

Keywords: *short story, decanonisation, canon, conflict, portrait.*

Українська література 70–80 років ХХ ст., новелістика зокрема належить до так званої літератури постсоцреалізму. Будучи перехідною ланкою, містком між соцреалістичними зразками 40–60-х та “вільною”, “відкритою” літературою 90-х, творчість таких письменників, як Павло Загребельний, Олесь Гончар, Євген Гуцало, Анатолій Колісниченко та ін., має бути досліджена з урахуванням певних факторів. Одним з головних факторів має бути врахування політичної ситуації, в якій опинились тогочасні автори. Як констатує І. Золотуський, “шістдесятництво” хоча й виросло з критики Сталіна й сталінщини, змушене було згорнутись, шукати “езопову” мову, перекинутись в історію і т. д.” [6; 256].

Іншим фактором, який необхідно враховувати при дослідженні літератури того часу, було існування в гуманітарних сферах такого явища, яке Т. Гундорова назвала “псевдоакадемізмом” [3; 53]. Нетерпимість критиків до всього, що було “ненормованим”, на їх погляд, розцінювалось як необ’єктність, неповнота, ненормативність тощо.

70-ті роки стали перехідним етапом, коли розпочались зрушення в свідомості автора й читача, зрушення хоч і мінімальні, але відчутні. Саме в цей час література почала виходити з рамок “канону”, в якому вона існувала в межах декларативного реалізму, і, таким чином, “прирікала радянських митців на закріпачення нормативною естетикою” [7; 14]. Поняття канону вміщує в себе певну застиглість, незмінність. Так, індивідуальність героя не могла вповні розкритись в заангажованому суспільстві. В новелістиці 70–80-х років герої ще не висловлюють свої погляди проти тоталітарної системи, але, принаймні, мають право не висловлювати їх зовсім, утримуючись від вихваляння партії та її утворень (трудодні, план, п’ятирічки, бригади...).

Дослідники повсякчас наголошують на яскравих означниках, притаманних прозі Є. Гуцала: “лірична стихія”, “увага не лише до основних кольорів спектру душі, а й до всіх його відтінків і нюансів”, “лірико-психологічна проза”, “поетичність художнього мислення”, “стан осяяння й здивування перед світом”, “акварельно-психологічна”, “медитативна” новелістика тощо [5; 3].

Н. Навроцька поділяє новели Є. Гуцала на новели “канонічні з наявним у них абрунтивним початком,” “психологічні, побудовані на внутрішньому монологі, “ліричні новели з відсутніми інтригою та зіткненням характерів”; поезію в прозі; новелу-пісню (жанр, створений самим Гуцалом), своєрідний гімн життю та новелу-пейзаж з численними фольклорними ремінісценціями [12; 6]. Йдучи за класифікацією В. Фащенко [17; 508–509], новели-акції Є. Гуцала позначаємо ще як неореалістичні, що є, на нашу думку, наслідком модифікації жанру. Течію неореалізму у 60–70-ті рр. ХХ ст. представляли також Ліна Костенко, Григор Тютюнник та ін. Неореалісти у своїй творчості поєднали три фактори: “документальну достовірність, філософсько-аналітичне заглиблення у дійсність та ліричну стихію” [9; 118]. Промовиста деталь для неореалістичної прози була важливішою, ніж розлогий опис (зауважимо про особливу роль деталі саме для новели!). Неореалізм засвідчував також подолання притаманної реалізму дистанції між суб’єктом та об’єктом зображення, поглиблення психологізму, показ особливостей характеру героя. У новелах неореалістичного напрямку жодні психологічні колізії не мають простих розв’язань. Дійсність у неореалістичних новелах досліджується у новому художньому розрізі, соціальні процеси зображуються поглиб-

лено, з'являються нові, порівняно з попередніми роками, теми, герої, конфлікти. Відбуваються інтенсивні пошуки нових засобів художньої мови, концентрація образності, посилюється мелодійність фрази, пластичність малюнка, увиразнюється суб'єктивне начало. Виявляється схильність до ліризованої нарації та поетизації факту, поширюється розмовний стиль, який ніби відтворює живе мовлення.

Сюжети новел Є. Гуцала В. Фащенко визначає як епіко-драматичні: відтворення вчинків поєднується з зображенням внутрішнього життя героїв, з відтворенням розмов, які “просвічують ті або інші властивості й схильності людей” [16; 170]. Цей тип вимагає певним чином особистого ставлення до події у новелі; автор, говорячи терміном Р. Ескарпі, залишається в одній “колективній системі” з селянством, яке зберігає значення головного адресата творчості, і дотримується його світоглядно-ціннісних орієнтацій, виступає виразником його ментально-емоційних структур. Таким чином, на думку Д. Наливайка, новелістика Є. Гуцала є не тільки відображенням селянського життя, а й парадигмою селянського світосприйняття [13; 295].

Наратор у Є. Гуцала — індивідуалізований носій оцінки по відношенню до героя — іронії, поваги, захоплення і т. п., хоча яскраво це не виражено. І навпаки — якими б нейтральними не здавались новели Є. Гуцала, “нейтральна”, тобто, “нічия” точка зору або “нульова фокалізація” неможливі. Розповідь веде ніби селянський анонім, позбавлений індивідуальних рис, але з наявністю чіткої позиції, виразник думок та емоційних реакцій усього села. Дещо перешкоджає виявленню точки зору “езопівська мова”, до якої часто вдавались митці згаданого періоду. За словами М. Павлишина, це “найскладніша, а також і найдвозначніша форма літературної опозиції, оскільки вона побудована на механізмі літературного перехитрювання”, автор намагається “однією і тією ж промовою апелювати до різних публік з протилежним складом інтересів” [14; 204]. У цьому випадку автор зацікавлений подати власну точку зору як нейтральну, і в той же час “зашифрувати” її таким чином, аби її адекватно інтерпретувало певне коло читачів. Позірна “нейтральність” часто стає пасткою для незацікавленого кола читачів.

В новелі “Пісня про Варвару Сухораду” (збірка “Орлами орано” (1977) Є. Гуцало зображує якісно нову дійсність 70-х років, коли вперше для героя головним може бути не колективне, а індивідуаль-

не. Є. Гуцало оспівує, опоетизовує базар, а не колгосп; саме торгівля на базарі виявляється проявом індивідуальності героїні. Письменник прагне зобразити живу героїню поза її соціальними зв'язками (показ яких був своєрідним каноном у творах 70-х років ХХ ст.), що є наслідком модифікації самої дійсності, а відтак—літератури. Образ Варвари засвідчив відхід від примітивної тенденційності “сільської прози” вказаного періоду, коли твір, що претендував на межову правдивість, відходив все далі й далі від правди життя, а ставав своєрідним каноном творчості. На думку дослідників, канон, “надаючи письменникам певності, виступає “стимулятором творчості такого, а не іншого ґатунку”, тому часто канонізований твір пишеться за певним шаблоном [15; 42]. Деталізований опис базару спрямований на доповнення образної характеристики героїні. Вповні вона розкривається завдяки базару, і якщо в першій частині образ Варвари був показаний у фізичному вимірі, то вже в другій частині героїня постає як духовна особистість, висловлюючи правду на повний голос. Таким чином, своєю “селянською прозою” автор виступає проти звуження поняття “село” та “літературний герой з села”, вказуючи, що є тенденція до їх спрощеного трактування, а саме—“в плані оголених соціальних зв'язків, а емоції людські неминуче прив'язуємо до цього виробничого плану”, звідси й “збіднене трактування людської особистості та обставин її буття” [8; 352].

З вступної наративної одиниці (“*Варвара Сухорада живе на сільській околиці, за байраком*”), з якої починається новела, можна зробити триступеневий висновок про новелістичне начало твору: ім'я, те, що героїня є жителькою села та “окремішність”, незвичайність героїні, на що вказує місце її житла (околиця, за байраком). Ім'я героїні промовисте: Варвара Сухорада. Прізвище вказує на невибагливість, простоту жінки. Портрет та характер в першому ж реченні --це саме той момент, який вказує на те, що в новелі про велике слід говорити коротко.

Психологічний портрет Сухоради поданий в ситуативному плані, а також в наративних конструкціях (метафоричність, образність мовлення, епітетація, синтаксичні конструкції, характерні для народної пісні та ін.). Слово “пісня” у назві новели налаштовує на високе шанобливе ставлення до героїні, вказує на патетику та ліричну емоційність, що є безперечними ознаками неореалістичної новели.

В портреті героїні, який починається вже з другого речення, наявний принцип “першого погляду”, коли одразу помічаєш вагомі, основні риси персонажа. Новела насичена метафорами та порівняннями, причому порівняння можна назвати основним засобом характеротворення в даній новелі. Вже у третьому реченні їх відразу три: *“У стані дебели, як оті верби, що, здається, споконвічно ростуть у нас по лугах; плечі вигнуті коромислом, яке аж видзвонює від двох відер криничної води, груди випинаються із-під кофтини, мовби там сховано гарбузи завбільшки із дитячу голову”* [4; 98]. Принцип “першого погляду” дає змогу зробити висновок про основну рису Варвари — монументальність. Недарма її порівнювали з Жаботинським. Обличчя жінки-велетня типізоване: *“Кругле, як місяць уповні”, “налиті кров’ю та молоком щоки”, карі очі “начебто назавжди позбавлені втомливості, сонливості, байдужості”, “смаглявий лоб випромінює рішучість”*. На монументальність образу вказує й голос, який *“гуркоче з грудей, мовби потік стрімкий з гори”,* і образне порівняння очей з двома кратерами, *“які ось-ось здатні вибухнути, вивергаючи розпечену лаву, гарячий попіл, важенні брили каміння”* [4; 99]. За М. Чернишевським, узагальнений портрет сільської жінки досить стереотипний: вона *“доволі міцна тілобудовою”,* має *“надзвичайно свіжий колір обличчя та рум’янець на всю щоку”* [19; 13]. Водночас наявний прийом “мінус-традиції”, тобто, зоровий образ позбавлений звичних порівнянь, а натомість набуває нового імпресіоністичного забарвлення, коли стає зайвим точне уявлення (якого кольору кратери?). Так само незвичним постає образ вуст Варвари — *“дві корінцюваті блискавки на грозовому тлі”* [4; 99]. Вимальовується портрет не традиційний, канонізований, а модернізований, рухливий. Отже, важливим деканонізуючим чинником є злам стереотипів образотворення.

Психологічний портрет героїні детально змальований у вигляді характеристики-дії, оскільки *“все життя її минало в роботі і, здається, заради неї жінка й народилась на світ”* [4; 100]. Саме на тому, що виснажлива, постійна робота є сенсом життя Варвари, концентрується увага читача. На це вказує деталізована дієслівна синоніміка: *“прала, мила, варила, шила, колола, різала, латала, пекла, смажила”, “копала, засаджувала, воювала з бур’янами”*... Є. Гуцало створив універсальний образ “сильної жінки”, яка абсолютно не потребувала будь-чиєї допомоги (*“знається з молотком, збиває корито для свині, ремонтує*

взуття, копає яму, впрягається в плуг, чистить гній, вантажить машини”...) Через образ Варвари Сухоради автор окреслює соціальний типізм, який, проте, не є типовим для зображення тогочасної дійсності. Є. Гуцало вказує, що подібні люди — не рідкість: “В кожному селі є найпримітніші люди, до яких приглядаються, про яких говорять, чиє слово переказують, чиї вчинки завжди на видноті” [4; 99]. Варвара — одна з таких примітних людей.

Важливо помітити ту грань, де проходить межа між героєм творів соцреалізму та героєм, позбавленим лакування, справжнім та неприкрашеним. Деканонізація Варвари полягає в переміщенні акцентів. Так, світ героя соцреалістичних творів — це світ праці; Варвара теж живе тільки працею. Але праця цих героїв різна, і різниця їх — у ступені свободи тих, хто цю працю виконує. Еріх Фромм вказує на те, що “важлива саме діяльність сама по собі, а не її результат”, “в нашому суспільстві, — вказує він, — центр ваги зміщується з задоволення творчою діяльністю на вартість готової продукції і людина втрачає єдине задоволення, при якому могла би відчувати справжнє щастя, — насолода процесом творчості” [18; 218]. Не дивлячись на те, що колгоспна робота трималась на Варварі, справжня робота була для неї в домашньому господарстві. В той час, коли для соцреалістичних героїв культ праці був головним культом, який насаджувався тоталітарною культурою, Варвара трудиться сама і для себе, як довженківська мати. П’ятирічки й плани не залишали місця для насолоди процесом, тоді як дома Варвара “вміла заглянути в душу соняшнику, розмовляла з маківками” [4; 100]. Як у новелі показано дві Варвари — на колгоспному полі та на власному городі, так портрет героїні містить два аспекти — зовнішній та духовний. Духовність у новелі Є. Гуцала є особливою світоглядною позицією, формою соціально-особистісної орієнтації в світі та “виступає найбільш безпосереднім вираженням авторського естетичного ідеалу” [4; 38].

За змістом новела умовно поділяється на дві частини: перша містить опис “буднів” Варвари, а друга — опис “свята” (похід на базар). Ще в першій частині через триразове повторення речення “Бачу, як Варвара Сухорада йде на базар”, міститься натяк на те, що основна дія новели відбудеться на базарі. Саме тут має відбутись основний конфлікт новели, в якому автор завершить духовну характеристику образу Варвари. Опис героїні в цій частині новели хоч і не втрачає поперед-

ньої монументальності, але містить потужний ліричний струмінь, який підсилюється епітетами (тверді очі, смаглявий лоб, міцні губи, могутня голова, висока, плечиста). Портрет Варвари, кострубатий, грізний на початку, пом'якшується, коли вона йде на базар: очі схожі на дві барвисті квітки, *“розжохані від своєї сили й краси, щоки світяться, міцні губи виразні”* [4; 101]. Святковість процесу базарювання передає святкова хустка Варвари, *“по берегах якої цвітуть яскраві квітки”* [4; 101].

Нагромадження звукових та запахових образів сягає традицій М. Гоголя та Г. Квітки-Основ'яненка: *“риплять колеса, гудуть грузовики, реве худібчина, кувікають поросята, кудкудакають кури, пахне потривоженою курявою, придорожнім полином”* [4; 102]. Саме тут автор звертає увагу читача на два “розряди” продавців: простих колгоспниць, яких сюди привів “не гендль, а потреба”, і “перекупок та спекулянтів”, до яких зневажливо і гидливо ставиться Варвара, в чому й проявляється її гордість та непохитна гідність. Впевненість жінки у своїй вищості та найбільшій з-поміж інших причетності до базару виявляється і в закличках до покупців, в яких *“слова лунають соковито, кожне з них світиться так, як здатне при сонці, вологе після дощу, світитися яблуко-циганка”*. В своїй новелістиці Є. Гуцало неодноразово вдається до кількісного нагромадження тропів у межах одного речення, або навіть його частини, внаслідок чого вивершує деталізовану характеристику героя. Так, голос Варвари зображений завдяки персоніфікованій метафорі-порівнянню: *“голос розпростав пружні крила, подолавши всі інші — невиразні, бляклі, й тепер панує над ними, як павич над горобцями”* [4; 103]. Згодом базар *“одцивітає пишною осінньою мальвою”* [4; 108]. Традиційного образного забарвлення набуває опис базару завдяки дієслівному та іменниковому синонімічним рядам, які несуть експресивну функцію: *“юрба тирлується, штовхається, гомонить, пащекує...; поки молодиці не спродали часник, сир, помідори, перець, чорнобривці, качок, сметану, свинину й телятину...”* Порівнює автор базар і з вуликом, і з виставою за неписаним сценарієм, називає бурхливим руйновиськом. Кожне вигукування Варвари подане як пісня, в цьому й є різниця між нею та перекупками. Поетичні заклички Варвари — це той “еквівалент”, завдяки якому, на думку О. Лишеги, “речі повинні зберігати в собі якийсь певний запах, колір, фактуру” [4; 46]. Саме через цей еквівалент образ Варвари поданий як “пісня”,

піснею є її торгівля: *“Яблука-циганки, картопля, краща за грецьку і за німецьку, славна та чиста, смачна та цукриста!”* [4; 103].

Мова Варвари — це ще один аспект, який вказує на деканонізацію героїні. Мова її — вільна, дзвінка та співоча: *“Груші-дзвінки, сливи-кобильохи... смачні сливи-кобильохи...”* [4; 102]. Варвара сама творить свій міфопоетичний світ, далекий від стандартів, вона одна з-посеред інших жінок говорить так яскраво та поетично. Різницю між мовленням вільних та “пригнічених” помітив Р. Барт: “Мовлення пригнічених завжди бідне, монотонне та пов’язане з їх безпосередньою життєдіяльністю; міра їх нужденності є мірою їх мовлення” [2; 11]. Барт порівнює мовлення пригнічених з мовленням лісоруба.

Герой-антипод Варвари — Федір Кваша вступає з нею в конфлікт у другій частині, початок цього конфлікту і є кульмінацією новели. Цей герой теж має промовисте прізвище, хоча й негативного забарвлення. І, як і у випадку з Сухорадою, характеристику героєві Є. Гуцало дає теж у першому ж реченні-повідомленні: *“чоловік на пенсії, та з біса здоровий, мордатий і завжди похмурий, мовби йому в очах ніколи не розвиднялось”* [4; 105]. При чому протилежність Варвари й Кваші виражається у авторському ставленні, яке показане як “негативне через позитивне”, коли благополучний, на перший погляд, герой є антигероєм. Так, Кваша *“мав трьох дорослих синів, кожен уже жив своєю сім’єю та своєю хатою”*, але *“кожен був схожий на Квашу-батька”* [4; 105].

Конфлікт будується на тому, що Кваша звинуватив односельчанку в спекуляції, про що згодом пожалкував, тому що Варвара, влаштувавши невеличку виставу, висловила все, що думала про Федора. Несправедливе обвинувачення Квашею Варвари водночас є і пуантом новели, кинуті несамохіть слова Кваші є ідеєтворчою деталлю та тримають на собі весь смисл твору. Варвара, приголомшена несправедливістю, *“виходить з себе”*. Дослідниця Н. Мрищук, проаналізувавши ряд новел Є. Гуцала, фіксує, що такі герої *“знаходяться в кризовому стані, у стані своєрідного приголомшення душі”*, і автор прагне підкреслити *“протистояння людини, яка живе “як усі”, занурену у буденність з її свідомістю, почуттями, баченнями світу, людини, котра під тиском надзвичайних для неї обставин або випадку, особливого психологічного настрою змушені вийти за межі цих “норм” існування”* [11; 138]. Гнів героїні також опоетизований. Якщо раніше голос

“радісним голубом ширяв”, то “тепер розпростував крила шуліки”, знову показана монументальність Варвари, цього разу гіперболізована більше, ніж звичайно: “грізно несла свою велику постать через юрбу, яка розступалась перед нею, стрясала громом свого голосу повітря і шукала Федора Квашу” [4; 106]. Голос Варвари “гримить покарою пророка Іллі”, і, таким чином, образ жінки сакралізується посередництвом справедливого гніву, “в якому вона була прекрасна” [4; 107]. Декілька разів автор порівнює голос Варвари з громом. Ця романтична піднесеність образу підсилює ефект незвичайності героїні: за звичаєм, образ “базарної баби” несе негативне забарвлення, зрештою, як і сцени сварок. Автор не прикрашає героїню, адже, за висловом Т. Адорно, “Фальшива позитивність — це технологічне місце втрати значення” [1; 217]. Натомість Є. Гуцало вбачає “поезію” саме в бурхливих сутичках, які допомагають вповні розкрити характер героя, оскільки образ Варвари — драматичний.

Життя Варвари показане циклічно. Повернувшись з базару, жінка береться до звичних обов’язків, але в ній розпочинається внутрішній психологічний рух: “Поволі починає підточувати Варвару якийсь дивний неспокій, сотається їй у душу тривожними потічками” [4; 109]. Виявляється, прийшов час збиратись на зимовий базар. Таким чином, життя сільської жінки розбите на дві частини: до і після базару. Існує “базарна етика”, “базарний театр”, “базар як вид відпочинку”, “базар як творчість”, і для Варвари це — справжня етика, справжній театр і справжня творчість. Базарювання для Сухоради — не просто спосіб заробити гроші, для неї це духовна праця, в якій вона виявляє свої справжні здібності — вміння поетично рекламувати свій товар та з радістю його продавати. Саме це і є творчою роботою душі Варвари, яка робить героїню вільною, позбавляє канонів та стереотипів.

Список використаних джерел

1. Адорно Т. Теорія естетики. — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 520 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
3. Гундорова Т. До питання про літературний критицизм // Слово і час. — 1993. — №3. — С. 50–54.

4. Гуцало Є. Пісня про Варвару Сухораду // Гуцало Є. Вибрані твори у двох томах. —К.: Радянський письменник, 1987. —Т. 2. —527 с.
5. Дончик В. Проза серця // Літературна Україна. —2002. —17 січня. —С. 3.
6. Золотусский И. Крушение абстракций // Добренко Е. А. С разных точек зрения. Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. —М.: Советский писатель, 1990. —С. 238–269.
7. Іванюк С. С. Завдання на завтра // Діалектика художнього пошуку. Літературний процес 60–80-х років. —К.: Наукова думка, 1989. — 319 с.
8. Кононенко П. Село в українській літературі: Літературно-критичний нарис. —К.: Радянський письменник, 1984. —344 с.
9. Літературознавча енциклопедія. У двох томах / Автор-укладник Ю. І. Ковалів. —К.: ВЦ “Академія”, 2007. — Т. 2. —624 с.
10. Лишега О. Інший формат. —Івано-Франківськ: Лілея—НВ, 2003. —58 с.
11. Мрищук Н. Мала проза Є. Гуцала. Поетика жанру. Монографія. —К.: ІВЦ Держкомстату Укр., 2001. —148 с.
12. Навроцька Н. Мала проза Євгена Гуцала. Поетика жанру: Автореф. дис. канд. філ. наук. —К., 2002. —18 с.
13. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістики. —К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. —348 с.
14. Павлишин М. Канон та іконостас. —К.: Час, 1997. — 447 с.
15. Сивокінь Г. Методологічне значення канону в самосвідомості літературознавства // Літературознавство. —К.: Обереги, 1996. — 496 с.
16. Фашенко В. Життя в новелі // Вітчизна. —1982. — №3. —С. 160–171.
17. Фашенко В. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії. —Одеса: Маяк, 2005. —640 с.
18. Фромм Э. Бегство от свободы. —М.: Прогресс, 1990. — 270 с.
19. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Собрание сочинений в 5 томах. —М.: Правда, 1974. — Т. 4. — 416 с.