

ЕЛІТАРНА ЛІТЕРАТУРА: ФЕНОМЕН НА МАРГІНЕСІ КУЛЬТУРНО- ІСТОРИЧНОЇ ДОБИ

У статті розглянуто творчість шістдесятників як маргінальний феномен у контексті літератури соцреалізму. Доведено, що проза письменників-шістдесятників порушувала нормативну поетику та канон цього періоду на користь характерної для української культури елітарної літератури. На прикладі аксіологічного аналізу роману В. Дрозда «Катастрофа» простежено екзистенціальну зміну ціннісної парадигми в період суспільного застою. Інтелектуальний та мистецький самовияви людини, перетворення її на суб'єкта історії, увага до психологічного «Я» визначаються домінантами художньої літератури.

Ключові слова: елітарна література, шістдесятництво, маргіналізм, цінності, екзистенціалізм.

В статье рассмотрено творчество шестидесятников как маргинальный феномен в контексте литературы соцреализма. Доказано, что проза писателей-шестидесятников нарушала нормативную поэтику и канон этого периода в пользу типичной для украинской культуры элитарной литературы. На примере аксиологического анализа романа В. Дрозда «Катастрофа» прослежено экзистенциальное изменение ценностной парадигмы в период общественного застоя. Интеллектуальное и художественное проявление человека, превращения его на субъекта истории, внимание к психологическому «Я» определяются доминантами художественной литературы.

Ключевые слова: элитарная литература, шестидесятничество, маргинализм, ценности, экзистенциализм.

The works of the writers of the 1960-s as marginal phenomenon in the context of literature of socialistic realism is considered in the article. It is well-proven that prose of the writers of 60-s violated normative poetics and canon of this period in behalf of elite literature, typical for the Ukrainian culture. On the example of axiological analysis of the novel «Catastrophe» by V. Drozd the existential change of the valued paradigm is traced in the period of public stagnation. Intellectual and artistic self-expressions of a human, its transformation of history as a subject, attention to psychological «Self» are determined by the dominants of literary process.

Key words: elite literature, writing generation of 60-s, marginalism, values, existentialism.

Кожна літературна епоха і стильовий напрям утворює свій центральний канон, у межах якого розвиваються певні жанри, типові сюжети та персонажі. Саме він співвідноситься з поняттям ідентичності доби, яка передусім з ним асоціюється. Водночас поряд із канонічною часто існує «література побережжя», що є альтернативою домінанті і певним чином їй протиставлена. У період 60-х рр. ХХ ст. в українській прозі функціонували два дискурси: офіційний, легалізований владою, та «шістдесятницький», який, часто пориваючи з нормативною естетикою першого, існував на межі дозволеного-забороненого та визнання-невизнання, хоч і не підпадав під визначення опозиційної чи контркультури, бо, за

незначними винятками, не протиставляв себе панівній культурі (особливо прозова творчість), а «маскувався» під неї. Проте для його представників характерним було намагання набувати певних ознак, не притаманних більшості у поведінці чи творчості. Цей процес значною мірою простягався за межі радянського континууму, а отже й за межі усталеного сприйняття, навіть проти нього.

Відомо, що цей час у мистецтві характеризувався критичним ставленням до елітарності як до прояву класової нерівності та ворожнечі, тому соцреалізм, попри те, що був, за визначенням Тамари Гундорової, «високою літературою» [2, с. 178], оскільки втілював основні ідеологеми, і попри те, що не відповідав «справжнім смакам мас», таки

«складався як література масова» [2, с. 170], і упродовж тривалого часу функціонував як «висока література для мас» [2, с. 180]. Тож, незважаючи на такий статус, цей «метод» був орієнтований на масового споживача і на його масові радянські ціннісні установки, а письменники-шістдесятники утворили свій, маргінальний дискурс, позначений специфічним елітаризмом. На думку Оксани Пахльовської, «із шістдесятниками повертається в літературу ідея її елітарності» [9, с. 74], яка, при тому, була прямо протилежна снобізму. Віра Агєєва зазначає, що «тогочасні тексти, які викличуть сьогодні не архівно-класифікаторський, а живий *читацький* інтерес, були написані *на маргінесі* (тут і далі курсив мій – І. Д.), всупереч, а не у згоді з приписами соцреалізму» [1, с. 13]. Пізніше, вже в химерній прозі, відбулася демонстрація відносності чи не всіх тих цінностей, які абсолютизувалися в радянській ідеології [1, с. 31].

Аналізом феномена шістдесятництва, певних його проявів чи окремих постатей займається багато сучасних літературознавців. Примітно, що часто в їхніх працях акцентується на поетикальній чи ідейній *протиставленості* – художня та історико-літературна вартість цієї літератури осягається саме в таких поняттях. Все те, що поривало у їхніх творах із догматикою соцреалістичного канону, набуває сьогодні більш чи менш обґрунтованого антиколоніального трактування, яке підкреслює національну чи, ширше, неімперську ідентичність, нескореність чи навіть опозиційність, якщо не політичну, то естетичну. Так, Оксана Пахльовська називає шістдесятництво «*відтворенням, відбудовою* саме елітарного шару української культури, *українського історичного мислення, українського історичного чуття*» [9, с. 80]; а, наприклад, для Я. Поліщука такою опозицією стала іронічність неофіційної літератури 60-х, кардинально неможлива у фундаментальних схемах соцарту [10, с. 23]. Зрозуміло, що за ті ж акценти в радянському літературознавстві тексти піддавали критиці, а письменників осуджували, як це простежено у книзі В. Ковалю [5], адже основним завданням було не дозволити створити чогось нового поза заданою домінантою, чого не можна було би контролювати. Письменник-прозаїк В. Дрозд так описав ці роки: «батьки» літератури вимагали від письменника єдиного – писати «як усі» ... Писати «як усі» тодішні видавці неодноразово радили і мені». Результатом цього були «спрямованість на ординарність мислення, художніх засобів, стилю...» [3, с. 13]. Таким чином, шістдесятництво, попри свій усе ж не цілком неофіційний статус, постає як маргінальний об'єкт, бо не відповідає таким «порадам» та «вимогам», і його вивчення передбачає залучення відповідної методології. Питання способів аналізу маргіналізму в українській літературі у 1999 р. актуалізувала Соломія Павличко, дослідивши витоки та специфіку цього явища [8, с. 611-636]. Висновки,

зроблені на основі вчення Ж. Дерріди про розрізнення, а також із урахуванням нового історизму М. Фуко, дають змогу не лише віднаходити та руйнувати фальшиві центри, а й означувати нові, звичайно, вже усвідомлюючи їхню непостійність. Примітно, що зацікавленість маргінальними феноменами історії співпала в часі з періодом шістдесятництва.

Опозиційна маргінальність шістдесятників стала їхньою іманентною ознакою, що виявляється в настанові на творення глибшої, складнішої, загалом «цікавішої», ніж соцреалістична, а тому елітарної щодо неї літератури. Серед багатьох художніх здобутків шістдесятників знаковим у вибраному аспекті постає роман В. Дрозда «Катастрофа». По-перше, заголовок твору дуже влучно означив його об'єкт (стан суспільства та його стосунки з індивідом) й провістив долю автора та його тексту, а, по-друге, вже через рік після публікації в журналі 1968 р. «Катастрофа» трактувалася майже як еталон маргінальної літератури. Л. Новиченко зазначав: «є й твори, про які зовсім *важко сказати, існують вони реально* в літературі чи ні: з одного боку вони, як «Катастрофа» В. Дрозда ... опубліковані, з іншого боку – літературна преса їх обходить *загадковою мовчанкою...*» [цит. за: 5, с. 624]. Однією з найгостріших, принаймні у час опублікування роману, була проблема істинності/неістинності ціннісної ідентичності радянської літератури та «радянської» людини зокрема. А такої людини у тексті просто нема. Цей твір свідомо порушував центральний канон, принципово йому не відповідав і навіть заперечував. Це помітно, наприклад, у тому, що головний персонаж читає Гете, носить томики «улюбленого» Гегеля, а цитує (причому тенденційно, за словами наратора) Г. Сковороду. Іконічні «класики» у його списку відсутні. І це робить працівник офіційного друкованого органу. Очевидно, що під таким кутом зору роман і справді становив загрозу режимові й не міг бути виданим. У цьому дебютному (можливо, саме тому настільки сміливому) романі автор відкрито репрезентував заборонені ідентичності тогочасного радянського світу, хоч і його «Спектакль», написаний про чиновників від літератури, інші твори, припустимо теж вважати «каноноборчими».

Зазначимо, що роман можна укласти в «класичну» для радянської літератури фабулу: *одиначка, яка протистоїть колективу і зазнає поразки*, проте ця фабула не розкривається у темі й сюжеті, а служить автору для прикриття перед цензурою. В. Дрозд зауважував своїм читачам (і, мабуть, не лише про себе): «Деякі мої твори важко даються до читання. Розраховані вони на людей підготовлених ... Я намагався писати для читача інтелігентного ... не за освітою чи соціальним статусом, а за *духовною наповненістю*» [3, с. 18]. Попри те, позірна фабульна традиційність досі спрямовує інтерпретацію «Катастрофи». Наприклад, В. Коваль зазначає: «Роман *викривав* психологію

індивідуаліста й кар'єриста Івана Загатного» [5, с. 623]. Лексема «викривав» у стосунку до названих якостей, поза сумнівом, із минулого, і свідчить про позицію дослідника, його ціннісні орієнтації. Наталія Матюх називає обстоювання героями Дрозда власної індивідуальності «хворобливим» [7, с. 84], хоч у цій же статті наводить думку М. Жулинського, що моральним імперативом письменника в житті і творчості є неможливість відчуратися від самого себе, тобто кожна людина приречена на обстоювання власної особистості. І справді, в одній зі сцен «Катастрофи» Хаблак каже головному персонажу Загатному, що той ненавидить і проклинає власну душу, але приречений жити з нею, «бо ж це як тіль» [3, с. 274]. Інший кут зору, також запропонований автором, проте імпліцитний, змушує задуматися про причини самотності й ворожості суспільству. Оксана Пахльовська зауважувала, що інтелектуалізм, «основна риса нової (тобто шістдесятницької – І. Д.) ментальності» [9, с. 67], починався саме з особистісного, внутрішнього виміру, послідовно протиставленого риторичній порожнечі [9, с. 68]. Під риторичною порожнечою дослідниця, очевидно, мала на увазі власне *систему вартостей* комуністичного суспільства. Справді, якраз *брак* стильових, естетичних, етичних, моральних *орієнтирів* спонукав митців долучатися «до енергії різних традицій, шукати собі літературних «батьків» і «дідів» (чи «прадівів»)» [1, с. 15]. Те, що персонажі «Катастрофи» знаходять їх саме в особі Григорія Сковороди (Загатний постійно його цитує), не випадково, адже він є не лише репрезентантом канонічної української високої філософської прози, а і його гносеологічне вчення неможливе без оригінальної авторської аксіології. Подібним чином В. Дрозд «віднаходить» Ф. Ніцше, забороненого і забутого, але знову актуального в добу автора; неодноразово [3, с. 194-196, 254] його розповідач роздумує над «давню відомими» речами, які ще раз потрібно пригадати. Актуальними для покоління прозаїків-шістдесятників стають також елітарні ідеї «індивідуально-філософської чистоти мистецтва» та «естетичної гри Б.-І. Антонича» [4, с. 26]. У це коло інтересів Ніла Зборовська зараховує й відгомін барокової епохи, яка становила «своєрідний естетичний орієнтир для тодішнього літератора, оскільки виробила й «демократичну», й «елітарну» парадигми» [4, с. 26].

Аксіологія як наука, яка займається проблемами ціннісних орієнтирів, є фундаментальною формантою в сучасному літературознавстві. Адже цінності – один із основних змістових (текстових, затекстових чи підтекстових) компонентів структури практичного кожного художнього твору. Водночас ціннісні орієнтири читача визначають його інтерпретативну канву й оцінку загалом. Власне, оцінка можлива тільки завдяки і на основі певних вартостей. Цінності чітко ієрархізовані за шкалою матеріальні/нематеріальні, а також від абсолютних (вічних) до не-цінностей та

від вартостей найвищих до найнижчих. Г. Ріккерт зазначав, що з цінностями пов'язаний будь-який феномен, що викликає переживання [11, с. 310]. Звичайно, викликати переживання можна не тільки цінностями певного покоління, але і його антицінностями, якщо вони є вартісними для інших. Метою аксіологічного аналізу – зіставлення закладених у творі «ідеальних буттів» [6, с. 18] значущих для суб'єкта норм, є виявити їхню тексто- та смислотворчу функції. В «Катастрофі» В. Дрозда незалежно від того, визнавати ідейну домінуючу складову підтекстовою, чи віднаходити її в самому змісті (адже вона чітко обумовлена діями та роздумами персонажів), потрібно розглядати щонайменше дві ціннісні площини. Перша, без сумніву, – аксіологія радянського суспільства. Автор не наважується відкрито полемізувати з нею, але це виявляється непотрібним – у художній тканині повноправно функціонує інший ціннісний світ – екзистенціальний. Відповідно до постулатів екзистенціалізму, цінності, зокрема, не даються людині від народження, а формуються в кожній життєвій ситуації і тому є індивідуальними. Самотність, творчість, моральний імператив – це його вартісні поняття. На відміну від структуруючої та організуючої функцій радянських цінностей, функція екзистенціальних – дезорганізуюча. У парадигматиці екзистенціалізму доцільно розглядати не лише ключового персонажа Івана Загатного, а й інших працівників редакції. Виникає враження, що письменник свідомо ставив кожного з них у межові ситуації, в яких не спрацьовував ні кодекс радянських цінностей, ні релігійних чи будь-яких інших. Акцент на необхідності зробити власний вибір, на первинності людського «Я» очевидний. Прикметно, що «корекція в *системі вартостей*, запропонованій екзистенціалістами» [9, с. 74], про яку щодо творчості шістдесятників писала Оксана Пахльовська, у цьому романі своєрідна. Нігілізм та абсурд, який мав привести у Сартровому трактуванні до Ніщо, і який заперечили шістдесятники, В. Дрозд екстраполював на тогочасний соціум і систему, після яких все ж можливе якесь нове «щось».

Ціннісний світ Івана Загатного побудований на його усвідомленні того, що він маргінал, але його найбільше бажання – мати ті ж права і визнання, що й решта: «хочу довести ... що я інший, не такий, як вони, й маю право ходити по терехівському Хрещатику з руками за спиною» [3, с. 237]. Попри традицію трактувати його як нігіліста, насправді найбільш нігілістичну думку висловив, хоча не втілював її, найбільший «мораліст» роману Хаблак [3, с. 244-245], Іван же мав велику мету, до якої потрібно «прорватись крізь себе» [3, с. 189]. А «велике потребує жертв ... Втеча від юрби і мирських справ, зневага до багатства, піст і аскетичність, коротше – зневаження плоті, щоб *здобути дух*» [3, с. 189-190]. Цю мету можна описати, як бажання подолати в собі людину. Картаючи себе за багатослівністю у критиці з

Хаблаком, він учергове гасить цигарку до руки з думкою: «ченці колись уміли гнзудати свою хіть і свої пристрасті; лише так...» [3, с. 265]. Звичайно, дух Іван трактує як щось принципово незламне, на відміну від тіла, а не як власні духовні риси. Практично лише раз, після розриву з Людою, він виявляє слабкість: «боже, забери все, тільки дай мені покохати» [3, с. 239]. Однак, визнаючи кохання як найбільшу цінність, Іван вкотре ідентифікується через інтертекст із Гете з типом західної, а не радянської людини. Таке ж ототожнення відбувається в іншій ситуації, коли Іван говорить про «підсвідомий потяг людства до всесвітньої війни» [3, с. 300]. Його роздуми про стан цивілізації протилежні офіційним радянським, які були прогресистськими, відтак – маргінальні, а війна не трактується за домінуючою моделлю «зовні агресори, а ми лише захищаємося».

Уся тканина твору, починаючи з ономастикону (Загатний), спрямована на захист права на внутрішнє життя, і текст покликаний максимально його омовити, акцентуючи не лише його наявність, а й самоцінність. Людмила Тарнашинська зазначила, що «однією з найпосутніших проблем, яку винесло на поверхню шістдесятництво, є проблема *внутрішньої свободи* – те екзистенційне поняття, яке приходило до шістдесятників через власний досвід» [12, с. 577]. Стереотип, що своєрідний антисоціальний характер став причиною катастрофи головного персонажа, не вичерпує смислового навантаження, а звужує його до «єдиноправильного» сприйняття читачем із тоталітарною колективістською свідомістю. І справді, самотність Загатного, його протиставленість, асоціальність, геніальність, внутрішнє життя не приносять йому радощів, щастя, а це також поглиблює ставлення до нього як до негативного персонажа. Проте тут важливе інше – право на таку позицію, ствердження, що такі люди в «сонячному» суспільстві є. Саме його категорична опозиційність до цього типу характеру стає причиною несприйняття, самотності і навіть психозу Загатного. Його самотність виявляється тим більше трагічною, адже приречена існувати не серед таких самих самотностей, а ізольовано в масі «щасливих». «Вони войовничі» [3, с. 236], – заявляє Загатний про масу і цим наближується до Ф. Ніцше, для якого це була одна з головних ознак людей реzentименту. Єдиної, за А. Камю, форми подолання самотності в *бунті проти абсурду* не відбувається – терехівці до цього не готові. Хоча протистояння натовпу та одиниці, принципова неможливість розуміння виявляється не лише в постаті Загатного. Це також виражено в образі Люди: її вважали гордою, бо не танцювала з хлопцями, а вона просто боялася пересудів [3, с. 228]. Те ж саме простежено і в сцені з перемогою Хаблака в шахи: він картав себе за неї, так само як Загатний – себе за поразку.

Усе це лежить на поверхні «Катастрофи» і вписується у традиційну, хоч і неофіційну, парадигму того часу. Вже кілька років до появи

роману такою екзистенційно самотньою, покинутою у трагічному світі людиною у *психологічному аспекті* творчо цікавився Григорій Тютюнник, щоправда його елітаризм суто мистецький, не ідейний. Ніла Зборовська зауважила у вище цитованій статті, що *психоаналіз* є одним із ключів до творчості шістдесятників. В. Дрозд неодноразово вдається до ретроспекції – епізодів із молодості Івана, – щоби дослідити чи дати читачеві матеріал для дослідження психології поведінки Загатного. У цьому випадку спостерігаємо ще й свідоме використання самим письменником (чи заклик до використання інтерпретаторами) методології психоаналізу, визнаної в Радянському союзі буржуазним неістинним ученням (тобто маргіналізованою). З цього приводу В. Дрозд іронізує в романі, використовуючи оксюморон-насмішку: «Кібернетики ж давно відкрили, що людська душа – *просто складний механізм*» [3, с. 227].

Микола Гужва, креатор Загатного, найзагадковіший образ роману, фактично на початку твору відхрещується від свого персонажа. Але в його запевненні, що він живе «як всі» (так само хоче жити журналіст Хаблак [3, с. 257], за Х. Ортегою-і-Гассетом, це одна з визначальних ознак суспільства, хворого на «масовість») і не має патетичних мук «інтелігентика» [3, с. 185], є підтекст із протилежним смислом – автор приховано називає міщанством критиканську щодо Івана позицію. Наратор боїться здатися обивателем – для нього важливо не виділятися з маси, щоби не мати проблем на службі, не протистояти людям [3, с. 195], відповідати образу звичайного (краще навіть не зразкового) громадянина. На противагу йому Загатний, якого автор поставив у ту ж ситуацію (написання твору), теж готовий на поступки для критиків у своєму тексті, але не через кар'єру, а з метою пройти цензуру, надрукуватися і самоствердитися. Ще кілька разів, із ретельною періодичністю [3, с. 205, 299] розповідач відрікається від свого героя, загострюючи увагу на тому, наскільки небезпечні питання він порушує, і з кожним разом іронія стає все помітнішою, запобігання перетворюється в самопародіювання – Гужва натякає, що про *деякі* риси Івана він взагалі змовчав.

Із формальної точки зору твір має неординарну складну композицію і сміливо пориває з традицією. Його особливість – конструкція «тексту в тексті», це «роман про написання роману» (або ж «чернетка роману»), в якому автор постійно намагається вийти за межі основної канви і, водночас, ніби на маргінесах (берегах) зошита відтворити коментарі можливих критиків. Іронія полягає в тому, що йому вдалося майже дослівно це зробити. Неодноразові звертання до читача, редактора-видавця чи рецензентів, у яких автор засвідчує критичне ставлення до Загатного, свідчать про тиск домінуючих дискурсів і на письменника, і на його персонажів, і на реципієнта. Проблематичність їхньої інтерпретації в тому, що ці вставки, хоча належать до

«основного» тексту, можна розглядати як певною мірою паратекстові вкраплення з огляду на їхню публіцистичність. Вони написані у формі підкреслених загравань із цензурою, є «офіційним» зверненням до неї, відвертим «виправдовуванням», що набуває іронічного забарвлення, а отже має викривальний та деміфологізуючий вияв і сигналізує читачеві про те, що текст порушує багато норм, не відповідає тогочасним радянським цінностям.

На противагу усталеним уявленням про письменника-робітника В. Дрозд у романі повертає елітарного автора-деміурга. Творчий процес тут постає одним із повноцінних дискурсів і набуває статусу таємного дійства, якому передують інтимні інтроспекції. Окрім розповідача Гужви, пишуть також Загатний та головний редактор Гуляйвітер, «творчих мук» зазнає Хаблак. В Івана Загатного бажання творити обов'язково пов'язане з тим, що він відчуває себе богом або королем. Такі порівняння в нього виникають щодо креатури власної особистості в реальному житті: «будь безсторонній, як бог» [3, с. 266], щодо образу героя свого твору: «терехівці зрозуміють, що він, Загатний, змалював себе в образі бога» [3, с. 182], щодо його автора: «я б теж міг вигадати королівство і стати королем» [3, с. 199] (про колишню мрію «створити власний світ» [там же] з тридцяти двох романів), «творчі години ... коли почувашся богом» [3, с. 242]. Останнє пов'язане і з самоідентифікацією Івана, і з небажанням сприймати сучасний світ, побудований не за його принципами. Роман закінчується фатальним для Загатного розумінням, що всім не поясниш, що він бог [3, с. 295], а його читатиме саме маса. Отже, сенсу писати вже немає. Особа, яка розповідає про Івана, Гужва, як письменник також відмежовується від маси. Так, підсумовуючи власний твір він заявляє, що спеціально не вигадував захоплюючого сюжету, «хай цим займуться заслужені, маститі романісти» [3, с. 295]. Він також свідомий, що «за всіма законами сучасної літератури герой мусив би перевиховуватись, з терехівського обивателя стати активним, життєрадісним громадянином, а він нібито знову своєї завів [3, с. 295] і взагалі, усі свої «мудрування» називає «периферійними» [3, с. 254]. Проблема лицемірства в тогочасній літературі поставлена у тексті дуже гостро. Загатний обурюється: «Вони кажуть: це погано, бо ми цього

не розуміємо. Творіть для простої людини, для маси, ви покликані творити для простої людини» [3, с. 236]. Натомість Гужва постійно просить вибачення чи за образ, який змалює, чи за «химерні» слова, яких уживає [3, с. 196]. Якась фантомна надгенетична спадковість змушує автора робити це. В. Дрозд, чи його протагоніст Гужва, очевидно, не міг знати, що свого часу Миколі Хвильовому цілком серйозно дорікали за використання незрозумілих слів, які недоступні масовому читачеві. Звичайно, дійсна позиція Гужви як завжди подвійна. В одній зі сцен він зізнається, що вже тиждень не читає белетристики, бо «фальш відчуває» [3, с. 280]. Нарешті, в ситуації з графоманом-редактором не лише відбилися уявлення молодого автора про те, що друкують нездар при посадах [3, с. 210] – В. Дрозд звертає увагу на деякі людські вияви: замість того, щоби підтримати істину Загатного, працівники редакції голосують за преміювання Гуляйвітра з метою зберегти хороші стосунки і роботу. Ще раз колектив зраджує себе та Івана, коли через єдиний «прокол» у роботі (з вини редактора) вимагає його звільнення [3, с. 268].

Таким чином, і творчі пошуки, і проблематика, оприсутнена письменниками-шістдесятниками, виходили за межі зовнішнього диктату, а основним етичним критерієм для себе вони обрали мірило власної особистості. У контексті єдиної визнаної літератури – соцреалізму – їхні кращі здобутки були периферійним, замовчуваним явищем, яке, попри заборони, поновило традицію творення високої, елітарної літератури.

Дослідження аксіологічних орієнтирів як одного з прикметних виявів шістдесятницького маргіналізму в романі «Катастрофа» засвідчує, що домінантою ідейного наповнення твору є екзистенціалістська спрямованість. Водночас голос автора постійно це заперечує, висловлює незгоду з діями головного персонажа, заграє зі свідомістю читача та критика, намагається відповідати офіційним ціннісним установкам свого часу. Однак виявляється, що формальні риси не знаходять підтвердження у житті, яке є значно складнішим. На основі цих невідповідностей відбувається постійна гра з читачем, яка вводить в оману довірливого реципієнта й, балансуючи на маргінесах дозволеного, повинна донести в умовах цензури особливу позицію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В. Апология модерну: обрис XX віку: [статті та есеї] / Віра Агеева. – К.: Грані-Т, 2011. – 408 с. – (Серія «De profundis»).
2. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К.: Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока поліція»).
3. Дрозд В. Вибрані твори: у 2 т. / Володимир Дрозд. – К.: Рад. письменник, 1989. – Т. 1: Оповідання. Романи. – 1989. – 462 с.
4. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26–42.
5. Коваль В. Зоря і катастрофа Володимира Дрозда // Серце моє в колючому дроті: [Есе. Спогади. Документи] / Віталій Коваль. – К.: КП «Редакція журналу «Дніпро», 2005. – С. 616–631.
6. Культурология. XX век. Энциклопедия. – Т. 1. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – 447 с.
7. Матюх Н. Автобіографізм як особливості характеротворення у прозі Володимира Дрозда / Наталя Матюх // Слово і час. – 2008. – № 5. – С. 83–87.

8. Павличко С. Маргінальність як об'єкт історії / Соломія Павличко // Павличко С. Теорія літератури. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. – С. 611–636.
9. Пахльовська О. Українські шістдесятники : філософія бунту / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65–84.
10. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : [монографія] / Ярослав Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с. – (Серія «Монограф»).
11. Риккерт Г. Філософія життя / Генріх Риккерт. – К. : Ника-Центр, 1998. – 512 с.
12. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспект) : [монографія] / Людмила Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.

© Драч І. Д., 2011

Дата надходження статті до редколегії 27.05.2011 р.