

Літературний процес:

- Методологія
- Імена
- Тенденції

Literary process:

- Methodology
- Names
- Trends

№ 16

Виходить двічі на рік
Видається з грудня 2012 року

Засновник:
Київський університет імені Бориса Грінченка

Видається з грудня 2012 року

Виходить двічі на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ № 21167-10967ПР від 13.02.2015 р., видане Державною реєстраційною службою України

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 11 від 17.12.2020 р.)

Головний редактор:

Руснак Ірина Євгенівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна).

Заступник головного редактора:

Єременко Олена Володимирівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна).

Випусковий редактор:

Євтушенко Світлана Олександрівна, кандидат філологічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна).

Редколегія:

Кудряшова Оксана Валентинівна, кандидат філологічних наук, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Бунятова Ізабелла Рафаїлівна, доктор філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Гайдаш Анна Владиславівна, кандидат філологічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Ільїнська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук, професор, Херсонський державний університет (Україна);

Караман Станіслав Олександрович, доктор педагогічних наук, професор, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Левко Уляна Єлізбарівна, кандидат філологічних наук, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Мережинська Ганна Юрївна, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна);

Поліщук Ярослав Олексійович, доктор філологічних наук, професор, Ягеллонський університет (Польща);

Ткаченко Анатолій Олександрович, доктор філологічних наук, професор, Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Україна);

Чеснокова Ганна Вадимівна, кандидат філологічних наук, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка (Україна);

Лавський Ярослав, доктор габілітований, професор, Білостоцький університет (Польща);

Яніцька Анна, доктор гуманітарних наук, професор, Білостоцький університет (Польща);

Хланьова Тереза, доктор гуманітарних наук, Карлов університет (Чеська Республіка);

Герард Стен, доктор лінгвістики й когнітології, професор, Амстердамський вільний університет (Нідерланди);

Віллі ван Пір, доктор міжкультурної герменевтики, професор, Мюнхенський університет імені Людвіга Максиміліана (Німеччина);

Вайндер Віанна, доктор з англійської мови та літератури, професор, Стерлінзький університет (Великобританія);

Жмудзка-Бродницька Моніка, доктор гуманітарних наук, Гданський університет (Польща).

Журнал реферується, індексується та зберігається в
ERIH PLUS

Національна бібліотека України імені В. Вернадського
Google Scholar

Адреса редакційної колегії

04212, Україна, м. Київ, вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, ауд. 220

Київський університет імені Бориса Грінченка

Тел.: +38 (044) 426-46-60

E-mail: lit.pro@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.16

© Автори публікацій, 2020

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2020

Founder:
Borys Grinchenko Kyiv University

Published since 2012

Publication frequency: twice a year

Certificate of State Registration of Print Mass Media
KB № 21167-10967ПП dated 13.02.2015 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

Recommended for publication by the Academic Council of Borys Grinchenko Kyiv University
(*Rec. No 11 dated 17.12.2020*)

Editor in Chief:

Rusnak Iryna, DSc (Philology), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Deputy Chief Editor:

Yeremenko Olena, DSc (Philology), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Executive Secretary:

Yevtushenko Svitlana, PhD (Philology), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)

Editorial Board:

Kudriashova Oksana, PhD (Philology), Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine)
Buniatova Isabella, DSc (Philology), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);
Gaidash Anna, PhD (Philology), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);
Ilyinska Nina, DSc (Philology), Professor, Kherson State University (Ukraine);
Karaman Stanislav, DSc (Pedagogy), Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);
Levko Ulyana, PhD (Philology), Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);
Merezhinska Anna, DSc (Philology), Professor, Taras Shevchenko National University (Ukraine);
Polishchuk Yaroslav, DSc (Philology), Professor, Jagiellonian University (Poland);
Tkachenko Anatoliy, DSc (Philology), Professor, Taras Shevchenko National University (Ukraine);
Chesnokova Anna, PhD (Philology), Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University (Ukraine);
Lovesky Yaroslav, Doctor Habilitat, Professor, University of Bialystok (Poland);
Yanytska Anna, Doctor of Humanities, Professor, University of Bialystok (Poland);
Chlanova Tereza, Doctor of Humanities, Charles University (Czech Republic);
Steen Gerard, DSc (Philology), Professor, VU University Amsterdam (Netherlands);
Willie van Peer, DSc (Philology), Professor, Ludwig Maximilian University of Munich (Germany);
Vander Viana, DSc (Philology), Professor, University of Stirling (Scotland);
Żmudzka-Brodnicka Monika, Doctor of Humanities, University of Gdansk (Poland).

The journal is referenced, indexed and archived in

ERIH PLUS

Національна бібліотека України імені В. Вернадського

Google Scholar

Editorial Address

04212, Ukraine, Kyiv, 13-B, Marshala Tymoshenko street, Room 220,

Borys Grinchenko Kyiv University

Tel: +38 (044) 426-46-60

E-mail: lit.pro@kubg.edu.ua

Сайт: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal>

ISSN 2311-2433 (Print)

ISSN 2412-2475 (Online)

DOI: 10.28925/2412-2475.2020.16

© Authors of publications, 2020

© Borys Grinchenko Kyiv University, 2020

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

<i>Бондарева Олена.</i> Нові форми презентації біографій митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування	6
<i>Герасименко Ніна.</i> Нон-фікшн у сучасній літературі: перевага чи недолік? (На матеріалі творів Б. Гуменюка «Блокпост», М. Матіос «Приватний щоденник...», Н. Розлуцького «Нотатки мобілізованого»)	16
<i>Жигун Сніжана.</i> Роман Б. Тенети «Загибель Анагука» і проблема масової літератури 1920–30-х років	23
<i>Кравченко Яна.</i> Деконструкція як стратегія творення альтернативної біографії (на матеріалі роману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач»)	29
<i>Кулінська Яніна.</i> Історичний факт і література для дітей (на матеріалі прози сучасних письменників: роману О. Захарченко «Вертеп», повісті Г. Кирпи «Мій тато став зіркою», «Казки про Майдан» Х. Лукашук і казки Р. Романишин і А. Лесіва «Війна, що змінила Рондо», «Повернутися з війни» Н. Нагорної та ін.)	35
<i>Полторацька Алла.</i> Тварина в екзистенційній кризі людини.	41
<i>Руснак Ірина.</i> «Загарячий у словах і заотвертий у мислях» (штрихи до біографії Уласа Самчука)	48
<i>Сотникова Валентина.</i> Біографія як інтертекст у ліриці Володимира Базилевського: особливості художньої інтерпретації.	61
<i>Телець Юрій.</i> Генеза літературного мейнстріму в контексті функціонування соцреалізму та постмодернізму	67
<i>Спехович Анна.</i> Особистий документ і генетична критика на прикладі «Щоденника» Яна Юзефа Щепанського — попередній розгляд	75

ПОЕТОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

<i>Галич Олександр.</i> Штрихи до квазібіографії Фандоріна: експеримент Б. Акуніна.	84
<i>Мочернюк Наталія.</i> Пізнавати й утривалити в пам'яті: мемуаристика Святослава Гординського	90
<i>Штолько Марина.</i> Особливості моделювання картин дитинства в біографічному романі в повістинах М. Павленко «Райдуга в решеті»	97

CONTENT

CONCEPTUAL ISSUES OF LITERARY STUDIES

<i>Bondareva Olena</i> . New Forms of Artist Biographies Presentation as Intellectual Challenge: Classification Problems	6
<i>Gerasymenko Nina</i> . Non-fiction in Contemporary Literature: Advantage or Disadvantage? (a Study of “Checkpoint” by B. Gumenyuk, “Private Diary...” by M. Matios, “Serviceman’s Notebook” by N. Rozlutskyi)	16
<i>Zhyhun Snizhana</i> . “The death of Anaguac” by B. Teneta and Problem of the 1920ies – 1930ies Mass Literature	23
<i>Kravchenko Yana</i> . Deconstruction as a Strategy for Creating an Alternative Biography (Based on P. Yatsenko’s Novel “Nechuy. Nemov. Nebach”)	29
<i>Kulinska Yanina</i> . Historical and Literature for Children (Based on Prose by Modern Writers: O. Zakharchenko’s Novel “Nativity Scene”, G. Kyrpa’s Novel “My Dad Became a Star”, H. Lukashchuk’s “Tales of the Maidan” and R. Romanishin and A. Lesiv’s “War that Changed Rondo”, Novel-Three-Part “Return From the War” by N. Nagornoya, etc.)	35
<i>Poltoratska Alla</i> . Animal in the Human’s Existential Crisis	41
<i>Rusnak Iryna</i> . “Too Ardent in Words and Frank in Thoughts” (Touches to the Biography of Ulas Samchuk)	48
<i>Sotnykova Valentyna</i> . Biography as an Intertext in the Lyrics of Volodymyr Bazylevsky: Features of Artistic Interpretation	61
<i>Telets Yurii</i> . Genesis of the Literary Mainstream in the Context of the Socialist Realism and Postmodernism Functioning	67
<i>Spiechowicz Anna</i> . Personal Document and Genetic Criticism on the Example of Jan Józef Szczepański’s <i>Diary</i> —Preliminary Considerations	75

POETOLOGICAL DISCOURSE

<i>Halych Olexander</i> . Features of Fandorin’s Quasi-Biography: Postmodern Experiment	84
<i>Mocherniuk Nataliia</i> . To Apprehend and to Retain for a Considerable Length of Time: the Memoirs of Sviatoslav Gordinske	90
<i>Shtolko Maryna</i> . Specifics Modeling Pictures of Childhood in a Biographical Novel in the Short Stories “Rainbow in the Sieve” by M. Pavlenko	97

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 8 (09)883

Бондарева Олена Євгенівна

професор, головний науковий співробітник кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна
доктор філологічних наук, професор

ORCID iD 0000-0001-7126-452X
o.bondareva@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.1>

НОВІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ БІОГРАФІЙ МИТЦІВ ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ПРОВОКАЦІЯ: ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКУВАННЯ

У статті проаналізовано динаміку форм презентації біографій знакових українських митців, останніми роками відчутну в українському культурному середовищі. Наголошено, що сьогоденна українська культура поволи долає радянські матриці і штампи рецепції її ключових постатей (Шевченка, Франка, Лесі Українки), а також прагне до суттєвого розширення кордонів і персонажного обсягу всього культурного пантеону. Це важливо для формування посттоталітарної української ідентичності і тому потребує нових наукових підходів, аналітичних студіювань, систематизацій і класифікацій. На шляху глобальних ревізій форм презентації національно вартісного персонального культурного досвіду слід враховувати глобальні трансгресії сучасної культури, яка від атомарних фактів і тенденцій упевнено рухається до систем і корпусних текстів, що функціонують як відкриті та структуровані конструкти зі складною системою внутрішніх взаємозв'язків. Для сучасних форматів презентації біографічних світів також важливі діалогізм, інтерактивність, мультимедійність та охоплення аудиторії, що сприяє інтенсивним художнім і маркетинговим пошукам та кристалізації інтелектуального потенціалу в самодостатні проєкти, спроможні організувати довкола себе нові силові поля та генерувати нові смисли. Запропоновано авторську класифікацію сучасних форм презентації біографій митців, розроблену з урахуванням тенденцій не лише сучасної української літератури, але й супровідних для неї за нинішніх умов гуманітарних сегментів — видавничої справи, радіо, кіно, інтернет-технологій, галузі культурних індустрій. Кожен з пунктів класифікації проілюстровано фактами сучасної української культури — створеними, за рідкісних винятків, упродовж останніх трьох років. Класифікація демонструє відчутні зсуви в напрацюваннях нових форматів презентації — від біографічних творів, написаних і виданих у традиційному форматі текстових книжок, аж до усвідомлення того, що в цифровому світі такі формати не є універсальними і призначені переважно для вузьких фахівців, для масового ж реципієнта сьогодні важливі інтерактивні та мультимедійні формати, і культура оперативної їх генерує.

Ключові слова: біографія, формат презентації, корпусність, класифікація, діалогізм, мультимедійність.

Україна опановує себе, боляче прощаючись із колоніальним минулим, у якому не було місця справжнім національним героям, національним митцям, національним духовним символам. Україна відкидає радянські матриці і штампи прочитання персоналій таких мистецьких велетнів, як Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка: після того, як ці штампи, сформовані освітою, радіо, телебаченням, кіно, белетристикою, міцно засіли у свідомості кількох поколінь, у яких більшість людей нічого не додали до рецепції цих постатей поза ідеологічним дискурсом шкільних програм, «розгерметизація» їх однозначно потребує нових підходів і форм презентації. Водночас гостро постає питання змісту і аксіології культурно-біографічного канону, що відчувається в кількох масивних потоках:

- 1) розширення його меж за рахунок включення нових персоналій та акцентації раніше другорядних постатей як канонічних;
- 2) наділення канонічних постатей новими рольовими амплу та створення нового поля їх рецепції;
- 3) глибокі дослідження художніх текстів і контекстів як форм презентації біографічної унікальності;
- 4) повернення в український контекст українців, які опинилися поза Україною;
- 5) перехід від монологічно-дидактичних до діалогічних, мультимедійних та інших інтерактивних способів презентації.

Тобто питання нових форм і форматів естетичної презентації біографій українських митців виявляється значно ширшим, ніж звичайна літературознавча проблема. Адже сьогодні біографістика пронизує більше просторів, ніж художня література і книги про митців. Її зараз доволі важко класифікувати, оскільки повсякчасно виникають нові біографічні формати.

Водночас у сьогоденному українському гуманітарному просторі біографістика в полі переформатування канону і форм презентації функціонує в колі таких проблем:

1. Класифікування.

Складність, насамперед, полягає в тому, що принципів і критеріїв, на підставі яких будуватимуться класифікації, може бути дуже багато, і тут важко досягти предметно-понятійного універсалізму. Жодна класифікація не може бути завершеною, оскільки швидкість виникнення нових біографічних форматів значно перевищує швидкість їх наукової рецепції. Відтак будь-яка класифікація має бути принципово відкритою і оперативно редагуватися та обґрунтовано доповнюватися.

2. Формування корпусів текстів.

Корпусність — це шлях, до якого поступово йде українська біографістика останніх років. Цю модель насамперед опрацьовано на персоналії Тараса Шевченка.

Спершу було створено так званий «Портал Шевченка» (<http://kobzar.ua/site/main>) — науково-освітній вебресурс, присвячений життю і творчості великого поета. У його проектуванні та наповненні взяли участь провідні освітні, наукові, культурні установи України — Інститут літератури, Інститут телекомунікацій та глобального інформаційного простору, Інститут кібернетики НАНУ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Національний технічний університет «Київський політехнічний інститут», Національний музей Тараса Шевченка та інші заклади. Особливістю цього ресурсу стали його загальна доступність, відкритість для поповнення реципієнтами (з внутрішньою модерацією), ціла низка сервісів (мапа відображення місць, які важливі для життя і творчості поета, маршрути його подорожей, факсиміле оригіналів творів, віртуальні тури, Таймлайн для щоденного вивчення біографії поета, мультимедійні додатки), можливість створити власний науковий кабінет і навіть власну наукову лабораторію (Портал Шевченка).

«Шевченківська енциклопедія» — багатотомне довідкове видання, яке підготував Інститут літератури НАНУ (2012–2015 рр.), залучивши фахівців з України та діаспори, на сайті Комітету з Державних премій України в галузі науки і техніки назване «універсальним компендіумом сучасних знань про постать і творчість Тараса Шевченка, його місце у світовому культурному процесі». Серед заслуг авторів цього видання Комітет з Державних премій вбачав те, що «проаналізовано всю літературну й об'єднано спадщину Шевченка, детально висвітлено його біографію, місця перебування, оточення, побут, історію вшанування пам'яті Шевченка, інтерпретації його творчості, зв'язки з українською і зарубіжними літературами та мистецтвом», «укладено словниковий компендіум відомостей у вигляді персональної енциклопедії», «створено наукові основи багатопрофільного інформаційно-довідкового ресурсу “Шевченківська енциклопедія” (ШЕ)», «сформовано базові концептуальні засади персональної енциклопедії». Але головне, на що варто звернути увагу, — це відмічена Комітетом сучасна методологія аналізу Шевченкової творчості, «представлення спадщини митця та здобутків науки про нього у форматі персональної енциклопедії» (Шевченківська енциклопедія).

Цей корпус є доступним як у друкованому (книжково-енциклопедичному) форматі, так і в електронних версіях (<http://www.ilnan.gov.ua/index.php/shevchenkivska-entsiklopediya/category/2-shevchenkivska-entsiklopediya>, <http://kobzar.ua/page/90>).

Також фахівці Інституту філології Київського національного університету створили електронний лінгвістичний корпус поетичних творів Тараса Шевченка і розмістили його на порталі www.mova.info. Як зазначає Н. Дарчук, такий корпус є повноцінною базою для дослідження мовних особливостей авторського стилю письменника, оскільки супроводжується необхідним програмним забезпеченням (Дарчук, 2017) і дає змогу автоматизувати роботу з текстами за допомогою відповідних фільтрів. І якщо раніше поняття корпусності текстів було прерогативою лінгвістики, то зараз корпусність, як бачимо, поширюється і на літературознавство, мистецтвознавство, культуру, історіографію: сама природа метаданих повністю змінила підходи до накопичення, зберігання та використання знань і текстів про окремих митців та їх біографічні й творчі контексти.

3. Новий рівень теоретичних рефлексій.

Ця проблема випливає з глобальної переоцінки культурної сфери не як другорядного додатка до сфери економічно-соціальних відносин, а як певного життєтворчого механізму, наділеного можливостями суспільної діагностики та прогностики, як світу, здатного об'єднувати інтелектуалів і їхні зусилля в подоланні суспільних стереотипів, у формуванні нових траєкторій суспільного життя. Відповідно, і художні біографії, і нові форми їх презентації перестають бути лише «власне біографіями», тож потребують концептуальності, діалогу з реципієнтами, інших форм інтерактивності. А головне — мають враховувати динамічний досвід гуманітаристики ХХ–ХХІ століть з її підходами до людської індивідуальності, пасіонарності, творчих артикуляцій, пам'яті і забуття, інтертекстуальності та інтермедіальності сучасної культури.

4. Суспільне резонування.

Для просування біографічних культурних продуктів на споживацькому ринку вже недостатньо сукупності таких складників, як сам продукт і його якісне оформлення, креативна реклама та доступність. Інколи просування відбувається завдяки позакультурним факторам (як, наприклад, це відбулося з книгою про Василя Стуса, яку упорядкував Вахтанг Кініані), про що говоритимемо трохи згодом.

У статті ми наважимося запропонувати одну з можливих класифікацій традиційних і нових

форм презентації біографій митців, в основу якої покладено принцип визначення різновидів текстів та проєктів. Кожен із пунктів класифікації буде проілюстровано одним-двома показовими сучасними прикладами, які наводяться саме як приклади, а не як взірцеві чи програмні тексти (за можливості це будуть саме видання і проєкти останніх трьох років). Звісно, що цей перший начерк класифікації є відкритим, це радше запрошення до розмови та розвитку ідеї, аніж завершена тверда структура.

Форми презентації біографій митців: класифікація за видами текстів

1. Окремі художні твори біографічного жанру

Ці твори є в усіх літературах, і в українській їх напевно дуже багато. Стабільно щороку в різних номінаціях Міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» обов'язково такі біографічні твори представлені. Чимало українських видавництв мають сьогодні власні біографічні серії. У якості цікавої ілюстрації нестандартного підходу до провокативних біографій наведу драматургічний твір Ярослава Верещака «*Стефко продався мормонам*»: п'єса початку 1990-х років, де біографія Степана Бандери подається як біографія митця — через гру і театральні коди та жанрово маркується в різних варіантах її тексту як «історико-театральний нарратив в умовах сюрреалістичного хронотопу» або як «маленька п'єса про великий український сюр» (Верещак, 2007). По суті, окремий художній твір біографічного жанру сьогодні отримує до себе інтерес, якщо це твір-концепція, твір-провокація.

2. Паперові (книжкові) проєкти

• Біографії як повні / певні життєві історії однієї видатної людини (Діброва В. *Куліш*. П'єса на дві дії, 2019). Сам В. Діброва розповів українському ПЕН-клубу, що не зміг оминати 200-річчя Пантелеймона Куліша, якому і присвятив цей драматургічний твір. «У п'єсі група сучасних акторів намагається поставити власну п'єсу про життя і творчість П. Куліша і в такий спосіб заявити світові про себе. Водночас відбуваються переговори з урядовою організацією, яка відповідає за організацію ювілею. Актори намагаються встигнути з постановкою п'єси, імпровізують, «вживаються в ролі», сподіваються на підтримку влади, але зрештою дізнаються, що вже прийнято рішення замість прем'єри п'єси відсвяткувати роковини телевізійною передачею» (У *всесвітній день книги...*). Як бачимо, навіть коли біографічний твір про видатну персоналію виходить окремою книгою, митцеві все одно необхідно шукати

- інші дискурси, які увиразнюються цією біографією (у цьому разі — підміна «живої» теплої художньої комунікації «бар'єрною» холодною комунікацією через телевизор).
- Паралельні біографії (*Рікс Т. Черчилль та Орвелл. Битва за свободу*, 2020). Увага до паралельних біографій — це артикуляція такого потрібного сучасній культурі діалогізму, без якого вона не сприймається «почутою». Діалогізм створює необхідну зону напруги і між персонажами, і між книгою і читачем. До честі видавництва «Лабораторія», яке на своєму сайті робить промоцію новодруків, читачів заохочують не стандартною анотацією, а роздумами, «чим хороша ця книжка»:
 - «Показує, що люди з цілком протилежними позиціями в житті можуть мати схожі цінності»;
 - «Розповідає факти, які ви й не знали про цих двох. Наприклад, як під час засідань уряду в часи Першої світової Черчилль писав любовні листи. Чи як Орвелл ховався в руїнах церкви, щоб втекти потім з охопленої громадянською війною Іспанії»;
 - «Її автор — двічі лауреат Пулітцера, тож усе розповідь про ці дві постаті в історії з прискіпливою журналістською точністю»;
 - «Читається як захопливий роман, бо постійно очікуєш моментів, коли шляхи цих дуже схожих за долею людей перетнуться (а таке кілька разів було), а також вболіваєш за них, забуваючи, що це не вигадка, це біографії реальних людей. Бо дуже вже фантастичні бувають події. Орвелл виживає з простріленим горлом, Черчилль вночі потемки вскакує в потяг на ходу... Справжній екшн» (Черчилль та Орвелл... <https://laboratoria.pro/products/cherchill-ta-orvell-bitva-za-svobodu-tomas-riks>).
 - Біографічні шкци на тлі літературного / культурного процесу (*Панченко В. Літературний ландшафт України ХХ століття. 50 «слайдів»*, 2019; *Процюк С. Відкинуті і воскреслі (есе про письменників і суспільство)*, 2020). Такий різновид біографічних презентацій дає найширший контекстуальний потенціал, відразу «вписує» митця в певні синхронні ряди, неординарно проявляє не лише белетристичний, а насамперед науковий хист автора, який знає набагато більше, аніж пише.
 - Складне художнє ціле, репрезентоване певною сукупністю творів, самоцінних і поодинокі (цикл — *Герасимчук В. П'єси про великих*, 2002; або роман у 14 п'єсах — *Герасимчук В. Ренін*, 2019). Обидва приклади, що належать перу одного сучасного драматурга, є концентрованим письменницьким корпусом різних стратегій, тактик, художніх прийомів і демонструють невичерпний потенціал сучасної драматургічної біографістики. Між творами в обох випадках встановлюються додаткові міжтекстові зв'язки: у драматургічному циклі це типи протагоністів, письма, діалог драматургії та театру, який вийшов за межі власне театральної практики й оселився на рівні тексту сучасної п'єси; у романі це послідовність творів як велика життєва і творча історія, чим оформлюється своєрідна драматургічна сага.
 - Антології біографічних творів (*Таїна буття. Біографічна драма. Антологія*, 2015). На відміну від книжкових проєктів В. Герасимчука, така антологія являє біографічні художні концепції, створені різними авторами та присвячені доволі несхожим біографічним персоналіям: у В. Герасимчука в обох випадках це митці (крім п'єси «Андрей Шептицький», та навіть цей текст містить другорядну лінію, присвячену художникові Олексі Новаківському); в антології «Таїна буття» це не лише митці (Іван Франко, Іван Мазепа, Олена Теліга, Леся Українка, Тарас Шевченко, Квітка Цісик, Катерина Білокур), а й творці української державності (Андрей Шептицький, Іван Мазепа, Степан Бандера), чия «творчість» проявлена на інших теренах. Це проєкт Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса.
 - 3. *Архівно-документальні проєкти*
 - Проєкти довкола персоналій (*Справа Василя Стуса: Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР*, 2020; *Листування Івана Липи (1892–1922)*, 2020). В обох випадках архівні матеріали показують не лише свіжі грані знайомих мистецьких персоналій, а й глобалізують та увиразнюють суспільно-культурний контекст, у якому цим митцям довелося жити і творити. Тут інспіровано цілу низку прихованих діалогів: між митцем і друзями, між митцем і опонентами або навіть зятими ворогами, між мистецтвом і владою, між пам'яттю і забуттям тощо. Не дивно, що поява таких проєктів нерідко збуває суспільну свідомість, аксіологічно поляризовану вибором подальшого суспільно-політичного і культурного дрейфування України між ординством та європеїзмом. Так, чималими подіями й додатковими контекстами стрімко обросла книжка про Стуса, яку упорядкував

Вахтанг Кіпіані. Каталізатором цих подій стало звернення колишнього адвоката Стуса, В. Медведчука, до Дарницького районного суду з позовом щодо заборони поширення цієї архівної праці. На це наклалося чимало контекстів услідження та проscribeвання українського слова у XIX–XX століттях, мовби «друге дихання» отримала епоха українського шістдесятництва, а сама постать Стуса виросла в рецепції українців до рівня неформального очільника цього естетичного руху. Суспільство блискавично опанувало і реалізувало найрізноманітніші форми естетичного спротиву: флешмоби в соціальних мережах, публікування «заборонених» фрагментів книги, вихід на масову аудиторію через радіо і телебачення, виставки однієї книги по бібліотеках, публічні читання Стусових поезій та фрагментів «справи № 5», влаштовані українцями по всьому світу, зокрема й нічне читання книги при свічках під Печерським судом, який уже два роки є символом незаконних переслідувань орієнтованих на проєвропейські цінності публічних осіб, українські посольства виступили з ініціативою перекласти та надрукувати поезії Стуса мовами тих країн, де працюють наші дипмісії, книжку та її упорядника демонстративно і публічно підтримали політики, церковні ієрархи, університетські спільноти, бізнесмени, юристи, журналісти, митці і просто українці. Не дивно, що ще до оголошення рішення суду наклад книги було розкуплено по всіх крамницях, і видавництво «Віват» моментально спромоглося на додатковий наклад книги, на форзаці якої вже розміщене рішення суду. Здавалося, що читачі відчули «драйв» мати у власній бібліотеці «заборонену» книгу — заборонену у XXI столітті в країні, яка розташована в центрі Європи і вже заплатила колосальну ціну за свій проєвропейський вибір. Не випадково в суспільній свідомості двобій між Кіпіані та Медведчуком одномоментно переріс у символічний двобій між Медведчуком і Стусом, який не завершився ані арештом, ані засланням, ані смертю останнього. І тому всі соціальні мережі й ефіри багатьох каналів рясніли коментарями на кшталт: «Стус виграв, Медведчук програв».

- Проекти довкола культурних спільнот (*Дисиденти. Антологія текстів*, 2018). Ця унікальна праця, наділена всіма ознаками корпусності, уперше представляє на єдиній книжковій території відносно цілісний різноформатний текст українського культурного опору, реалізований не лише через

художні практики, але й через публічні виступи, інтерв'ю та заяви, тексти самвидаву, виступи на судових процесах, свідчення з тюрем, таборів, заслань, психіатричних і тюремних лікарень. «Пряме слово» в такій концепції книги теж стає формою діалогу з художнім дискурсом українського інтелектуального і культурного опору, своєрідним документально-художнім метажанром нової формації. Діалогічність між цінностями постмайданної України та українського дисидентства підсилюється і за рахунок включення до антології сучасних аналітичних розвідок, які переосмислюють українське шістдесятництво і глобальніше — українське дисидентство.

4. Видавничі проєкти

- Видавничі корпусні антології (*Київські неокласики*, 2015; *Українська авангардна поезія*, 2018). Обидва приклади — це концептуально довершені книжки видавництва «Смолоскип», у яких зібрані як відомі, так і маловідомі тексти українських митців, приналежних до означених стилевих течій. Коли твори в такому обсязі збираються в єдиний проєкт, знову провокується їх діалог або полілог, бо очевидними стають міжтекстові зв'язки, увиразнюються наскрізні лейтмотиви, оприявнюються поетичні діалоги та дискусії, моделюється нове академічне поле для вивчення цих явищ і митців.
- Видавничі серії (*Терен Т. RECвізити: антологія письменницьких голосів*, 2015–2017). Це абсолютно унікальний і новаторський формат антології, покликаний «зберегти думки, переконання, позиції, оцінки, творчі і життєві правила найзнаковіших сучасних українських авторів» (Терен, 2015). Цікаво, що всі компоненти цієї антології не добиралися з уже відомих джерел, а створювалися спеціально для цього проєкту. Тому всі діалоги журналістки Тетяни Терен із сучасними українськими письменниками вельми концептуальні, серія містить прекрасні постановочні фото та стислі авторські роздуми упорядниці, за кожним інтерв'ю проглядається колосальна робота з опрацювання біографій і всього обсягу творчості кожного митця, авторка інтерв'ю при цьому тактовно відходить «у тінь», увиразнюючи «голос» свого візаві. Концепцією антології передбачені такі рубрики, як «Цитатник», «Досьє». Принципова риса цього проєкту — його відкритість: за необхідних умов (насамперед, фінансування та натхнення упорядниці) серія може нескінченно продовжуватися.

- Енциклопедії (*Терещук Г., Думанська О. Шептицький від А до Я*, 2015; *Тихолоз Б., Тихолоз Н. Франко від А до Я*, 2016; *Ушкалов Л. Шевченко від А до Я*, 2017; *Ільницький Д. Антонич від А до Я*, 2018; *Ушкалов Л. Сковорода від А до Я*, 2019). Це унікальний інтелектуальний проєкт Видавництва Старого Лева, розрахований у першу чергу на дітей ХХІ століття, які звикли до мобільних та інтерактивних форм отримання знань. Звісно, що проєкт буде цікавим і ширшій аудиторії, оскільки його побудовано у форматі енциклопедій або абеток, які візуально нагадують сучасні гіпертекстові інтернет-сторінки з гіперпосиланнями та яскравими візуальними рядами. Така форма презентації біографій відомих українців має витіснити знецінену систему біографічних портретів у шкільних підручниках, показати унікальність кожної видатної постаті, навести ті відомості, які вияснюють саме цю людину. Це теж принципово відкритий проєкт, від якого ми очікуємо нових книжок.

5. Інтернет-ресурси та проєкти

Нові форми презентації біографій митців нерідко відпрацьовуються на фейсбук-сторінках літературознавців з дописами про письменників: найсистемніше в цьому напрямку працює *Юрій Ковалів*, створюючи цілу віртуальну книгу біографічних есеїв про українське письменство, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011146874443>. У фейсбуці активно розвивається *Інтернет-сторінка «Українська біографістика»*, яка є зоною контакту із зацікавленими фахівцями, <https://www.facebook.com/groups/148524832185661/about>. Чимало інтерв'ю з біографічними відомостями знаходимо на *фейсбук-сторінці PEN Ukraine*, <https://www.facebook.com/penclubua>. Провокативні дослідницькі публікації сьогодні у великій кількості розміщуються на різних інтернет-платформах і в електронних архівах паперових видань (наприклад, *Андрій Безсмертний-Анзіміров. Чехов як українець. До дня народження Антона Чехова: цікаві факти про те, наскільки письменник любив Україну* — видання «Всвіті», [vsviti.com.ua, http://vsviti.com.ua/ukraine/52476](http://vsviti.com.ua/ukraine/52476), але цю ж статтю передруковували й інші українські видання, повертаючи українців українцям).

6. Аудіопроекти

Це не новий, але зараз доволі активний формат публічної розмови про життя видатних українських митців: достатньо назвати програму «*Імператив*» (ведучий *Василь Шандро*) на *Українському радіо*, численні *передачі Радіо Культура* та *подкасти Громадського радіо*.

7. Візуальні проєкти

- Кіно
 - Художнє («*Заборонений*» — український художній повнометражний фільм про життя й загадкову смерть відомого поета-шістдесятника, правозахисника, Героя України Василя Стуса та його боротьбу з радянською системою. Режисер — Роман Бровко, автори сценарію — Сергій Дзюба та Артемій Кірсанов. Дата першого показу — 28 лютого 2019 р.);
 - Документальне (28 серпня на МКФ «Молодість» Сергій Буковський презентував свій новий фільм «*В. Сильвестров*»: цією стрічкою скасовується меседж нежителювання, велика людина мистецтва мешкає в однокімнатній квартирі на Русанівці, «у світі, незрідка такому обдертому і некрасивому, який мало схожий на ті, що можуть народжувати геніїв чи надихати їх» (Сергій Тримбач)).
- Авторські телепрограми (наприклад, *Історична правда з Вахтангом Кіпіані*).
- YouTube-проєкти (наприклад, *YouTube-канал Степана Процюка*, сюжети «Любовні залежності»: оповідання Івана Франка «Батьківщина», «Дещо про алкоголь і літературу», «Михайло Коцюбинський: Роздвоєний сонцепоклонник», «Письменники і сім'я: ризики і порятунок», «Євген Маланюк: Кров і залізо», «Тарас Шевченко: поміж стражданнями і милістю» та багато інших).
- Проєкти для колекціонерів — цікава новація сьогоденного зрощення культури та аукціонної практики, яка може розглядатися як цікавий досвід фінансової підтримки інтелектуальних проєктів. Наприклад, 15 жовтня 2020 року у львівському Палаці Потоцьких відбувся благодійний історичний аукціон, організований двома культурними проєктами — *Квартиро-музеєм родини Івана Франка у Києві*, <https://www.facebook.com/Frankofamilymuseum/>, та *ФранкоVi*, <https://www.facebook.com/search/top?q=%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D1%96>. Лотами виступали предмети реквізиту з фільму «Інший Франко», які презентували актори, що грали у фільмі. Гроші, отримані з аукціону, мають бути скеровані на розвиток *Квартири-музею родини Івана Франка*.

8. Проєкти дизайну міського простору

Оскільки в культурі постпостмодернізму провідне місце відводиться дизайну, зокрема дизайну міського середовища, закономірно з'являються проєкти, «вписані» в міський ландшафт. Яскравий приклад — проєкт «*Читати Київ*», <https://www.facebook.com/readingkyiv>,

який реалізували 2020 року Дарія Лисенко та Вікторія Назаренко за підтримки Українського культурного фонду. Біля знакових екскурсійних місцин у столиці на невеличких клумбах встановлюються таблички-листи, що містять цитати українських письменників ХХ століття про той чи той культурний артефакт, а також к'юар-коди, які відсилають до віртуальної території проєкту. За цими табличками складено відповідний екскурсійний маршрут, рясно наповнений життєвими і творчими історіями письменників (звісно, спосіб подачі — письменники України через київські періоди біографій та розлогий культурний контекст), на сайті представлена віртуальна екскурсія, є також чимало інтеракцій (вікторин, квестів, розіграшів).

9. Віртуальні та перформансні біографічні екскурсії

Проєкт *ФранкоVi* Міжнародного фонду Івана Франка за підтримки Українського культурного фонду для цього пункту класифікації є доволі показовим. Тут є різні сегменти — від Віртуального музею Івана Франка, www.frankovi.com.ua (на сайті можна здійснити віртуальні мандри родинним помешканням Франків у супроводі аудіогідів чотирма мовами — українською, німецькою, англійською і російською) до показового «розвіртуалення» постаті Франка та можливості поспілкуватися, сфотографуватися з ним і його соратниками (Борисом Грінченком, Євгеном Чикаленком, Дмитром Дорошенком, Оленою Пчілкою)

під час театралізованих екскурсій-перформансів, які відбувались у Києві у вересні-жовтні 2020 року.

10. Перетікання одних форм проєктів в інші

Цікаво, що інтерактивні біографічні презентаційні формати створюють довкола себе силові поля й уможливають започаткування нових проєктів. Так, досвідом «Читати Київ» уже зацікавилися в інших містах України, а шлях від встановлення табличок — цитатних листів — до віртуальних екскурсій, великого сайту, сторінок у соціальних мережах активізував поповнення відповідних сторінок у Вікіпедії.

Як бачимо, сучасне українське суспільство зовсім не сприймає біографічний досвід своїх митців як неважливий і суспільно нейтральний. Чи не тому на 14-му пітчінгу Держкіно в жовтні 2020 року були «зарублені» фільми про Лесю Українку, Квітку Цісік та Олену Телігу, що національний культурний пантеон, втілений у кіно — це потенційна ідеологічна зброя, яка формуватиме українців, а не малоросів? Зрозуміло, що українська культурна спільнота сприйняла такий демарш Держкіно як черговий наступ малоросійства на українську культуру, тепер реалізований на державному рівні.

І саме тому біографічні твори про видатних українців усе одно будуть певним мейнстрімом сучасної української культури, адже без усвідомлення того, хто є ми, хто є нашими героями, а хто катами, важко буде формувати нову українську ідентичність.

ДЖЕРЕЛА

1. Безсмертний-Анзіміров А. Чехов як українець. До дня народження Антона Чехова: цікаві факти про те, наскільки письменник любив Україну. URL: <http://vsviti.com.ua/ukraine/52476>.
2. Верещак Я. Стефко продався мормонам // Сучасна українська драматургія: Альманах / редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін.; вип. 4 / упоряд. та авт. передм. Я. Верещак. Київ: Фенікс, 2007. С. 10–57.
3. Віртуальний музей Івана Франка. URL: www.frankovi.com.ua.
4. Герасимчук В. П'єси про великих. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 272 с.
5. Герасимчук В. Репін («Бурлаки на Волзі», «Паризьке кафе», «Хресний хід», «Портрет Мусоргського», «Портрет Стасова», «Іван Грозний», «Вечорниці», «Портрет Сурикова», «Толстой на оранці», «Запорожці», «Портрет Третякова», «Чорноморська вольниця», «Гайдамаки, або Освячення ножів», «Гопак», «Портрет Званцевої»): біографічний роман у п'єсах. Київ: Укр. письменник, 2019. 560 с.
6. Дарчук Н. Корпус текстів Тараса Шевченка як джерело для мовознавчих досліджень // Science and Education a New Dimension. Philology, V (32), Issue: 122, 2017 www.seanewdim.com. URL: https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/n._darchuk_the_corpus_of_texts_of_taras_shevchenko_as_the_source_for_linguistic_studies.pdf.
7. Дисиденти. Антологія текстів / за ред. О. Сінченка. Київ: Дух і Літера, 2018. 656 с. (Сер. «Бібліотека спротиву, бібліотека надії»).
8. Діброва В. Куліш. П'єса на дві дії. Київ: Український пріоритет, 2019. 96 с.
9. Ільницький Д. Антонич від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 80 с.
10. Квартира-музей родини Івана Франка у Києві. URL: <https://www.facebook.com/Frankofamilymuseum/>.

11. Київські неокласици: Антологія / упор. Н. Котенко. Київ: Смолоскип, 2015. 920 с.
12. Листування Івана Липи (1892–1922). Київ: TEMPORA, 2020. 576 с.
13. Панченко В. Літературний ландшафт України ХХ століття. 50 «слайдів». Київ: Ярославів вал, 2019. 528 с.
14. Портал Шевченка. URL: <http://kobzar.ua/site/main>.
15. Процюк С. «Відкинуті і воскреслі» (есе про письменників і суспільство). Івано-Франківськ: Дискурс, 2020. 192 с.
16. Рікс Т. Черчилль і Орвелл. Битва за свободу; пер. з англ. Київ: Лабораторія, 2020. 320 с.
17. Справа Василя Стуса: Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР / уклад. В. Кіпіані. Харків: Віват, 2020. 688 с.
18. Таїна буття. Біографічна драма. Антологія. Автори А. Багряна, Я. Верещак, В. Герасимчук, Т. Іващенко, Н. Неждана, О. Низовець, О. Миколайчук. Київ: Світ Знань, 2015. 304 с.
19. Терен Т. REСвізити: антологія письменницьких голосів. Книга 1. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 279 с. Книга 2. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 263 с. Книга 3. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 293 с.
20. Терещук Г., Думанська О. Шептицький від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 72 с.
21. Тихолоз Б., Тихолоз Н. Франко від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2016. 80 с.
22. Тримбач С. Валентин Сильвестров — геній... Але не пам'ятник. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/09/07/valenty-n-syl-vestrov-heniy-ale-ne-pam-iatnyk/>.
23. У всесвітній день книги члени Українського ПЕН розповідають про свої книжкові новинки. URL: <https://pen.org.ua/chleny-ukrayinskogo-pen-rozprovily-pro-svoyi-knyzhkovi-novynky/>.
24. Українська авангардна поезія (1910–1930-ті роки): Антологія / упор. О. Коцарев, Ю. Стахівська; передм. О. Ільницького. Київ: Смолоскип, 2018. 816 с.
25. Українська біографістика. URL: <https://www.facebook.com/groups/148524832185661/about>.
26. Ушкалов Л. Сковорода від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2019. 72 с.
27. Ушкалов Л. Шевченко від А до Я. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 80 с.
28. Черчилль і Орвелл... URL: <https://laboratoria.pro/products/cherchill-ta-orvell-bitva-za-svobodu-tomas-riks>.
29. Франко Vi. URL: <https://www.facebook.com/search/top?q=%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D1%96>.
30. Шевченківська енциклопедія: В 6 т. — Київ: НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012. — Т. 1: А–В. — 744 с.; Т. 2: Г–З. — 760 с.; 2013. — Т. 3: І–Л. — 888 с.; Т. 4: М–Па. — 808 с.; 2015. — Т. 5: Пе–С. — 1040 с.; Т. 6: Т–Я. — 1120 с. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/shevchenkivska-entsiklopediya/category/2-shevchenkivska-entsiklopediya>; <http://kobzar.ua/page/90>.
31. Шевченківська енциклопедія. URL: <http://www.kdpu-nt.gov.ua/uk/content/shevchenkivska-encyklopediya>.
32. Юрій Ковалів. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011146874443>.
33. PEN Ukraine. URL: <https://www.facebook.com/penclubua>.

REFERENCES

1. Bezsmertny-Anzimirov, A. *Tshechov jak ukrainets. Do dnja narodshennja Antona Tshechova: tsikavi fakti pro te, naskilky pismennik lubiv Ukrainu*. Retrieved from URL: <http://vsviti.com.ua/ukraine/52476>.
2. Wereschak, Ja. (2007). *Stefko prodavsja mormonom. Sutchasna ukrainska dramaturgia: Almanach / redcol.: V. Folwarotshny (golova) ta in.; Vyp. 4 / uporjad. ta avt. peredm. Ja. Wereschak*. Kyiv: Fenix, S. 10–57.
3. *Virtualny musey Ivana Franka Франка*. Retrieved from URL: www.frankovi.com.ua.
4. Gerasimtchuk, V. (2003). *Pjesi pro velikich*. Kyiv: Vydavnistvo imeni Oleny Teligi, 272 s.
5. Gerasimtchuk, V. Repin (“Burlaky na Volsi”, “Parishke cafe”, “Chrestny chid”, “Portret Musorgskogo”, “Portret Stasova”, “Ivan Grosny”, “Vetchornitsi”, “Portret Surikova”, “Tolstoy na oranci”, “Zaporoschtsi”, “Portret Tretjakova”, “Tschornomorska volnitsa”, “Gaidamaki, abo Osviatschenna noshiv”, “Gopak”, “Portret Zwantsevov”): *Biographitchny roman u piesach*. Kyiv: Ukr. pismennyk, 2019, 560 s.
6. Dartchuk, N. Corpus textiv Tarasa Shevtshenka jak dgerelo dla movosnavctchich doslidgen // *Science and Education a New Dimension. Philology*, V (32), Issue: 122, 2017. Retrieved from URL: https://seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/n._darchuk_the_corpus_of_texts_of_taras_shevchenko_as_the_source_for_linguistic_studies.pdf.

7. Sintchenko, O. (Eds.). (2018). *Disidntny. Antologia textiv*. Kyiv: Duh i Litera.
8. Dibrova, V. (2019). *Kulish. Piesa na 2 dii*. Kyiv: Ukrainsky priopytet.
9. Ilnitsky, D. (2018). *Antonitsh vid A do Ja*. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva.
10. Qartyra-musey rodyny Ivana Franka u Kyievi. URL: <https://www.facebook.com/Frankofamilymuseum/>.
11. Kyyivski neoclasyky: Antologia / upor. N. Kostenko. Kyiv: Smoloskyp, 2015, 920 s.
12. Lystuvanna Ivana Lypy (1892–1922). Kyiv: TEMPORA, 2020. 576 s.
13. Pantshtnko, V. (2019). *Literaturny landshaft Ukrainy XX stolitta. 50 "slaidiv"*. Kyiv: Jaroslaviv val.
14. *Portal Shevtshenka*. URL: <http://kobzar.ua/site/main>.
15. Protsuk, S. (2020). *"Widkynuti i woskresli" (ese pro pismennikov i suspilstvo)*. Ivano-Frankivsk: Disqurs.
16. Rix, T. (2020). *Cherchill ta Orwell. Bitva za svobodu; per. z angl*. Kyiv: Laboratoria.
17. Kipiani, V. (2020). *Sprava Vasila Stusa: Zbirka dokumentiv z archivu kolishnogo KDB URSSR*. Kharkiv: Vivat, 2020.
18. Taina butta. Biographitshna drama. Antologia. Kyiv: Svit znan, 2015. 304 s.
19. Teren, T. RECvizity: antologia pismennitskikh golosiv. Knyga 1. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva, 2015. 279 s. Knyga 2. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva, 2015. 263 s. Knyga 3. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva, 2017, 293 s.
20. Tereschuk, G., Dumanska, O. (2015). *Sheptitsky vid A do Ja*. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva.
21. Ticholos, B., Ticholos, N. (2016). *Franko vid A do Ja*. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva.
22. Trimbach, S. Valentin Silvestrov — geny... Ale ne pamjatnik. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/09/07/valentyn-syl-vestrov-heniy-ale-ne-pam-iatnyk/>.
23. U vsesvitny den knigi chleny Ukrainського PEN rozpovidajut pro svoji knishkovi novinki. URL: <https://pen.org.ua/chleny-ukrayinskogo-pen-rozpovily-pro-svoyi-knyzhkovi-novynky/>.
24. Kozarev, O., Stachivska, Ju. (Eds.). (2018). *Ukrainska avangardna poesia (1910–1930-ti roki): Antologia*. Smoloskip.
25. Ukrainska biograhchistica. URL: <https://www.facebook.com/groups/148524832185661/about>.
26. Ushkalov, L. (2019). *Skovoroda vid A do Ja*. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva.
27. Ushkalov L. (2017). *Shevtshenko vid A do Ja*. Lviv: Vydavnistvo Starogo Leva.
28. Cherchill ta Orwell... URL: <https://laboratoria.pro/products/cherchill-ta-orvell-bitva-za-svobodu-tomas-riks>.
29. FrankoVi. URL: <https://www.facebook.com/search/top?q=%D1%84%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D1%96>.
30. Shevtshenkivska encyklopedia: V 6 t. Kyiv: NAN Ukrainy, In-tl-ry im. T. G. Shevtshenka, 2012. URL: <http://www.ilnan.gov.ua/index.php/shevchenkivska-entsyklopediya/category/2-shevchenkivska-entsyklopediya>; <http://kobzar.ua/page/90>.
31. Shevtshenkivska encyklopedia. URL: <http://www.kdpu-nt.gov.ua/uk/content/shevchenkivska-encyklopediya>.
32. Jury Kovaliv. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011146874443>.
33. PEN Ukraine. URL: <https://www.facebook.com/penclubua>.

Olena Bondareva

Doctor of Philology, Senior Researcher of the chair of Ukrainian literature Comparativistics and Grinchenko Studies, Institute of Philology, Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0001-7126-452X
o.bondareva@kubg.edu.ua

NEW FORMS OF ARTIST BIOGRAPHIES PRESENTATION AS INTELLECTUAL CHALLENGE: CLASSIFICATION PROBLEMS

The article analyzes the dynamics of the forms of presentation of biographies of Ukrainian cultural icons. It has become evident in the Ukrainian cultural environment recently. It is noted that modern Ukrainian culture overcomes Soviet matrices and cliches of its key figures' apprehension (such as Taras Shevchenko, Ivan Franko, Lesya Ukrainka). On the other hand, it tends to expand the boundaries

and character ranks of its cultural pantheon significantly. This is important for the formation of a post-totalitarian Ukrainian identity; therefore, it requires new scientific approaches, analytical work, systematizations and classifications. On the way of global revisions of the forms of presentation of nationally significant personal cultural experience, global transgressions of modern culture are important, which confidently moves from atomic facts and trends to systems and corpus texts presented as open and structured constructs with a complex system of internal connections. Formats of biographical worlds, dialogism, interactivity, multimedia and audience coverage are also important for modern presentation as it contributes to intensive artistic and marketing searches and the crystallization of intellectual potential into self-sufficient projects capable of organizing new force fields around themselves and generating new meanings. The author's classification of forms of presentation of biographies of cultural figures is suggested. It features not only the trends in Ukrainian literature, but also in the related to it humanitarian segments of the present day. The latter include publishing, radio, cinema, Internet technologies, the sphere of cultural industries. Each point of the classification is illustrated by the facts of modern Ukrainian culture which appeared, with rare exceptions, over the past three years. The classification demonstrates significant shifts in the development of new presentation formats from biographical works created and published in traditional text books and to digital world formats that are not universal, but specialist specific. The present-day culture generates interactive multimedia formats to meet the demands of the mass recipient.

Keywords: *biography, presentation format, corpus, classification, dialogism, multimedia.*

Стаття надійшла до редакції 09.11.2020

Прийнято до друку 09.12.2020

Герасименко Ніна Василівна

старший науковий співробітник відділу української літератури ХХ ст.
та сучасного літературного процесу Інституту літератури НАН України ім.Т. Г. Шевченка
м. Київ, Україна
кандидат філологічних наук

ORCID iD 0000-0003-3095-9434
n-gerasimenko@ukr.net

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.2>

**НОН-ФІКШН У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ПЕРЕВАГА ЧИ НЕДОЛІК?
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Б. ГУМЕНЮКА «БЛОКПОСТ»,
М. МАТІОС «ПРИВАТНИЙ ЩОДЕННИК...»,
Н. РОЗЛУЦЬКОГО «НОТАТНИК МОБІЛІЗОВАНОГО»)**

Стаття присвячена проблемі нон-фікшн у сучасній українській літературі. Авторка на матеріалі творів вітчизняних письменників про Революцію Гідності та війну на Сході України розглядає прозу нон-фікшн як особливий різновид сучасної літератури, зокрема революційно-воєнного напрямку, аналізує її особливості в контексті видань схожої тематики задля подальшого введення й закріплення поняття в новітній літературознавчій парадигмі. Усі тексти нон-фікшн вирізняються на тлі інших книжок революційно-воєнної тематики модерною композиційною формою, є еkleктичними та складаються зі щоденникових і фейсбучних дописів, публіцистики, автобіографічних авторських моментів, подеколи зі вкрапленням малої прози й поезії. Сюжет таких творів вибудовується на реальних історичних подіях, з притаманними їм колоритом, усі видання — єдині за темою, пафосом, наративом та світоглядом оповідачів. Характерними для текстів є також документальність і підвищена емоційність, а оповідь ведеться щиро й відверто, з докладним, ґрунтовним змалюванням подій: більшість авторів прози нон-фікшн — активні учасники Революції Гідності, захисники-військові на Сході України. Виявлено і таку особливість нон-фікшену, як здатність до синтезації кількох документальних жанрів у межах одного твору. До такого видавничого еkleктизму автори підійшли свідомо: саме цей формат — з лаконічністю, фрагментарністю оповіді, захопливим сюжетом без чіткої хронології, але з тонким відчуттям перебігу часу — найоптимальніший для зображення війни очевидцями. Також у матеріалі переконливо доведено, що сьогоденна чисельна перевага документалістики над белетристикою не ґа-ндж, а характерна прикмета новітньої літератури.

Ключові слова: література нон-фікшн, майданно-воєнна проза, документалістика, еkleптичність жанрів, екзистенційність, публіцистика, дискурс.

Найпопулярнішими темами у вітчизняній культурі останніх шести років, стимулом і викликом для суспільства, безумовно, є події Революції Гідності та російсько-українська війна на Донбасі. Видань, присвячених цьому тематично-проблематичному спектру, щороку більшає. Найпершими нову прозу репрезентували збірки фейсбучних нотаток, репортажні видання, воєнні щоденники, спогади безпосередніх учасників тощо. Більшість книжок тяжіють до жанру документалістики і зокрема так званої літератури нон-фікшн.

Однак у сучасному літературознавстві наразі немає узгодженості в термінологічному визначенні нон-фікшн, що викликає низку

інших дискусійних і спірних моментів. Причому, закордонні вчені (головно в Британії, США, Канаді) у своїх працях активно послуговуються терміном nonfiction на позначення «документальної» літератури (Варикаша, 2010). Визначення «література факту» широко вживає не в польському літературознавстві як аналог вітчизняній дефініції «документальна література» (Колінько, 2016). У Росії під поняттям нон-фікшн розуміють прозовий літературний твір, що є ні романом, ані повістю, ні оповіданням; ділова чи критична проза (Комлев, 2006). А в українському літературознавстві досі не встановлено відповідності між поняттями «література факту», «документальна літерату-

ра», «фактографічна література», «нефікційна література» та нон-фікшн. Тому деякі вітчизняні дослідники вживають усі ці терміни як синоніми, вважаючи їх явищами одного порядку, що означають невідому літературу про реальність. На цьому наголошує вчений О. Галич: «На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходить література документа й факту» (Галич, 2008).

Натомість інші науковці називають nonfiction «особливим літературним жанром», «художньо-публіцистичним жанром», досить поширеною є думка, що документалізм — це творчий напрям, жанр і стиль (О. Галич (Галич, 2001), Н. Ігнатів (Ігнатів, 2018)).

Сучасна дослідниця Н. Головченко літературу нон-фікшн, або ж літературу факту (англ. nonfiction), визначає як «особливий літературний жанр, де сюжетна лінія вибудовується винятково на реальних подіях з епізодичними вкрапленнями художнього вимислу, адже вона засвідчує реальні події та є еkleктичною за жанровою формою текстів (автобіографічні деталі, публіцистика, верлібр, вірші прозою, новели, образки, репліки тощо), але єдиною за темою, змістом, пафосом, формою наративу, світоглядом автора» (Головченко, 2016).

Особливим феноменом сучасної белетристики, що поєднує особливості травелогу, психологічну і філософську прозу, вважає літературу нон-фікшн науковець О. Колінько (Колінько, 2016), а дослідниця М. Варикаша тлумачить це поняття як «різновид літератури, що перебуває на межі художності і документальності» (Варикаша, 2010).

Мета нашої роботи — дослідити твори так званої прози нон-фікшн і зокрема її революційно-воєнного блоку («Блокпост» Б. Гуменюка (2016), «Приватний щоденник. Майдан. Війна» М. Матіос (2015), «Нотатник мобілізованого» Н. Розлуцького (2017)) як найхарактерніших для жанру, осмислити проблемно-тематичні пріоритети письменників, визначити особливості нарації та їхню стильову манеру задля подальшого послідовного «вписування» поняття в новітню літературознавчу парадигму.

Робота ґрунтується на наукових принципах сучасної історії та теорії літератури, у ній поєднані описовий, історико-біографічний, порівняльно-історичний (для зіставлення різних типів персонажів і відстеження динаміки окремих образів), наявні елементи герменевтичного методу, наративного та інтертекстуального аналізу тощо.

У нашому дослідженні ми послуговуватимемося визначенням літератури нон-фікшн Н. Го-

ловченко як найприйнятнішим для жанрово-стильового аналізу текстів такого дискурсу.

Під час аналізу звертатимемося до теоретичних постулатів праць О. Галича (Галич, 2008), О. Колінько (Колінько, 2016), Н. Колошук (Колошук, 2009) (розглядали проблему документалістики, жанрову природу мемуарної літератури) і наукових робіт Л. Таймазової (Таймазова, 2006), К. Танчин (Танчин, 2005), Н. Чиж (Чиж, 2017), що досліджували щоденниковий жанр. Крім того, у роботі використано результати досліджень літературознавців, які спеціалізуються на вивченні сучасного літературного процесу та воєнної прози, зокрема Н. Головченко (Головченко, 2016), О. Коцарева (Коцарев, 2016). Також до аналізу залучені загальні літературно-критичні статті та медіаповідомлення.

Яскравою блискавкою серед українських видань, присвячених АТО та російсько-українській війні у 2014–2015 рр., з'явилася книжка «Блокпост» Б. Гуменюка (позивний «Кармелюк»). На тлі текстів цієї ж тематики видання вирізняється не лише модерною композиційною формою, а передусім щирістю й докладним, ґрунтовним змалюванням подій, у вирі яких перебував сам автор. Письменник — активний учасник Революції Гідності, захищав Майдан у 24-й сотні, згодом пішов добровольцем боронити Схід України.

«Блокпост» Б. Гуменюка уміщує різножанрові твори письменника: поезію, художні прозові тексти та «живу літературу», тобто публіцистику. Такий жанровий мікс відбився й на дизайні книжки: збережено вузький формат стрічки новин у фейсбуці, а різними шрифтами позначено різні жанри і стилі творів.

Відразу зазначимо, що автор свідомо підійшов до такого видавничого еkleктизму, що, правда, це стосувалося більше жанру поезії, однак можна застосувати й до «Блокпосту»: *«Думай, може, варто відмовитись від старих художніх засобів та прийомів. Чи запропонувати читачеві нову літературну, зокрема, поетичну, мову. Що? Нема такої мови? А ти для чого? — Випрацюй свою... Ти — доброволець. У поезії також»* (Скочко, 2016).

Попри те, що всі твори Б. Гуменюка, зібрані під обкладинкою «Блокпосту», написані про війну, часто на фронті, особливо це стосується поезії, розглядати їх у річищі традиційного жанру «воєнної прози» наразі проблематично.

Дослідниця Н. Головченко вважає, що «Блокпост» належить до літератури нон-фікшн, і це справді так. Передовсім виявляється така особливість нон-фікшну, як здатність до синтезації кількох документальних жанрів у межах

одного твору, тож під обкладинкою книжки Б. Гуменюка поєдналися публіцистика, фейсбук-дописи, інтерв'ю, новели, діалоги тощо.

Сам письменник стверджує: *«Я не знаю, який там із мене вояка, <...> але свій суб'єктивний кут війни намагаюся тримати усіма доступними мені засобами. Сподіваюся, колись із таких суб'єктивних картинок складеться одна правдива мозаїка»* (Гуменюк, 2016, с. 1).

Фіксувати війну в коротких жанрах, а не описувати її розлого Б. Гуменюк теж вирішив свідомо, бо стан війни не налаштовує на розлогий формат. Певно, такі міркування зумовили фрагментарну композицію і досить цікавий сюжет без певної послідовності й хронології, але з тонким відчуттям перебігу часу: *«Тут треба встигнути розпочати і завершити текст, доки живий...»* (Головченко, 2016).

Українські й світові письменники (О. Довженко, А. Дімаров, О. Гончар, Е. Гемінгвей, Е. М. Ремарк, С. Фолкс), розповідаючи про війну, намагалися сконструювати її авторські міфи, домінантою яких стали страждання й моральна девальвація, героїчність, «втрачене покоління» в мирний час.

Однак у Б. Гуменюка війна зображена передусім як випробування, де можна пізнати себе й інших, отримати відповіді на безліч запитань, риторичних у мирні часи й життєво необхідних у воєнні, на кшталт «Що таке відвага й зрада, страх і героїзм, свої й чужі українці?» тощо. І де всі щодня вчать виживати, переживати й перемагати на сьогоденній неоголошеній війні.

Певно, ідея «Блокпосту» Б. Гуменюка й полягає в тому, що насправді межі людським можливостям немає, а особливо це проявляється в кризових ситуаціях. Бійці, суворі у воєнному повсякденні, коли готуються до запеклих боїв, коли ховають друзів, дивним чином змінюються, коли йдеться про повернення додому. Цю тему автор розкриває не так очевидно, головню це простежується в діях та характерах, і насамперед автора.

Загалом «Блокпосту» та зокрема дописам у фейсбучі й малій прозі притаманний гострий погляд письменника на події в Україні, і це посилює експресивність книжки, густо насиченої сучасними українськими реаліями й колоритом. Є також багато гніву до зрадників, ворогів — чужих і своїх, непримиренності щодо порожніх обіцянок чиновників. Також чимало текстів у «Блокпості» — емоційні звертання до тих чоловіків, які пересиджують війну вдома. У такий спосіб стисло й виразно передані відчуття чоловіка-воїна, якому на рівні архетипу закладений обов'язок боронити свою землю, свій дім, свою родину.

Емоції Б. Гуменюк виплескує відразу, уже в назвах своїх текстів: «Довели», «Жопозиція» тощо. До прикладу, в останньому він відверто висловлює своє ставлення до центральної влади, якій категорично й переконливо надає форму середнього роду: *«Воно якби мало хоч децимлю мозочку в голові, а не той надгризений горішок, то знало б, що саме такий козак битиметься за свою волю на смерть»* (Гуменюк, 2016, с. 12). У короткому соціальному тексті автору вдається провести паралелі між давнім і теперішнім, він переконаний, що на Майдані відродилася справжня українська Січ. До того ж письменник виступає тут у ролі експерта, аналізуючи та передбачаючи, як сучасні українці, що в них відродився козацький дух, скинуть владу і повернуть усе «напрацьоване» нею простим громадянам.

У мозаїчний сюжет книжки вплетені й короткі новели та оповідання, головними героями яких є войовничі діди — сусіди автора, приміром дід Микола, образ якого наскрізний у письменника. Діалоги цікаві зокрема й тим, що містять ще один погляд на події в країні. Вони часто приправлені гумором і нетривіальними порівняннями. Такі художні вкраплення підвищують сприйняття загального тексту-рефлексії, бо додають йому динамізму.

В одній з таких бесід під назвою «Мільярд доларів» дід Микола допитується в автора, скільки це «фігурально» мільярд доларів, що, за інформацією ЗМІ, має президент. Тут Б. Гуменюк, візуалізуючи, розтлумачує літньому сусіду: мільярд поміщається на одному піддоні, що його тягав тракторець «Кара», який колись бачив дід Микола.

На окреме слово заслуговує образ автора в цій книжці. Він звертається із закликом вставати й діяти («Ми мусимо битися», «Треба, аби весь наряд встав», «Чому ви не б'єтесь?»), відверто обурюється на байдужих до подій.

Загалом такі фронтіві тексти Б. Гуменюка — особливі: пронизливі деталі врізають у душу читача образ сьогоденної війни, але не знищують душу, а навпаки, живлять і зцілюють глибоким співпереживанням.

На нашу думку, «Блокпост» Б. Гуменюка найбільше перегукується з «Приватним щоденником...» М. Матіос і «Нотатником мобілізованого» Н. Розлуцького, почасти з «Літописом самовидців: Дев'ять місяців українського спротиву» О. Забужко (2014).

«Приватний щоденник. Майдан. Війна» М. Матіос так само має еkleктичну структуру. Матеріалом для книжки послужили дописи з фейсбук-сторінки письменниці, новели, інтерв'ю, які письменниця давала ЗМІ, власне

щоденникова фіксація подій Революції Гідності та початку війни на Сході України, насамкінець особистий фотоархів, що допоміг пригадати важливі епізоди пережитого: «В моєму телефоні — понад десять тисяч світлин від осені 2013-го до середини літа 2015-го року. За цими фото я частково й відновила хронологію подій, про які йдеться у книжці» (Матіос, 2015, с. 10).

За словами М. Матіос, жодна її книжка «не була такою точною в подіях, іменах і датах, як ця. І ні одна книжка не писалася так важко» (Матіос, 2015, с. 16). У першій частині видання авторка пригадує всі важливі події Революції Гідності, учасницею яких була сама: як вчорами на Майдані допомагала протестувальникам укріплювати барикади, як силовики за мінусової температури застосовували проти мітингарів водомети, як готувалася разом з іншими активістами боронити Майдан. Другу частину видання письменниця одразу влучно окреслює «З вогню та в полум'я», бо така новітня історія України: Революція Гідності завершилася, однак розпочалася війна. М. Матіос не лишилася осторонь, а почала опікуватися пораненими. Це частина її історій про небайдужість і допомогу, як під час і на зламі трагічних подій здатна відкритися людина, про катарсис, який багато хто переживає саме завдяки війні. Однак у таких нотатках емоційна та психологічна насиченість змістових вимірів часу перетікає у філософські, оприявнюючи інші важливі риси документальної літератури — екзистенційність, глибокий психологізм, співвіднесеність власного духовного досвіду автора із процесом пізнання базових людських цінностей (Колінько, 2016).

Н. Розлуцький був на фронті з липня 2015 по червень 2016 року. Саме цей період він і описав у книжці «Нотатник мобілізованого». Це час, коли після активної маневреної війни 2014 року настало позиційне протистояння. Замість «штурмових дій» розпочалося сидіння в окопах, замість війни підрозділами — «мала війна» диверсійно-рейдовими групами, замість масованих обстрілів — короточасні вогневі нальоти. Захоплення території звелось до облаштування якомога зручніших позицій у «сірій зоні». Лінія розмежування стала повноцінною лінією фронту — з траншеями, окопами, бліндажами, опорними і спостережними пунктами.

Тож у «Нотатнику...» немає розлогих описів бойових дій, немає аналізу тактичної та стратегічної ситуацій, як у воєнних щоденниках інших авторів. Хоча подеколи Н. Розлуцький поступається принципом неупередженої фіксації й переповідає різні курйози, які стаються на лінії фронту з добровольцями, керівництвом, представниками місії ОБСЄ. Чого лише

варта бесіда бійця Чака Норріса з іноземними дипломатами його рідним опільським діалектом: «*Та ви ходіть суда, я вам зараз всьо покажу! Ми тутка ніц не скриваємо, би ви си не думали, жи то є шось недобре. То всьо є добре, я вам правду говорю, та де би я брехов, та нашо воно мені треба? Шо хочте сі дивити, всьо сі тутка подивите!*» (Розлуцький, 2018, с. 92).

Натомість у книжці більше йдеться про загальноармійські особливості служби: побут і настрої артбатареї, про стосунки бійців з місцевими жителями, командуванням та між собою, переповідаються балачки армійців, їхні мрії, останні більше подаються через короткі історії-оповідання. Такою еклектикою авторів вдалося досягти ефекту присутності, тобто створити ілюзію участі читача в усіх мандрах, пригодах, пошуках та експериментах. Письменник ніби передбачає запитання й одразу на них відповідає, герої «Нотатника...» осмислюють і переосмислюють певні морально-етичні питання, людинознавчі істини.

Окрім цього, є в книжці розділ, присвячений хвостатим мешканцям окопів — котам і собакам, повноправним членам бойової родини.

Підсумовуючи, варто зазначити, що Революція Гідності й російсько-українська війна стали стимулом і викликом для суспільства. Книжок, присвячених цьому тематично-проблематичному спектру, щороку більшає. Пишуть цивільні й військові, письменники й журналісти, волонтери й бійці — усі, кому є що сказати про війну.

Значна частина таких текстів належить до так званої літератури нон-фікшн, особливо ця тенденція характерна для текстів, де превалує гносеологічний, пізнавальний складник. Серед таких книжок — «Блокпост» Б. Гуменюка, «Приватний щоденник. Майдан. Війна» М. Матіос і «Нотатник мобілізованого» Н. Розлуцького.

Найперше всі твори засвідчують той факт, що сучасна література нон-фікшн перебуває в динамічному розвитку, відкрита до трансформації з іншими жанрами. Відтак проаналізовані книжки сучасних українських авторів є еклектичними за жанровою формою текстів: у них поєдналися публіцистика й автобіографія, вірші в прозі, новели, репліки тощо, але водночас вони єдині за темою, пафосом, наративом і світоглядом письменників.

Також усім без винятку творам притаманне тяжіння авторів до документалістики, ретельної та докладної фіксації реальності. Вочевидь, причиною цього є те, що сучасні письменники здебільшого самі були учасниками подій Революції Гідності (Б. Гуменюк, М. Матіос, Н. Розлуцький), після початку війни на Сході України стали волонтерами (М. Матіос) чи пішли слу-

жити у військо (Б. Гуменюк. Н. Розлуцький), тобто є очевидцями подій, а відтак розповідають про власний досвід.

Про документалістику та її сьогоденну перевагу над белетристикою як про специфічну рису сучасної, зокрема військової, прози говорить і публіцист та перекладач А. Бондар: «...у цих книжках (у белетристиці про війну. — Н. Г.) письменники ходять не тими стежками. Здається, цінним було би зафіксувати стан справ з точки зору репортерської роботи, автентичних вражень і подій. Будь-яка травматична річ потребує прискіпливого збору документальних свідчень. Коли ця картина буде достатньою, письменники зі справжнім епічним диханням матимуть матеріал для роботи» (Чи є в Україні..., 2015).

Спільним для «Блокпосту» Б. Гуменюка, «Приватного щоденника...» М. Матіос і «Но-

татника мобілізованого» Н. Розлуцького є їхній високий емоційний струмінь. Узагальнюючи спостереження над сучасними військовими творами, О. Коцарев зауважив відсутність надмірної патетики в більшості текстів, але сильні емоції «...книжки <...> відверто тяжко читати, вони викликають дуже багато болю та розчулення» (Коцарев, 2015).

Попри те, що про нинішню російсько-українську війну вже написано чимало, багато цікавих історій ще не розказані. Багато авторів і арміяців, які можуть стати потенційними письменниками в майбутньому, вважають, що найкраще писати вже після закінчення бойових дій. Тоді вщухнуть пристрасть і біль, трохи відійде в часі пережите й можна буде провести масштабніші узагальнення та аналіз у цілому. А отже, їхні книжки — ще попереду.

ДЖЕРЕЛА

1. Варикаша М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією. Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. XXIII. Частина 3. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38201/03-Varykasha.pdf> (дата звертання: 30.11.20).
2. Галич О. У вимірах non-fiction: щоденники українських письменників ХХ ст. Луганськ: Знання, 2008. 200 с.
3. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
4. Головченко Н. «Блокпост», або Формула успіху Бориса Гуменюка. URL: <https://www.facebook.com/notes/nina-golovchenko/блокпост-або-формула-успіху-бориса-гуменюка/1658373594429884/> (дата звертання: 30.11.20).
5. Гуменюк Б. Блокпост. Київ: Академія, 2016. 336 с.
6. Ігнатів Н. Документальна проза Світлани Алексієвич: проблематика та жанрологія. Султанівські читання. 2018. Вип. 7. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/culs_2018_7_18 (дата звертання: 02.12.20).
7. Колінько О. Нон-фікшн як особливий феномен сучасної белетристики. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія. 2016. № 24. Том 2. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v24/part_2/24.pdf (дата звертання: 02.12.20).
8. Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація. *Питання літературознавства: науковий збірник*. Чернівці: Чернівецький національний університет, 2009. Вип. 78. С. 215–223.
9. Комлев Н. Словари иностранных слов. 2006. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/fc/slovar-205.htm#zag-1522> (дата звертання: 01.12.20).
10. Коцарев О. Література війни. Дев'ять книг про фронт 2016 року: огляд. URL: http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/73500/Literatura_vijny_Devjat_knyg_pro_front_2016 (дата звертання: 01.12.20).
11. Коцарев О. Сім книг про Майдан і Війну. Ще не осмислення, але ретельна фіксація реальності: огляд. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/Sim_knyg_pro_Majdan_i_Vijnu_Shhe (дата звертання: 01.12.20).
12. Матіос М. Приватний щоденник. Майдан. Війна. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. 356 с.
13. Розлуцький Н. Нотатник мобілізованого. Київ: Темпора, 2018. 235 с.
14. Скочко Н. Борис Гуменюк: «Мені хочеться дати прикладом в зуби всій сучасній літературі». URL: <http://litgazeta.com.ua/interviews/borys-gumenyuk-meni-hochetsya-daty-pryklydom-v-zuby-vsij-suchasnij-literaturi/> (дата звертання: 01.12.20).
15. Таймазова Л. Мемуарно-щоденникова проза М. Волошина: художня інтерпретація внутрішнього світу особистості: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.02. «Російська література». Сімферополь, 2006. 20 с.

16. Танчин К. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Тернопіль, 2005. 20 с.
17. Чи є в Україні свій Хемінгуей? Нові книжки про війну. Громадське радіо, 15 вересня, 2015. URL: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/chy-ye-v-ukrayini-sviy-heminguey-novi-knyzhku-pro-viynu> (дата звертання: 02.12.20).
18. Чиж Н. Воєнний щоденник як «Текст пам'яті» в умовах екстремального напруження особистості. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». №. 65. URL: <https://eprints.ua.edu.ua/7685/1/22.pdf> (дата звернення: 18.10.20).

REFERENCES

1. Varykasha M. (2010) Literatura non-fiction: pomizh faktom i fiktsiyeyu. [Non-fiction literature: between fact and fiction]. Aktualni problemy slovyanskoyi filolohiyi. 2010. № XXIII. Chastyna 3. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38201/03-Varykasha.pdf> (access date: 30.11.20) (in Ukrainian).
2. Halych O. (2008) U vymirakh nonfiction: shchodennyky ukrayinskykh pysmennykiv XX stolittya: monohrafiya [In measuring non-fiction: blogs Ukrainian writers of the twentieth century: monograph]. Luhansk: Znannya. 200 p. (in Ukrainian).
3. Halych O. (2001) Ukrayinska dokumentalistyka na zlami tysyacholit: monohrafiya. [Ukrainian documentary at the turn of the millennium]. Luhansk: Znannya. 246 p. [in Ukrainian].
4. Golovchenko N. (2016) "Blokpost", abo Formula uspihu Borysa Gumenyuka ["Checkpoint", or Boris Humeniuk's Formula for Success]. URL: <https://www.facebook.com/notes/nina-golovchenko/blokpost-abo-formula-uspihu-borysa-gumenyuka/1658373594429884/> (access date: 30.11.20) (in Ukrainian).
5. Humenyuk B. (2016) *Blokpost [Checkpoint]*. Kyiv: Akademiya.
6. Ihnativ N. (2018) *Dokumentalna proza Svitlany Aleksievych: problematyka ta zhanrolohiya* [Documentary prose of Svetlana Aleksievich: issues and genre]. Sultanivski chytannya. № 7. P. 199–214. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/culs_2018_7_18 (access date: 02.12.20) (in Ukrainian).
7. Kolinko O. (2016) *Non-fikshn yak osoblyvyy fenomen suchasnoyi beletristyky* [Non-fiction as a special phenomenon of modern fiction]. Naukovyy visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiya. № 24. Vol. 2. URL: http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v24/part_2/24.pdf (access date: 02.12.20) (in Ukrainian).
8. Koloshuk N. (2009) *Nefiktsiyna literatura (dokumentalistyka) yak marhinalne yavyshechye multykulturnoho protsesu suchasnosti: ukrayinska sytuatsiya* [Non-fiction (documentary) as a marginal phenomenon of the multicultural process of modernity]. Pytannya literaturoznavstva: nauk. zb. Chernivtsi: Chernivets'kyy nats. un-t. №. 78. P. 215–223 (in Ukrainian).
9. Komlev N. (2006) *Slovari inostrannykh slov*. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-komlev/fc/slovar-205.htm#zag-1522> (access date: 01.12.20) (in Ukrainian).
10. Koczarev O. (2016) Literatura vijny'. Dev'yat' kny'g pro front 2016 roku: oglyad [Literature of war. Nine Books on the Front of 2016: a review]. URL: http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/73500/Literatura_vijny_Devyat_knyg_pro_front_2016 (дата звертання: 01.12.20) (in Ukrainian).
11. Koczarev O. (2016) Sim kny'g pro Majdan i Vijnu. Shhe ne osmy'slennya, ale retel'na fiksiatsiya real'nosti: oglyad [Seven books about the Maidan and the War. Not yet comprehension, but a careful fixation of reality: a review]. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/62544/Sim_knyg_pro_Majdan_i_Vijnu_Shhe. (access date: 01.12.20) (in Ukrainian).
12. Matios M. (2015) *Pry'vatny'j shhodenny'k. Majdan. Vijna* [Private diary. Maidan. War]. L'viv: LA "Piramida". 356 p. (in Ukrainian).
13. Rozlutsky, N. (2018). *Notatnyk mobilizovanoho* [Serviceman's notebook]. Kyiv: Tempora. 235 p. (in Ukrainian).
14. Skochko N. (2016) Borys Humenyuk: "Meni khochet'sya daty prykladom v zuby vsiy suchasniy literature" [Boris Humeniuk: "I want to give an example in the teeth of all modern literature"]. URL: <http://litgazeta.com.ua/interviews/borys-gumenyuk-meni-hochetsya-daty-prykladom-v-zuby-vsij-suchasnij-literaturi/> (access date: 01.12.20) (in Ukrainian).
15. Taymazova L. (2006) *Memuarno-shchodennykova proza M. Voloshyna: khudozhnya interpretatsiya vnutrishnoho svitu osobystosti* [M. Voloshin's memoir-diary prose: artistic interpretation of the inner

- world of the individual]: avtoref. dys... kand. filoloh. nauk: spets. 10.01.02. "Rosiyska literature". Simferopol. 20 p. (in Ukrainian).
16. Tanchyn, K. (2005) Shchodennyk yak forma samovyrazhennya pysmennyka [Diary as a form of self-expression of the writer]: avtoref. dys... kand. filoloh. nauk: spets. 10.01.06 "Teoriya literature". Ternopil. 20 p. (in Ukrainian).
17. (2015) Chy` ye v Ukrayini svij Xeminguej? Novi kny` zhky` pro vijnu [Does Ukraine have its own Hemingway? New books about the war]. Gromads`ke radio, 15 veresnya. URL: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/chy-ye-v-ukrayini-sviy-heminguey-novi-knyzhky-pro-viynu> (access date: 02.12.20) (in Ukrainian).
18. Chyzh N. (2017). Voyenny shchodennyk yak "Tekst pam'yati" v umovakh ekstremalnoho napruzhennya osobystosti [Military diary as a "Text of the memory" in the circumstances of the extremal tension of the individual]. Naukovi zapysky Natsional'noho universytetu "Ostrozka akademiya". Seriya "Filolohichna". № 65. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/7685/1/22.pdf> (access date: 18.10.20) (in Ukrainian).

Nina Gerasymenko

Candidate of Philological Sciences (Ukrainian Literature),
Senior Researcher of Department of Ukrainian Literature of the XX century
of Shevchenko Institute of Literature
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-3095-9434
n-gerasimenko@ukr.net

NON-FICTION IN CONTEMPORARY LITERATURE: ADVANTAGE OR DISADVANTAGE? (A STUDY OF "CHECKPOINT" BY B. HUMENYUK, "PRIVATE DIARY..." BY M. MATIOS, "SERVICEMAN'S NOTEBOOK" BY N. ROZLUTSKYI)

The article is devoted to the topic of the Revolution of Dignity and the war in the East in modern Ukrainian literature. Based on the works of domestic writers, including prose by M. Matios, N. Rozlutskyi, B. Humenyuk, the author considers how the events on the Maidan and Donbas are covered in modern prose, and analyzes them in the context of publications on similar topics. Special attention is paid to the images of contemporary heroes and the so-called non-fiction literature, "trench prose", factual literature, documentaries. In such publications, the plot is based on real events with a slight touch of art. They expose the obligatory eclecticism of the genre, because it combines diary and Facebook entries, autobiographical details, journalism, short prose and poetry. All these works appeared in the array of military prose first and caused various discussions about modern military literature. Such texts are characterized by a thorough depiction of events, as well as enhanced emotivism. The authors of such books are mainly eyewitnesses of these historical events, who themselves took an active part in both the Revolution of Dignity and the war in eastern Ukraine. Interestingly, such publications are still in demand in modern society, and therefore often outnumber the many other works of art. At the same time, it was in such eclectic texts that a new hero appeared for the first time as an active Ukrainian patriot capable of defending his native land and building a new state. Moreover, in the material, it is convincingly proved that today's numerical advantage of documentary over fiction is not a drawback, but a characteristic feature of modern literature.

Keywords: Maidan-military prose, documentary, factual literature, literature non-fiction, new hero.

Стаття надійшла до редакції 08.10.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

Жигун Сніжана Віталіївна

доцент кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства
Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна
доктор філологічних наук

ORCID iD 0000-0003-1193-2949

s.zhyhun@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.3>

**РОМАН Б. ТЕНЕТИ «ЗАГИБЕЛЬ АНАГУАКА»
І ПРОБЛЕМА МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1920–30-Х РОКІВ**

А. Грамші вважав тексти масової культури ареною зустрічі ідей, нав'язуваних суспільству панівними групами та тих, що протистоять їм. Проблемою дослідження є з'ясування дискурсів, які формують українську масову літературу 1920–30-х років. Мета цієї розвідки полягає в демонстрації співприсутності кількох дискурсів у тексті пригодницької літератури 1920–30-х років на прикладі роману Б. Тенети «Загибель Анагуака». Ефективною методологією аналізу проблеми є марксизм, передусім метод симптоматичного читання Альтусера. Для аналізу окремих дискурсів будуть залучені постколоніальні студії та компаративний метод. У результаті дослідження з'ясовано, що роман «Загибель Анагуака» Б. Тенети втілює протистояння марксизму (у трактуванні історії) та націоналістичного наративу (у белетристичному сюжеті). Історія про знищення ацтеків демонструє антиколоніальне спрямування при порівнянні з романом англійського письменника Р. Хаггарда і з радянською белетристикою про освоєння Півночі та Далекого Сходу. Імплицитний автор переконаний у праві неєвропейських народів на власний шлях і оригінальну культуру. Фокалізоване зображення опору корінного народу загарбникам у романі Тенети підважує цивілізаційну місію будь-яких завойовань. Водночас прихованою темою роману стає колонізація України і роль митця в часи кризи. Новизна дослідження пов'язана з демонстрацією співприсутності різних дискурсів, що формують зміст цього тексту.

Ключові слова: масова література, марксизм, націоналістичний наратив, симптоматичне читання, антиколоніалізм.

Пригодницька література 1920–30-х років тривалий час була поза інтересами дослідників. Причину цього можна вбачати в преферванні націоналістичного наративу в написанні історії того періоду. Тому на ранніх етапах дослідження проблема формульної літератури містилася іманентно в працях про письменників-авангардистів і їхні пошуки нових виражальних можливостей за допомогою пригодницьких жанрів (у працях Н. Бернадської, О. Боярчук, Я. Цимбал). А втім, віддалення дослідників від канону, встановленого Ю. Лавріненком, викликало й інтерес до жанрів літературного «низу» — масової, формульної літератури. Яскравим виявом цієї тенденції стала серія видань «Наші 20-ті», що презентувала детективи, фантастичні, любовні романи тощо, упорядкована Я. Цимбал. Кожне видання супроводжується науково-популярною передмовою, у якій авторка окреслює основні особливості функціонування жанру в літерату-

рі 1920–30-х років. Іншим прикладом освоєння теми масової літератури цього періоду є дослідження Л. Кулакевич «Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття», де йдеться про пригодницькі й фантастичні романи, детектив, горор, екшн та інші.

Однак розмова про масову літературу цього періоду ведеться не лише про повноту, але й про особливості функціонування літератури. Зокрема йдеться про питання ідеології, яка формує масову літературу і яку ця ж література транслює. А. Грамші та його послідовники сприймають масову культуру як сферу зустрічі опору (залежних суспільних груп) і поглинання (що діє в інтересах панівних груп суспільства). Тому цікаво, як ця зустріч відбувалася в умовах радянізації України.

Мета цієї розвідки полягає в демонстрації співприсутності кількох дискурсів у тексті при-

годницької літератури 1920–30-х років на прикладі роману Б. Тенети «Загибель Анагуака». Ефективною методологією аналізу проблеми є марксизм, передусім метод симптоматичного читання Альтусера. Він передбачає подвійне прочитання тексту: спершу — явного тексту, а потім через замовчування, ухилення, перекручення і лакуни (відсутності, що структурує) — прихованого. Послідовник Альтусера П. Машері вважає текст завжди незавершеним і таким, якому притаманні кілька дискурсів — явний, неявний, присутній, відсутній, тож завдання критика — пояснити ці невідповідності, що вказують на конфлікт значень тексту; створити знання, яке пояснить ідеологічну потребу в його замовчуваннях і лакунах. Неявне значення тексту пов'язане з конкретними ідеологічними дискурсами, у часи функціонування яких він виникає. Для аналізу окремих дискурсів будуть залучені постколоніальні студії та компаративний метод.

Творча спадщина Бориса Тенети — переважно про сучасність, її психологічні колізії та суспільні проблеми, утім письменник цікавився історією (навчався на історичному факультеті КІНО) і, як згадував Г. Костюк, мріяв створити щось значне саме в цьому жанрі (Костюк, 2008, с. 233). Роман «Загибель Анагуака» був написаний 1933 року, але лишився в рукописі до 2015, коли його видала дослідниця творчості письменника Ліна Стороженко. Вона зазначає, що твір планувався до видання у «Дитвидаві», а згодом — «Лендінтізі». Однак 1935 року Бориса Тенету заарештували і роман був знятий з усіх планів. Те, що твір готувався до друку саме в цих видавництвах, свідчить, що він подавався не як «висока» література, а як белетристика.

У пригодницько-історичній прозі передрадянського часу домінував патріотичний, націоналістичний наратив (детальніше про це: Кулакевич, 2020) переважно на козацьку тематику. Прикметно, що надбанням української підліткової прози через переклади ставали і «козацькі» романи російськомовних авторів: скажімо, Ольгу Рогову переклала для українського читача Марія Грінченко. Тим часом на Західній Україні з'явилися також твори на тему світової історії, наприклад Ю. Опільського. Паралельно з оригінальною пригодницькою літературою і в значно більшій кількості на ринку була присутня перекладна література, переважно російськомовна.

Не маємо свідчень про підліткові читацькі вподобання Бориса Тенети (насправді Гуреєва), але його ровесники захоплювалися пригодницькою літературою. Г. Косинка зачитувався доступними серійними виданнями (ймовірно

коміксами) про Шерлока Холмса, Ната Пінкертон та Бову Королевича («Автобіографія»). Валер'ян Підмогильний, очевидно, під впливом тієї ж літератури підписував свої юнацькі твори Лорд Лістер.

У 1920–30-х роках ситуація на ринку пригодницької літератури частково змінюється: збільшується кількість перекладної пригодницької літератури, з'являється оригінальна пригодницька література про сучасність (найчастіше на тему громадянської війни та підкорення Півночі), в історичних пригодницьких творах і надалі зберігається увага до козацького періоду (у творах Г. Бабенка, В. Таля), але пізніше з'являються твори зі світової історії (як от «Чорна брама» І. Сенченка). Слід зазначити, що історичні події в цих творах трактувалися з позицій класової боротьби, і часом це вело до суттєвих перекручень (в оповіданні Н. Забіли «За волю» монгольська навала трактується як порятунок від боярського гніту).

Попри те, що роман Б. Тенети також пояснює історичні події в руслі марксизму, хudoжньо він взурується на модель історичного роману Вальтера Скотта, який дав початок історико-пригодницьким творам, але не відтворює її достеменно. Р. Багрій узагальнює особливості цієї моделі таким чином: «Нааявність історичного тла, справжніх фактів, реальних подій і осіб; історичне тло дає також цілісну картину соціального середовища й зрізи характерів з кожного прошарку суспільства в певний період; вибір такого періоду, коли тривала напружена боротьба між двома соціально-політичними течіями. / На історичне тло, або каркас, накладається вигаданий, белетристичний сюжет... Єдиною сталою рисою сюжетної побудови є вигаданий протагоніст, що є структурним центром усіх романів» (Багрій, 1993, с. 47–48). Функції вигаданого протагоніста вона визначає так: об'єднувати оповідь з кількох сюжетних ліній, правити за нейтральну сторону між представниками історичного конфлікту і віддзеркалювати цей конфлікт у власному характері, споглядати новий соціально-політичний устрій. Такі функції протагоніста сприяли висвітленню конфлікту між традицією й поступом, усвідомлення необхідності зміни устрою для того, щоб вижити, симпатії до минулого, але й відмови реанімувати його.

Отже, у романі Б. Тенети маємо історію підкорення Кортесом держави ацтеків, що спирається на реальні події, описані в джерелах. Ймовірно, одним з них були записки учасника походу Берналя Діаса, які в Росії вийшли друком у 1924–1925. Як стверджує Л. Стороженко, «підставами для такого припущення є згадка

Тенетою у своїх чернеткових записах про Берналя Діаза як історика завоювання еспанцями Мехіки та введення у прикінцевий розділ роману (XVIII. Облога й штурм) персонажа на ім'я Діаз (виправлене у рукописі з Діаз), якому автор відводить роль хроніста — очевидця і безпосереднього учасника подій. <...> Ще одним доказом звернення письменника до мемуарного джерела є збіги в описах історичних постатей та подій у творах обох авторів» (Стороженко, 2015, с. 19).

Історичне тло роману описане панорамно: раби Кортеса, що готують повстання, місцеві кацкі, тласкаланські правителі, жерці, воєначальники та двір Монтесуми, хоч не всі вони представлені як характери. Точніше, характери репрезентують два класи: пригноблених (раби Кагуля, Вагум) і гнобителів (Кортес, Монцезума). Роман Б. Тенети пояснює успіхи іспанців нездатністю ацтеків подолати класові протиріччя і згуртуватися до боротьби. Правитель ацтеків Монцезума показаний як жорстокий визискувач, непомірна сваволя якого підірвала обороноздатність країни: «Ті розкоші, в яких живеш ти, царю, твій двір, кацкі, жерці, чиновники, челядь та військова старшина не під силу народоді стали. Багата країна дає багато, але дев'ять частин з десяти відбирається в народу, й нарід голодує... Жерців стало надто багато, кацкі та чиновники хочуть жити так само розкішно, як ти, царю! Нарід стогне від хабарів та сваволі, раби вмирають сотнями на важкій роботі... коли білі люди підуть війною, хто воюватиме проти них?» (Тенета, 2015, с. 44). Так дорікає Монцезумі його племінник Гватемозін, персонаж, що не відповідає марксистській доктрині. Потрапивши в опалу, він залишає Тенохтілан і збирає довкола себе охочих протистояти завойовникам; так до нього приєднуються Кагуля і Вагум. Тобто в романі Тенети лідером повстання проти визиску (національного і соціального) стає не один з пригноблених, а представник панівного класу з видатними особистими якостями. І так національне стає вищим за соціальне.

Белетристичний сюжет, що розгортається разом з історією завоювання, менш розвинутий. Він оповідає про любов вигаданого персонажа Кагулі до Оліски, яка стає коханкою Кортеса (увійшла в історію як Марина) і яка в романі виявляється сестрою Гватемозіна. Роль Кагулі — поєднувати сюжетні лінії та зображення сторін протиборства: іспанців і ацтеків. Він забезпечує цілісність роману: ми зустрічаємо його в епізоді зав'язки як другорядного учасника подій і прощаємося з ним в епілозі роману. Чим Кагуля відрізняється від протагоніста ро-

манів В. Скотта, так це ангажованістю в подіях на боці воюючих ацтеків. Функцією нейтральної сторони Тенета наділив Оліску: її участь у завоюванні Анагуака пояснюється коханням до Кортеса і бажанням захистити свого майбутнього сина. Саме її психіка є ареною боротьби особистого і національного (та родинного), яка зрештою руйнує героїню. Новий соціально-політичний устрій, що виникає на землях ацтеків, оцінюють цілком негативно (назва розділу «Руїна») не лише Кагуля і Марина, але й Кортес. Так завоювання Анагуака не сприяє жодному поступові, а вцілілі герої (Кагуля, воєначальник Монцезуми та син Оліски) залишають країну, щоб боротися з іспанцями на боці інків. Єдині, кого тішить новий лад, — авантюристи.

Якщо повернути роман «Загибель Анагуака» в коло тогочасної молодіжної лектури, то побачимо, що історія не єдиний контекст його. У видавничому репертуарі тих часів багато творів про освоєння територій Півночі і Сходу (Трублаїні, Фраєрмана та ін.). У цих текстах підкорення корінних народів зазвичай не акцентоване, йому протистоять переважно традиціоналісти в образах шаманів. Фокалізоване зображення опору корінного народу загарбникам в романі Тенети підважує цивілізаційну місію будь-яких завоювань.

Таке ставлення до зображуваних подій вимагає розгляду роману з точки зору антиколоніальних студій і порівняння з романом Р. Хаггарда «Донька Монтесуми». Цей суто пригодницький роман відомого англійського белетриста неодноразово виходив ще в дореволюційній Росії, і Борис Тенета міг знати його з юнацьких років. «Донька Монтесуми» — історія англійця Томаса Вінгфілда, який мусить помститися іспанцю за вбивство матері, він через аварію корабля потрапляє до країни ацтеків напередодні висадки там Кортеса, серед солдат виявляється і його кривдник. Змушений обирати між смертю і шлюбом, англієць одружується з однією з доньок Монтесуми і разом з Куаутемоком (інше ім'я Гватемозіна) бореться проти іспанців. У цьому тексті головна увага приділена не історичним подіям, а несподіваним поворотам долі; у ньому панують випадок і пророцтва.

Оповідь у романі Б. Тенети переважно гетеродієгетична (окрім 17 розділу) із нульовою фокалізацією: наратор здатен висвітлювати думки як Кортеса, так і його раба Кагулі, створюючи враження об'єктивності. Натомість у романі Хаггарда оповідь ведеться від імені протагоніста: лише його думки і враження стають відомими читачеві, він оцінює події, не беручи до уваги інших версій. Носіями ідеологічної

точки зору в романі Тенети є Кагуля і Гватемозін, а тому твір має виразно антиколоніальний характер. Імплицитний автор переконаний у праві неєвропейських народів на власний шлях і оригінальну культуру.

У романі Хаггарда носієм ідеологічної думки є протагоніст: він хоч і ворог іспанцям (а пише він свої спогади після розгрому англійцями іспанської «Непереможної армади»), але європейець і християнин. Він вважає, що попри ненависть до іспанців і дружні стосунки з ацтеками йому було ганебно битися на боці язичників, які приносили богам людські жертви. У дусі ідеології британського імперіалізму, яка наполягала на еволюційному розриві, щоб узаконити завоювання і колонізацію, ацтеки представлені в тексті примітивними, нерозвинутими й ірраціональними, такими, які потребують керівництва білої людини. Тому Томас починає командувати загонами, навчає індіанців організованого нападу, розробляє стратегії. Лишається дивуватися, як ацтеки змогли підкорити сусідні племена без допомоги європейця? Поразку ацтеків наратор вважає наслідком жорстоких звичаїв — ті, мовляв, кривдили племена, тож останні пристали до іспанців заради помсти. Щоправда, наратор не помічає суперечливості цього твердження: адже коли він з Отомі відмінив ці звичаї в межах її земель, багато племен від'єдналися від них заради збереження традицій. У цілому роман переконує читача, що підкорення індіанців було необхідне заради окультурнення їх, хоч наратор і ностальгує за величчю та красою Анагуаку.

У персонажній системі роману Тенети присутній приблизний баланс між представниками іспанців та ацтеків. Як окремі характери зображено Кортеса, Альвардо, губернатора Веласкеса, Сандаваля, Ордаца та Агвілара, що симпатизував ацтекам. Але й ацтеки, усупереч європейській традиції показувати неєвропейські народи масою, зображені індивідуалізовано: окрім згаданих головних героїв, у романі представлено співця Кветаглу, рабину Кавучу, тласкаланця Ксікотенкатля, воєначальника Ранскамека, жреця Чіхалкахіна. Натомість у романі Хаггарда індивідуалізовано зображені європейці, а з ацтеків — лише Куаутемок та принцеса Отомі. І хоча твір названо на честь Отомі, навіть вона, попри всі шляхетні, великодушні й винахідливі вчинки, лишилася для наратора дикункою і не змогла затьмарити нічим не видатну англійку.

Те, що Б. Тенета наділяє ідеологічною точкою зору ацтеків, можна тлумачити як елемент радянського антиімперіалістичного риторичного дискурсу, адже попри активну колоніза-

ційну політику Радянський Союз вів пропаганду проти іноземного імперіалізму всіх часів і народів. Та водночас це може бути симптомом (Альтусер) прихованої теми. Альтусер вважав, що відсутнє (несказане) в тексті має не менше значення, ніж присутнє. Як коментує Дж. Сторі, «бажаючи цілком зрозуміти значення культурного тексту, ми маємо чітко уявляти собі не лише все те, що згадується в тексті, а й припущення, присутні в ньому неявно. <...> Один зі шляхів до відкриття проблематики тексту — це аналіз того, як він відповідає на питання, котрі сам формально не порушував» (Сторі, 2005, с. 159). Такі питання порушені в мотиваціях, засадничих ідеях тексту. Роман «Загибель Анагуака» Тенета писав через 10 років після поразки визвольних змагань і, як свідчать архіви ДПУ (Документи..., 2019), у ситуації, коли в суспільстві ширилися надії на визволення внаслідок іноземної інтервенції. Так в історії завоювання ацтеків і жорстокого винищення їх починають звучати відповіді на питання тогочасної дійсності. У романі присутні кілька образів, що в різній мірі втілюють сприяння іспанцям: Оліска, Кветагла, сам Монцезума і народ тласкаланців, але жоден не отримує з цього зиску. Важливим образом роману є співець Кветагла, який, уводячи в оману ацтеків, оспівує прихід білих людей як дітей бога, що встановлять справедливість, і лише після розправи над містом Чолулою він пристає до опору. Оскільки він не є необхідним ані для історичної логіки, ані для розвитку фабули, його роль у тексті ідейна: бути проекцією митців, що оспівували революцію, допоки не побачили голодомору і репресій. Цікаво, що Кветагла виховав загублену дитину Кортеса і Марини, що можна тлумачити символічно: місія митця — виховувати нові покоління, але ця дитина — метис, що не знає свого походження, а в тексті — навіть не має імені.

Іншим місцем невизначеності в романі є імена ацтеків: Оліска і Кагуля отримують іспанські імена Марина і Філіполо. Можна було б сподіватися, що наприкінці роману вони повернуть собі автентичні імена, але навіть войовничий Кагуля в останній сцені — Філіполо або Філіполо-Кагуля. Чи свідчить це про те, що Тенета визнавав формування змішаної ідентичності незалежним від бажання особи? І чи вважав він своїх сучасників людьми зі змішаною ідентичністю?

За А. Грамші, тексти масової культури є ареною зустрічі ідей, нав'язуваних суспільству панівними групами та тих, що протистоять їм. Роман «Загибель Анагуака» втілює в собі це протистояння: марксизму (у трактуванні історії) та націоналістичного нарративу (у белетристичному сюжеті). Марксизм як офіційна доктрина визна-

чав увесь публічний дискурс від освіти до медіа, тоді як націоналістичний наратив притаманний переважно художній літературі. Останній у формі пригодницького тексту був популярний у масовій літературі першої третини ХХ ст., тож Тенета звернувся і до певної традиції, і до успішного тренду. Політизація художнього змісту, до якого активно вдавався марксизм, акцентує зустріч явного та неявного дискурсу (минулого / сучас-

ного; завоювання ацтеків / завоювання інших корінних народів / українців; історичного / пригодницького тощо). Вдаючись до слів П. Машері, цей твір «не являє собою поширення значення — він породжений несумісністю декількох значень» (Машері, 1978, с. 80), тобто сенс роману не в трактуванні історії, а в конфронтації ідеологій, яка була актуальна в 1930-ті та визначила проблематику роману.

ДЖЕРЕЛА

1. Багрий Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну. Київ: Ред. журн. «Всесвіт», 1993. 296 с.
2. Документи із «Сумних архівів ГПУ» // Косинка Г. Повна збірка творів. Документи. Спогади / упоряд. С. Гальченко. Київ: Саміт-книга, 2019. С. 363–525.
3. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади: у 2 кн. / Г. Костюк; передм. М. Жулинського. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.
4. Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Дніпро: Свідлер А. Л., 2020. 380 с.
5. Сторі Д. Теорія культури та масова культура. Київ: Акта, 2005. 362 с.
6. Строженко Л. Доля нарекла його Українцем // Тенета Б. Загибель Анагуака: роман / упор., передмова та прим. Ліни Строженко. Київ: Четверта хвиля, 2015. 280 с.
7. Тенета Б. Загибель Анагуака: роман / упор., передмова та прим. Ліни Строженко. Київ: Четверта хвиля, 2015. 280 с.
8. Macherey P. A Theory of Literary Production. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. 326 p.

REFERENCES

1. Bahrij, R. (1993). *Shliakh sera Valtera Scotta na Ukrainu*. Red. zhurn. "Vsesvit".
2. Dokumenty iz "Sumnyh arhiviv HPU" In Kosynka, H. (2019). *Povna zbirka tvoriv. Dokumenty. Spohady* (S. Halchenko ed.). Samit-knyha.
3. Kstiuk, H. (2008). *Zustrichi i proshchania*. Spohady: u 2 kn. Smoloskyp, Kn. 1.
4. Kulakevych, L. (2020). *Zhanrovi stratehii ukrajinskoji avanturno-pryhodnytskoi prozy pershoji tretyny XX stolittia*. Svidler A. L.
5. Storey, J. (2005). *Teoria kultury ta masova kultura*. Akta.
6. Storozhenko, L. (2015). *Dolia narekla joho Ukraincem*. In Teneta, B. (2015). *Zahybel Anahuaka* (L. Storozhenko ed.). Chetverta khvyliya.
7. Teneta, B. (2015). *Zahybel Anahuaka* (L. Storozhenko ed.). Chetverta khvyliya.
8. Macherey, P. (1978). *A Theory of Literary Production*. Routledge & Kegan Paul.

Snizhana Zhyhun

D in Philology, Docent of the chair of Ukrainian literature Comparativistics and Grinchenko Studies, Institute of Philology, Borys Grinchenko Kyiv University Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-1193-2949
s.zhyhun@kubg.edu.ua

"THE DEATH OF ANAGUAC" BY B. TENETA AND PROBLEM OF THE 1920ies — 1930ies MASS LITERATURE

Gramsci considered the texts of mass culture to be an arena for meeting of the ideas imposed on society by the ruling groups and those who oppose them. The problem of the research is to find out the discourses that formed the Ukrainian mass literature of the 1920s and 1930s. The aim of this work is to demonstrate the co-presence of several discourses in the text of adventure literature of the 1920s

and 1930s on the example of B. Teneta's novel "The Death of Anaguac". An effective methodology for analyzing the problem is Marxism, primarily Althusser's symptomatic reading method. Postcolonial studies and a comparative method are used to analyze individual discourses. As a result of the study, it has been found out that the novel "The Death of Anaguac" by B. Teneta embodies the confrontation between Marxism (in the interpretation of history) and the national-protecting narrative (in the fiction plot). The author explains the success of the Spaniards by the inability of the Aztecs to overcome class contradictions and rally in the struggle. However, the fact that a representative of the ruling class with outstanding personal qualities becomes the leader of the uprising makes the national superior to the social. The story of the extermination of the Aztecs demonstrates an anti-colonial orientation both in comparison with the novel by the English writer R. Haggard and with the Soviet fiction about the development of the North and the Far East. R. Haggard convinces the reader that the conquest of the Indians was necessary in order to bring them culture, although the narrator is nostalgic about the grandeur and beauty of Anaguac, and Soviet authors glorify the conquest of the North. The implicit author of the novel "The Death of Anaguac" is convinced of the right of non-European peoples to their own path and original culture. The focalized depiction of the indigenous people's resistance to the invaders in Teneta's novel undermines the civilizational mission of any conquest. At the same time, the hidden theme of the novel is the colonization of Ukraine and a writer's role in times of crisis. The novelty of the study is associated with the demonstration of the presence of various discourses that form the content of this text.

Keywords: mass literature, Marxism, national-protecting narrative, symptomatic reading, anti-colonialism.

Стаття надійшла до редакції 08.07.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

Кравченко Яна Павлівна

доцент кафедри німецької філології і перекладу
Запорізького національного університету, м. Запоріжжя, Україна,
кандидат філологічних наук

ORCID ID 0000-0002-1219-4688

yana_kr@yahoo.com

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.4>

**ДЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК СТРАТЕГІЯ ТВОРЕННЯ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ БІОГРАФІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ П. ЯЦЕНКА «НЕЧУЙ. НЕМОВ. НЕБАЧ»)**

Дослідження зумовлене трансформацією світоглядно-ідеологічних орієнтирів сучасної національної самосвідомості та потребою узагальнення специфічних процесів переформатування канонічних форм літературної біографії. На матеріалі стімпанк-роману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач» аналізується характер реалізації деконструктивної стратегії творення альтернативної біографії. Авторська концепція виявляється суголосною ідеєю Ж. Дерріди про заперечення існування єдиного джерела художнього смислу і переміщення смислотворчого центру в межах естетичного об'єкта. Концепція зцентрованої структури («вільної гри»), реалізована в романі П. Яценка, зумовила заміщення, трансформації і переміщення змістових і формальних елементів тексту. Ігрові стратегії візуалізації, використані в романному паратексті, а також елементи альтернативності маніфестують характерну для деконструкції зміну полярності традиційних бінарних опозицій і відмову від авторитетного центру. Цілісність біографії І. Нечуя-Левицького, забезпечена в романі П. Яценка загальним світоглядним і ідейно-естетичним контекстом, завдяки прийомам децентрування структури отримує інші центри — романтичний, ідеологічний, пригодницько-містичний, гумористично-фарсовий, релігійний, символічний, ціннісний.

Ключові слова: деконструкція, альтернативна біографія, «вільна гра», децентрування структури, паратекст, контекст, стімпанк, кінороман.

Актуальність теми дослідження.

У розмаїтті сучасних процесів націєтворення має місце ревізія канонічних постатей української національної культури. Культуротворчі трансформації зафіксовані в художніх експериментах сучасної прози, зокрема в портретно-біографічних жанрах. Їх основними ознаками є осмислення історико-біографічного матеріалу як сюжету, свобода в реконструкції психологічного портрета зображеної особистості, детальне відтворення елементів побутової повсякденності замість абстрактної моделі свідомості. За словами Ю. Ганошенка, «варто розглядати такі твори як результат взаємонакладання двох метажанрів — біографічного та альтернативної історії, оскільки поетика альтернативної біографії тяжіє одночасно до історизму, характерного для художньої біографії, та ремодельовання реальності, як в альтернативній фантастиці» (Ганошенко, 2018, с. 163). Ревізіоністське прочитання біографій видатних діячів минулого потребує дослідницької уваги до тих альтерна-

тивних способів творення біографічного нарративу, які в останнє десятиліття активно репрезентуються у вітчизняній белетристиці.

Ефективною художньою стратегією такого ремодельовання виступає деконструкція, що визнається стратегією «утаємничування присутності і полягає у такому відчитуванні тексту, яке видобуває з нього ті напружені точки, які розхитують добре вґрунтовану в нього присутність» (Дерріда, 2001, с. 615). Деконструктивізм заперечує існування єдиного авторитетного джерела смислу, звідси поняття не-присутності, не існування (замовчування) і переміщення смислотворчого центру на інші об'єкти. Подібна стратегія переміщення є концептуальною основою творення альтернативної біографії.

Метою цього дослідження є встановлення прийомів деконструювання біографії Івана Семеновича Нечуя-Левицького в експериментальному стімпанк- / мешап-романі П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач». Твір викликав суттєвий інтерес як широкого читацького загалу, так

і професійних літературознавців (див.: Ісаєнко, 2018; Мейзерська, 2018; Тататоріна, 2017). Рецензії засвідчили успіх художнього експерименту П. Яценка, а відкрите обговорення роману у фейсбуці продемонструвало готовність читача переосмислювати історичні постаті в нових ракурсах. Роман вписується до певної тенденції ревізійного прочитання українських класиків реалістичної літератури, і цю тенденцію презентує монографія М. Тарнавського «Нечуваний Нечуй», що вийшла незадовго до того, як П. Яценко почав роботу над романом, і, як зізнається автор у післямові до книги, мала вплив на здійснення творчого задуму.

Виклад основного матеріалу. Беззаперечним фактором, що визначив успішну рецензію роману, є втілення автором стратегії біографічного деконструювання, що заснована на концепції Ж. Дерріди. Основне гасло деконструктивізму — децентрування структури, концепція відсутності центру; структура — це нескінченна гра різниць у скінченних межах, що не піддається центруванню в замкнену цілість. Дерріда висуває ідею письма як поля гри, у якому все може бути одночасно означником і означуваним, тобто текст звільняється від влади означника і стає тканиною, плетивом, текстурою, а не структурою. Текст можна конструювати і деконструювати, розкладати і складати, його можна до-писати, пере-писати, о-писати. Наочною демонстрацією цих процесів може служити творча історія роману «Нечуй. Немов. Небач». Книжка стала результатом реалізації мистецького проекту #стартапНечуй — експериментальної творчої практики, коли майбутній реципієнт став частиною творчої лабораторії митця. Процес написання передбачав діалог автора із фейсбук-аудиторією, включення її до дискусій щодо сюжету і поетики твору протягом усього періоду роботи. Врахування читачької думки на етапі творення стало концептуально значущим принципом роботи письменника і продемонструвало відмову від авторитетної волі всевладного автора, що і є вираженням концепції «відсутності центру» в термінології Ж. Дерріди.

Важливим аспектом деконструктивістської стратегії є ідея прочитання маргінесів письмового тексту. Ідеться про паратекстуальні елементи — назву, підзаголовок, епіграф, ілюстративний матеріал, епілог, анотацію. Назва «Нечуй. Немов. Небач» у передтекстовому періоді сприймається як безглузда гра слів, абсурдна скоромовка, нісенітниця. Поеднання трьох лексем із заперечною часткою «не», написаних на обкладинці з малої літери без розділових знаків, зчитується як замовляння в дитячій грі або

лічилка. Кінцева літера першої лексеми зухвало перевернута, що імпліцитно видає авторський намір здійснити переворот у сприйнятті справжнього Нечуя. Підзаголовок роману традиційний і ніби нівелює попередньо намічений ігровий контекст, повертаючи читача до традиційного біографічного нарративу: «Засновано на реальних подіях і біографії Івана Нечуя-Левицького». Надане уточнення провокує новий виток гри з читачем, відбувається містифікація читачьких очікувань (адже описані в романі події за участю опирів і мисливців за серцем героя є суцільною вигадкою). Нижче зазначено жанровий різновид твору — кінороман. Ігрове начало, притаманне кінематографічному мистецтву, надалі буде служити виправданням авторського довільного поводження з матеріалом, відсутності описів, рефлексій, візуальності, фрагментарності.

До паратекстуальних компонентів з подібною ігровою семантикою деконструювання можна віднести і розміщений на обкладинці модернізований портрет Нечуя-Левицького, на якому замість лівої половини обличчя — механізм із коліщат і шестерень. Підпис під фото виконано готичними шрифтом латиницею — *Netchuj*. Нове ім'я прикріплюється до нової зовнішності, продовжуючи намічену гру. Зображення повторюється двічі — на обкладинці і на перших сторінках книги. Такий портрет письменника викликає асоціації зі шкільним підручником з української літератури, у якому школярі домальовують класикам карикатурні бороди, роги, навушники, піратські накладки на око та ін., ніби протестуючи проти нудної одноманітності високоморальної тематики. Однак нижче завбачливо зазначено, що «В оформленні книги використано фотографію Івана Нечуя-Левицького 1892 року та гравюри XIX ст.» (Яценко, 2017, с. 10). Подібний, але менш зухвалий експеримент із зовнішністю Нечуя-Левицького здійснено і в оформленні монографії М. Тарнавського «Нечуваний Нечуй», на обкладинці якого обличчя письменника поділене навпіл, половини переставлені місцями, а назва так само побудована на грі слів. Ігрові стратегії візуалізації портрета письменника виступають дієвим деконструктивним прийомом. Адже реалізується важлива для деконструкції особливість, відзначена П. Баррі, — «тенденція до зміни полярності традиційних бінарних опозицій, так, що друге поняття стає привілейованим і вважається більш бажаним» (Баррі, 2008, с. 90). У цьому випадку йдеться про ціннісно-сміслові трансформації в межах таких опозицій, як нудне / захопливе, старе / нове, застаріле / сучасне, статичне / динамічне тощо. І для М. Тарнавського, і для П. Яценка на пе-

редтекстовому етапі важливо було створити певну візуальну провокацію, аби викликати читацьку цікавість. А потім реалізувати й основне завдання, яке М. Тарнавський декларує як відкрито деконструктивістське: «я прагну дати індивідуалізований портрет Нечуя — відкрити великою мірою непрочитаного письменника, віднайти не почутий голос, проявити обличчя митця з-під патини ідеологічного мотлоху, історичної іржі й естетичної плісняви. Для цього треба чистити, терти й полірувати скам'янілі рештки Івана Семеновича Нечуя-Левицького, доки під ними не проступить живий, яскравий Нечуй» (Тарнавський, 2018, с. 11). Опозиція скам'яніле / живе є маркуванням творчого наміру обох авторів, символічно, що в романі П. Яценка основна сюжетна колізія — протистояння живого і механічного.

В паратексті роману П. Яценка виразно маніфестується один із сучасних трендів — стім-панк-стиль. Трендові елементи виконують функцію первинного ігрового розхитування традиційних складників біографії. У художньому оформленні книги це перші вісім сторінок, які передують тексту. Вони діють на читача, адже візуалізують новий, несподіваний контекст письменницької біографії, намічений у портреті. Зображення механізмів (парового двигуна, телескопа, годинника, насоса, револьвера) і креслень акцентують технічний, механічний контекст дії. Парові й механічні технології не вписуються в читацький прогноз, адже письменника І. Нечуя-Левицького масовий читач сприймає як співця патріархального українського села, автора хрестоматійно сільських «Миколи Джери», «Баби Параски», «Кайдашевої сім'ї» та ін.

Отже, візуальна стилізація романного паратексту під школярську хуліганську витівку зі збереженням традиційних елементів є ефективним прийомом провокації читацької аудиторії. До речі, протиставлення романної візії Нечуя традиційно шкільній позначене і в анотації до книжки: «Факти з життя української богеми, які не ввійшли до шкільних підручників» (Яценко, 2017, с. 11). Авторська концепція виявляється суголосною ідеєю Ж. Дерріда, який представляє сучасність як особливу інтелектуальну «подію», що здійснює радикальний розрив з минулим способом мислення. Більше немає абсолютів і фіксованих точок, так що світ, у якому ми живемо, є «децентралізованим». Усе, що ми маємо, — це «вільна гра». Дерріда приймає децентралізований світ як «визволення». Якщо нам вистачить сміливості, ми увійдемо в цей новий світ, де не існує гарантованих фактів, а лише інтерпретації, жодна з яких не має

печатки авторитету, оскільки більше не існує жодного авторитетного центру, до якого можна звернутися, щоб її підтвердити.

Деконструкція виходить із тези, що «структура повинна бути зцентрованою. Але центр може бути або думкою, як у класичному розумінні, або подібним до творця, до буття, чи до незмінюваного природного місця, <...> чимось таким, що уможливорює “вільну гру” і що одержує те, що ми називаємо історією, — цілу серію визначень, означників» (Дерріда, 2001, с. 635). Таким центром у романі П. Яценка є історія поневірянь Нечуєвого серця: зазіхання на нього упирів і членів Археографічної комісії, викрадення, збереження і, зрештою, сповнене драматизму повернення напередодні смерті героя.

Припускаємо, що звернення до теми серця є концептуально значущим в альтернативному баченні біографії письменника. Адже філософія серця (кордологізм) є основою національного буття українців. Серце визначається осередком людського духу й утверджується як національний психотип. І. Книш зазначає, що «для українського народу завжди була властива “сердечність”. Тобто розум виявляє загальне в діяльності людей, серце ж — основа неповторності та унікальності людської особистості, тільки в серці творяться ті явища й події історії, які принципово неможливо вивести із загальних законів» (Книш, 2015, с. 141). Свідченням цього є сентиментальність, естетизація народного життя, емоційність, ліризм, чутливість. «Кордоцентричний компонент ментальності українців — це екзистенція, що виступає основою самого буття або й частиною природи українського народу: українець живе, а все його світобачення, поведінка і культурні надбання узгоджуються з притаманним йому кордоцентризмом» (Книш, 2015, с. 142). В основі багатьох творів української літератури XIX ст., зокрема й І. Нечуя-Левицького, ідея про те, що людина починає свій моральний розвиток із рухів серця, має тілесну і духовну сутність, твердження, що «серце є осередок душевного і духовного життя людини, що у серці зачинається і народжується рішучість людини на ті чи інші вчинки, в ньому виникають багатоманітні наміри й бажання; воно є основа волі і її прагнень...» (Юркевич, 1990, с. 70–71). Кордоцентризм об'єктивується в романі П. Яценка засобами деконструкції. Сердечність (чуттєвість) української душі протиставляється механічності (штучності, мертвотності) тих, хто зазіхає на неї. Це і є той центр, від якого починається розгортання вільної гри смислів у творі.

У межах структури, яка завжди підпорядкована центру і має сталу основу, Дерріда припускає метафоричне переміщення, а також розри-

ви й подвоєння. Організаційні засади структури обмежують те, що автор іменує «вільною грою». Дерріда зазначає: «Без сумніву, обираючи напрям і організовуючи пов'язаність системи, центр структури дозволяє вільну гру елементів всередині її цілісності» (Дерріда, 2001, с. 617). Таким центром у біографічній оповіді можна вважати особистість Нечуя, інтелектуальне середовище, загальний світоглядно-естетичний та ідейний контекст доби. У романі відтворено соціокультурні й історичні факти часу. Знаходять підтвердження тези Дерріди про те, що в такому випадку «цей центр замикає гру, яку він відкриває й уможливорює. Як і годиться центрові, це є пункт, де заміна змісту елементів і термінів вже неможлива. У центрі заборонені переміщення чи перетворення елементів» (Дерріда, 2001, с. 617). Функцію такого центру виконують у романі ті епізоди, які становлять дійсну біографію письменника — дитинство в Стеблеві, період навчання в Богуславі, захоплення Надією Сольською, робота вчителем у гімназії Седльце, цікавість до книжки Лесажа «Кульгавий біс», звичка ходити з парасолькою, боротьба за чистоту мови, святкування ювілею творчої діяльності, майстрування чудернацьких пристроїв для полювання на мишей тощо. У романі діють Пантелеймон Куліш, Михайло Грушевський, Микола Лисенко, Сергій Єфремов, Володимир Антонович, Павло Чубинський, Михайло Драгоманов та інші.

Традиційною є думка про те, що центр творить всередині структури те, що нею керує. На думку Ж. Дерріди, центр перебуває в центрі цілісності, а оскільки не належить до цілісності, то ця цілісність має центр десь-інде. Центр не є центром. Вільна гра виражає себе в посиленні побутового зображення. Нечуй постає в повсякденному бутті, поза процесами творчості. Такий спосіб репрезентації особистості замінює традиційну, здебільшого абстрактну модель біографічного тексту, яка зосереджувалась передусім на реконструкції свідомості. Замість проникнення у творчу лабораторію письменник відтворює побутове життя в усіх деталях: хвороби, житлові негаразди, майнові труднощі, з'ясування видавничих питань тощо. Також спостерігаємо, що в романі відбувається порушення історико-фактичної основи біографії, допускається вільна інтерпретація фактів заради досягнення художнього ефекту. Цю функцію виконують елементи альтернативності, фікційності, містифікації. Галицькі опирі, безсмертні гравці, пароплави, дирижаблі, паромобілі, електричні кеби, аероплани формують альтернативну паро-механічну реальність. Знаходить підтвердження теза Ж. Дерріди про розташування суб'єкта: «Я вважаю, що центр є функці-

єю, не буттям, не дійсністю. І ця функція є абсолютно необхідною, як і абсолютно необхідним є суб'єкт. Я не руйную суб'єкта, я його розташовую» (Дерріда, 2001, с. 637). Цілісність біографії отримує інші центри — романтичний (любовна історія Нечуя із Немов і народження позашлюбної доньки), пригодницько-містичний (заволодіння Нечуєвим серцем галицькими упирами), ідеологічний (протистояння героя із Археографічною комісією, таємною службою Імперії), гумористично-фарсовий (зображення заморожених опирів, переселення їхніх душ у тварин, комічна сутичка Нечуя із пані Бенкендорф), національно-патріотичний (Нечуй і київська Громада), релігійний (міркування отця Симеона про парову теологію), символічний (механічна бджола, квітка нечуй-вітру на кришці металевого серця, бульдозер з написом «Александр Пушкин», чумацька пісня у фіналі), ціннісний (механічне проти живого, сердечне проти байдужого, душа проти бездуховності).

Деконструктивна стратегія творення тексту схильна перетворювати його на символ децентралізованого світу. П. Баррі виділяє сутнісну ознаку деконструктивного письма: «процес деконструкції часто зосереджується на окремій деталі тексту, що здається другорядною, а потім використовує її як ключ до всього твору, так що все прочитується крізь її призму» (Баррі, 2008, с. 87). У романі П. Яценка такими ключовими, концептуально значущими деталями є механічна бджола ребе Нахмана, позолочена голова шимпанзе з рубіновими очима на руків'ї ціпка пана зі Сходу, Російський дух фірми Фаберже, механічні чумацькі воли.

Висновки. Отже, концепція зцентрованої структури (вільної гри) уможливила ревізійнісцьке прочитання біографії І. Нечуя-Левицького. Деконструктивна стратегія авторського письма знаходить вираження в таких прийомах: заміщенні смислотворчого центру, трансформації та переміщенні змістових елементів на маргінеси письмового тексту, зсувах фокусу, часу, точки зору і ставлення, зміні полярності традиційних бінарних опозицій. Центр набув різної форми і втілення в різновидах смислу — біографічного, ідеологічного, національно-патріотичного, символічного тощо. Ігрова природа роману П. Яценка маніфестує ідею відмови від присутності центру: оповідь динамічна, не зосереджена на одному персонажі, текст фрагментується, формується враження калейдоскопічного перебігу життя. Вільна гра і зцентрована структура уможливили поєднання біографії з пригодницько-містичним стімпанком, елементами кінороману, побутовим зображенням.

ДЖЕРЕЛА

1. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. Київ: Смолоскип, 2008. 360 с.
2. Ганошенко Ю. Альтернативна біографія в сучасній українській літературі як гра з пам'яттю та ідентичністю. *Літератор-інтелектуал у міграційних процесах: виклики для пам'яті та ідентичності*. Миколаїв: Вид-во ЧНУ ім. Петра Могили, 2018. С. 161–177.
3. Дерріда Ж. Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис, 2001. С. 617–641.
4. Ісаєнко К. Іван Нечуй-Левицький: по-чу-ти «механічне серце». *Література та культура Полісся*. Вип. 93. Серія «Філологічні науки». № 11. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2018. С. 19–26.
5. Книш І. Кордологізм та його роль у становленні української нації: сучасний науковий дискурс. *Філософія науки: традиції та інновації*. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2015. № 1(11). С. 136–145.
6. Мейзерська Т. Інтертекст роману П. Яценка «Нечуй. Немов. Небач». *Сучасні літературознавчі студії*. 2018. Вип. 15. С. 138–142.
7. Тараторіна С. Нечуй-Левицький із механічним серцем, або Незбагненні шляхи українського паропанку. *ЛитАкцент*. URL: <http://litakcent.com/2017/10/20/nechuy-levitskiy-iz-mehanichnim-sertsem-abo-nezbagnenni-shlyahi-ukrayinskogo-paropanku> (дата звернення 20.10.2017).
8. Тарнавський М. Нечуваний Нечуй. Реалізм в українській літературі. Київ: Лаурис, 2018. 288 с.
9. Юркевич П. Философские произведения. Москва: Правда, 1990. 672 с.
10. Яценко П. Нечуй. Немов. Небач: кінороман. Львів: ЛА Піраміда, 2017. 148 с.

REFERENCES

1. Barri, P. (2008) *Vstup do teoriji: literaturoznavstvo ta kulturologhija* (360 p.). Smoloskyp.
2. Ghanoshenko, Ju. (2018) Aljternatyvna bioghrafija v suchasnij ukrajinsjkij literaturi jak ghra z pam'jattju ta identychnistju (pp. 161–177). *Literator-intelektual u mighracijnykh procesakh: vyklyky dlja pam'jati ta identychnosti*. Vyd-vo ChNU im. Petra Moghyly.
3. Derrida, Zh. (2001) Struktura, znak i ghra u dyskursi ghumanitarnykh nauk (pp. 617–641). *Antologhija svitovoji literaturno-krytychnoji dumky XX st.* Litopys.
4. Isajenko, K. (2018) Ivan Nechuj-Levycjkyj: po-chu-ty “mekhanichne serce” (pp. 19–26). *Literatura ta kuljtura Polissja*. Vyp. 93. Serija “Filologhichni nauky”. № 11. NDU im. M. Gogolja.
5. Knysh, I. (2015) Kordologhizm ta jogho rolj u stanovlenni ukrajinsjkoi naciji: suchasnyj naukovyj dyskurs (pp. 136–145). *Filosofija nauky: tradyciji ta innovaciji*. SumDPU im. A. S. Makarenka. № 1(11).
6. Mejzersjka, T. (2018) Intertekst romanu P. Jacenka “Nechuj. Nemov. Nebach” (pp. 138–142). *Suchasni literaturoznavchi studiji*. Vyp. 15.
7. Taratorina, S. (2017) Nechuj-Levycjkyj iz mekhanichnym sercem, abo Nezbagnenni shljakhy ukrajinsjkogho paropanku. *LitAkcent*. <http://litakcent.com/2017/10/20/nechuy-levitskiy-iz-mehanichnim-sertsem-abo-nezbagnenni-shlyahi-ukrayinskogo-paropanku>
8. Tarnavskij, M. (2018) *Nechuvanyj Nechuj. Realizm v ukrajinsjkij literaturi*. Laurus.
9. Jurkevych, P (1990). *Fylosofskye proyzvedenyja*. Pravda.
10. Jacenko, P. (2017) *Nechuj. Nemov. Nebach*: kinoroman. LA Piramida.

Yana Kravchenko

PhD Associate Professor of the Department of German Philology and Translation
of Zaporizhzhia National University
Zaporizhzhia, Ukraine

ORCID ID 0000-0002-1219-4688

yana_kr@yahoo.com

DECONSTRUCTION AS A STRATEGY FOR CREATING AN ALTERNATIVE BIOGRAPHY (BASED ON P. YATSENKO'S NOVEL “NECHUI. NEMOV. NEBACH”)

The research is determined by the transformation of worldview and ideology focuses in the modern national self-identification as well as by the need in generalizing specific processes of reformatting the canonic forms of literary biography. P. Yatsenko's steampunk novel “Nechui. Nemov. Nebach”

forms the basis for the analysis of the way the deconstructive strategy of the alternative biography creation is put into practice. The author's concept proves to correlate with J. Derrida's ideas about the denial of the universal source of literary meaning and about the transference of the sense-making centre within the aesthetic object. The concept of the decentralized structure ("free play"), implemented in P. Yatsenko's novel, leads to the replacement, transformation, and transference of sense-bearing and formal text components. The sense-making centre of the biographical narration is Nechui-Levytskyi's personality, the intellectual environment as well as cultural and historical context of the era. The free play is revealed through strengthening the depiction of the everyday life and weakening the traditional reference to the writer's creative laboratory. The initial play swaying of traditional biography components is achieved owing both to the strategies of visualization, employed in the novel's paratext, and to the elements of alternativeness which manifest the change in the polarity of the traditional binary oppositions and denial of the authoritative centre, which is characteristic of deconstruction. It has been found out that the development of the free-play meanings in the literary work starts with the plot-theme opposition: cordial (sensitive, natural) — mechanical (artificial, non-genuine). The life energy of Nechui's heart is opposed to the deadness of the forces that lay claim to it — the Galician ghouls and the Archaeographical Committee members. The integrity of Nechui-Levytskyi's biography, which is realized in P. Yatsenko's novel through the general worldview and ideological-and-aesthetic context, acquires other centres owing to the devices of structure deconstruction, such as romantic, ideological, adventure-and-mystery, humour-and-farce, religious, symbolic, and axiological centres. This way of representing a personality replaces the traditional, more abstract biographical text model which primarily concentrated on the reconstruction of conscientiousness. The novel disrupts the historical and factual foundations of biography by allowing for free interpretation of facts with the view of achieving the literary effect. This function is performed by the elements of fictitiousness, mystification, and author's play.

Keywords: deconstruction, alternative biography, "free play", structure decentralization, paratext, context, steampunk, screen novel.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

Кулінська Яніна Іванівна,

доцент кафедри україністики НМУ імені О. О. Богомольця, м. Київ, Україна
кандидат філологічних наук

ORCID iD 0000-0002-8160-3203

yanbit@ukr.net

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.5>

**ІСТОРИЧНИЙ ФАКТ І ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ДІТЕЙ
(НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ СУЧАСНИХ ПИСЬМЕННИКІВ:
РОМАНУ О. ЗАХАРЧЕНКО «ВЕРТЕП...», ПОВІСТІ Г. КИРПИ «МІЙ ТАТО СТАВ ЗІРКОЮ»,
«КАЗКИ ПРО МАЙДАН» Х. ЛУКАЩУК І КАЗКИ Р. РОМАНИШИН
ТА А. ЛЕСІВА «ВІЙНА, ЩО ЗМІНИЛА РОНДО»,
«ПОВЕРНУТИСЯ З ВІЙНИ» Н. НАГОРНОЇ ТА ІН.)**

У статті досліджено художні особливості творів для дітей про Революцію Гідності та війну на Сході України; найвідоміші з них проаналізовано в контексті інших видань про Майдан і АТО/ООС. Простежено специфіку репрезентації історичного факту в контексті теми «дитина і революція / війна», творчі стратегії, що дають змогу доступною для юних читачів мовою розповісти про переламні історичні події. У процесі пізнання тут факти є цінними не тільки самі по собі, вони необхідні для виявлення і визначення історичних зв'язків для їх узагальнення й засвоєння в системі. Особливу увагу приділено проблемі соціалізації дітей в умовах активного революційного та збройного протистоянь, які формують їхній характер і психологію, спричинюють стрімке дорослішання. У текстах, обраних для дослідження, авторка умовно виокремлює дві площини побудови художнього світу — реалістичну й фантастичну. Більшість сучасних революційно-воєнних книжок для дітей належить саме до реалістичного виміру. Характерними для таких творів є дитина та її світогляд у центрі, усі події подаються крізь призму дитячого світобачення та розуміння. Такий підхід наближає дитину-персонажа до дитини-читача і змушує співпереживати мовцю та його долі. Серед переваг цих творів — динамічний нелінійний сюжет, різнопланові за характером герої. У фантастичній, ірреальній площині увагу зосереджено на боротьбі добра і зла, протиставленні позитивних і негативних персонажів. Історичні, драматичні події тут чітко не названі, але автори розповідають про них метафорично, використовуючи символи й архетипи. Порушені проблеми у творах обох типів діти-реципієнти сприймають не тільки як новий емоційний досвід, а й як об'єкт ототожнення переживань, що випали сучасному юному поколінню. Головним постулатом усіх творів є думка, що війна — це абсолютне зло, від якого найпершими потерпають діти.

Ключові слова: Революція Гідності, російсько-українська війна, література для дітей, дитяча сотня, історичний факт, художня реалізація тексту, жанр сповіді.

Революція Гідності й війна на Сході України не просто збурили українське суспільство, а вже шість років тримають першість серед найпопулярніших тем у літературі. Таку тривалу актуальність можна пояснити, по-перше, тим, що події 2013–14 років істотно вплинули й змінили життя всього населення, незалежно від регіону проживання, по-друге, неоголошеною війною та російською інтервенцією, яка триває досі на Донбасі, і не в останню чергу тим, що на такі твори є читацький попит і відгук соціуму. А відтак, з огляду на ці чинни-

ки, за перо взялися відомі письменники й початківці, журналісти, волонтери, рядові бійці. У своїх творах вони осмислюють поняття війни для суспільства в цілому і для себе особисто, наслідки впливу війни на людські долі, заглиблюються у психологію та морально-етичні проблеми під час воєнного лихоліття. Одночасно з «дорослими» текстами про переламні події з'явилися друком і твори для дітей.

Одразу слід зауважити, що тема «діти й війна» не є новою у вітчизняній літературі. У минулому столітті до неї неодноразово зверталися

В. Близнець («Ойойкове гніздечечко», «Паруси над степом», «Землянка», «Мовчун»), М. Вінграновський («Первінка»), В. Нестайко («Це було в Києві»), Г. Тютюнник («Климко», «Вогник далеко в степу»), Г. Пагутяк («Діти») та ін. На кінець ХХ століття інтерес до цієї теми вщух, натомість увага суспільства перемістилася в царину морально-етичної проблематики. Та нині можемо спостерігати черговий сплеск інтересу до революційної / воєнної літератури в контексті суспільно-політичних подій, які почалися у 2013 році й донині відбуваються в Україні.

Попри те, що «дорослих» видань майданно-воєнної проблематики вже понад півтори сотні станом на 2019 рік (Скоріна, 2019), творів відповідної тематики для дітей у сучасній українській прозі небагато. Так само недостатньо і літературознавчих досліджень цього напрямку, найповніші серед яких — роботи Т. Качак і У. Баран «Діти і війна: художня інтерпретація теми в українській літературі для дітей та юнацтва», Г. Дубровинського «Діти війни: дослідження явища психотравми під час військової агресії в Україні», Д. Похілько «Діти та війна», А. Боднар «Діти і війна на Донбасі. Украдене дитинство» та ін.

Найвідоміші з творів про Революцію Гідності — це «Казка про Майдан» Христини Лукащук, роман Олени Захарченко «Вертеп. #Роман про Майдан», повість Г. Кирпи «Мій тато став зіркою». Про війну на Донбасі — «Повернутися з війни» Н. Нагорної, «Війна, що змінила Рондо» Романи Романишин і Андрія Лесіва», «Укри» Б. Жолдака.

Мета роботи — з опорою на рецептивний аналіз текстів простежити й дослідити особливості творів для дітей про Революцію Гідності, про російсько-українську війну: виокремити та опрацювати основні проблемно-тематичні пріоритети творів, а також окреслити взаємодію традиції і новаторства актуальної нині теми.

Об'єкт вивчення — твори сучасних українських письменників О. Захарченко «Вертеп. #Роман про Майдан», Г. Кирпи «Мій тато став зіркою», Н. Нагорної «Повернутися з війни», Р. Романишин і А. Лесіва «Війна, що змінила Рондо» та інші як найприкметніші для жанру, а також виступи-інтерв'ю письменників і літературно-критичні статті в періодиці.

Предметом дослідження став проблемно-тематичний спектр прози для дітей про переламні події в новітній історії українського суспільства — Революцію Гідності та російсько-українську війну на Сході України.

Методи дослідження.

З огляду на те, що в дослідженні йдеться про дитину як особливого реципієнта, для найповнішого аналізу слід застосувати два ракур-

си інтерпретації: через поетику тексту та кризь призму художнього сприймання (рецептивно-естетичної точки зору). Ці два плани розкриття теми дають змогу оприявнити пріоритетні тенденції художньої реалізації теми революції та війни в сучасній літературі для дітей, окреслити особливості її трактування юними реципієнтами.

Під час аналізу послуговуватимемося теоретичними постулатами праць О. Бандури, Г. Клочека, Ю. Коваліва, М. Моклиці, В. Пахаренка, Г. Поспелова, Б. Томашевського (які розглядали тему як елемент змістової організації літературно-художнього твору) і наукових робіт В. Ізера та Г. Р. Яусса, У. Еко, М. Зубрицької, Д. Наливайка, що досліджували питання рецептивної естетики. Також до аналізу залучені загальні літературно-критичні статті й медіаповідомлення.

Відома вітчизняна критикиня Т. Качак у сучасній українській літературі для дітей умовно виокремлює дві площини побудови художнього світу — реалістичну й фантастичну (Кирпа, 2015, с. 22). Художні твори першої ґрунтуються здебільшого на історичних подіях (національно-визвольній боротьбі українського народу, Другій світовій війні) та містять автобіографічні елементи чи біографічні факти. Натомість у творах фантастичної площини «художній вимисел домінує над реальністю, рамки хронологічних подій розмиті, а топоси умовно-фантастичні» (Кирпа, 2015, с. 22).

У науці історичним фактом традиційно вважають справжню, невигадану подію чи явище або ж встановлене знання, що відповідає об'єктивній реальності та є матеріалом для певних висновків, доведень, зрештою, це реальність, дійсність, те, що об'єктивно існує (Поняття..., 2016).

Сучасні твори для дітей про Революцію Гідності та війну на Сході України також доцільно розглядати в обох зазначених площинах. До реалістичної, передовсім, належать «Вертеп. #Роман про Майдан» О. Захарченко, повість «Мій тато став зіркою» Г. Кирпи, роман у трьох частинах «Повернутися з війни» Н. Нагорної, частково «Інтернат» С. Жадана та «Укри» Б. Жолдака.

У головному фокусі уваги цих творів — діти, активні учасники драматичних подій, а реальність, історичний факт виступає частиною сьогодення: школярі ходять нарівні з дорослими на Майдан, вигадують і втілюють небезпечні спецоперації задля власного внеску у велику справу тощо. Тож і докільля подається очима дитини.

Варто зазначити, що О. Захарченко — одна з перших авторів, яка звернула увагу на сприйняття Революції Гідності дітьми. На думку

письменниці, такі переламні події їх виховують, а отже, світовідчуття дітей та емоції вкрай важливі й потребують окремого висвітлення (Качак, 2015).

Тож поява у «Вертепі...» дитячої сотні, яку вигадали восьмирічні Данило та його друг Світозар, — цілком логічна й закономірна. Хлопці прагнуть долучитися до великої справи — допомогти Євромайдану: «Мам, не бійся, ми з Світозаром тут уже зробили свою дитячу сотню... Вони будуть пролазити, де не пролізти дорослим... Можуть, якщо не носити, то красити, або пробиратися до беркута й визволяти їх [учасників Євромайдану. — Я. К.]» (Захарченко, 2016, с. 66). Юні поборники справедливості вирішують забрати в силовиків боеприпаси, передати їх на Майдан. Однак опиняються в підвалі, де беркутівці тримають полонених.

Як зазначено у «Великому тлумачному словнику» сучасної української мови, «вертеп — це старовинний пересувний ляльковий театр, де ставилися релігійні та світські п'єси» (Великий тлумачний словник, 2005, с. 122). Літературознавчий словник-довідник трактує вертеп як «народний театр маріонеток, поширений в Україні, в барокову добу (XVII–XVIII ст.). Дія вертепної драми відбувалася у двоверховій «скрині», відкритій з одного боку для глядачів. На верхньому ярусі розігрувалися сюжети релігійного характеру; <...> на нижньому — побутові інтермедії...» (Літературний словник-довідник, 1997, с. 112).

Одразу слід зауважити, що в романі О. Захарченко майже всі події Революції Гідності подані так само двоплщинно: крізь призму дитячого сприйняття Данила й Світозара і «дорослого» — Катерини, Тараса, Марка.

Звідси й двовимірне поняття революції, що його описує авторка. Це не лише зовнішній конфлікт із протестом, а й внутрішній конфлікт у житті окремої людини. Основні події твору розгортаються в нижньому ярусі вертепу або ж на першому «поверсі» чи площині роману. Там — вирує Революція Гідності. Прописаний тут і перебіг основних подій Майдану: кількарізні так звані зачистки, підпал Будинку Профспілок, побиття учасників Революції Гідності «тітушками», ув'язнення.

Окрім прямих подій, тут діти ще й розкривають своє бачення Євромайдану, переповідають страхи і розпач від думок, що батьки можуть не повернутися, а також про ймовірну війну: «... Тривога. Страх увесь час. Я не хочу, щоб була війна. <...> Не хочу, щоб солдати заходили в нашу квартиру, щоб стали в нас обдерті стіни й холод. Не хочу сам вибиратися з розбомбленого міста, як мати мені весь час каже, і шукати ма-

мину оту тітку, яку я бачив лише раз. Я не хочу, щоб на стінах у нас лишилися тільки мої малюнки. Обгорілі...» (Захарченко, 2016, с. 67–69).

Натомість на верхньому ярусі розгортаються сцени з життя провладної верхівки країни. Там письменниця розмістила і литавру — наскрізний образ-символ, що пов'язує головні й бічні лінії сюжету. Також це елемент, який легко ділить текст і фабулу на паралелі сьогодення й минулого, символізує протяглість і зв'язок між поколіннями, зрештою звитягу та нескореність українців.

Головна героїня твору «Мій тато став зіркою» Г. Кирпи — дівчинка дошкільного віку, чий тато загинув на Майдані. У повісті немає прямого зображення подій, однак їх нескладно відтворити за розповідями дівчинки — барикади в середмісті і тато на них, ось він зник і його шукають, а ось його у домовині-човні відспівують на Майдані. Тобто за монологом маленької героїні можна легко систематизувати конкретні факти минулого, згрупувати в значні історичні події та загалом у цілісні історичні процеси.

Як і герої «Вертепу...», дівчинка міркує про недитячі теми: смерть, війну, біль через втрату найрідніших. Розповідь маленької героїні переповнена страхом, очікуванням, хвилюванням, німою тугою.

Книжка Н. Нагорної суголосна з попередніми текстами. Цей сповідальний твір про повернення атовця з Донбасу представлений трьома монологами-розповідями, *трьома голосами*: дев'ятилітньої доньки, її батька-військового і мами-волонтерки.

Школярка Саша — здебільшого вільна від умовностей, які дорослі називають правилами поведінки, вона ще не вмє лицемірити. Про серйозні речі дівчинка чує від батьків і переповідає їх так, як зрозуміла і запам'ятала: про бомби, «Смерч», «Ураган», «гради» («Це такі машини, що великими снарядами на велику відстань...»), про дітей-переселенців у класі, про тих, хто вертається з війни тілом, але не душею («...один батьків друг місяць після дембеля пив. Надягав медалі й пив...»), про суїциди («...поклали в госпіталь і там він перерізав собі горло...»), про фронтовиків і тиловиків, про kota Сопуна — оберіг від ворожих обстрілів, про листи дітей в АТО тощо.

Підсумовуючи, слід зазначити, що герої-діти всі події в площині реальності сприймають на етапі її пізнання. Загалом автори переконливо засвідчують, як у межах твору відбувається становлення характеру персонажа, формується його особистість.

Таке стрімке дорослішання дітей, які геть нічим не поступаються дорослим, натомість

демонструють зрілі мислення, світосприйняття і вчинки, серед усіх текстів майданно-воєнного спрямування найпереконливіше змальоване в романах «Укри» Б. Жолдака та «Інтернат» С. Жада. Скажімо, маленький Кирилко рятує своєю кмітливістю старшу сестру Євгешку від наруги. Бо коли бойовики влазять вночі через вікно, щоб поглумитися над старшокласницею, наводить на кривдників світло електронної указки. Іввалтівник вирішує, що це цілиться український снайпер, тож стрімголов утікає. А коли пілот гелікоптера, кпинячи з хлопця, розганяє йому риб, щоб побавитися за рахунок малого, той зрештою збиває авіаборт: «... влучив під лопать... ланцюг змією злетів догори й обвився під гвинтом... пілот яга налягав на газ... вертоліт ривком висмикнув з бетону всю корбу й потяг залізничця, однак почав припадати на бік... тіннувся раз, другий, тоді надсадно ревнув мотором, втрачаючи рівновагу, і почав клювати носом, доки не вгатився боком межі каміння й кущів — підскочив, втрачаючи гвинт, розкидаючи лопати, збиваючи цеглу на пил, і брязнув на землі, поринувши у власний спалах, сипонувши навколо вогнем і чадом...» (Жолдак, 2015, с. 122–123). Автор неодноразово підкреслює, що на такі вчинки Кирилка штовхають зовнішні обставини. Герой Жолдака уособлює багатьох дітей, які за примхою долі стали очевидцями війни. І витримали її гартування, подорослішавши за кілька місяців на кілька років. Війна загострила інстинкти в усіх, і в дітей теж.

А десятилітній Сашко з «Інтернату» С. Жада не просто висловлює не по літах виражені міркування, а й засвідчує свій вибір і громадянську позицію. Тож їхня спільна з дядьком подорож змінює головного героя Пашку до невпізнання, додаючи йому рішучості й відповідальності перед суспільством, а головно перед собою.

До другої, фантастичної, ірреальної площини (за Т. Качак) варто зарахувати твори для найменших — «Казку про Майдан» Х. Лукашук і казку Р. Романишин і А. Лесіва «Війна, що змінила Рондо» (студія «Аграфка»). В останній — зовсім інше бачення війни. Збройний конфлікт-протистояння автори подають не як суспільно-політичне явище, а передовсім як морально-етичне: це боротьба персонажів, які втілюють добро і зло.

Поверхнева фабула твору доволі нескладна, натомість ідейно-змістове наповнення тексту, його образно-композиційна структура напрочуд потужні. За сюжетом, у місті Рондо, де панують мир і злагода, живуть троє друзів — Данко, Фабіян і Зірка. Назва щасливого міста не випадкова. Бо в оранжереї, де росли квіти, які вміли

співати, часто влаштовували концерти, головним номером яких було вокальне виконання рондо Моцарта. Та раптом на вулиці міста увірвалася війна, змінивши його до невпізнання. І це головне, що намагаються донести до читачів автори казки: війна, кров, сльози і біль можуть прийти будь-коли й нікого не оминуть. Тож у книжці лише два кольори-протиставлення: чорний і білий. Рондо та його жителі — це Світло й життя, натомість війна — це темрява, руйнування, смерть.

Так само говорити символами, сповненими архетипів і глибинних сенсів, про драматичні події, які пережила наша країна, пропонує і Х. Лукашук у «Казці про Майдан». Велику частину тексту авторка присвятила легенді про створення й розквіт українського народу, про міцність його духу і багатства землі. А в переломний момент — події Майдану — не акцентує на негативі, а навпаки, обрамлює події так, щоб показати Небесну сотню й усіх майданівців героями, зразками патріотизму і віри в Бога: «Після битви спустилися на Майдан білі голуби і на своїх крилах понесли душі героїв високо-високо до неба. До самісінького сонця. До самісінького Бога». У такий спосіб авторка дає дитині-слухачу зрозуміти: її боронитимуть на землі й у небі ангели, які полягли за свою батьківщину та справедливість. І вочевидь, це головна думка «Казки про Майдан».

Таким чином, більшість проаналізованих текстів про Революцію Гідності та війну на Сході України, що їх презентували сучасні автори, слід розглядати в реалістичній площині. У процесі пізнання історії факти є цінними не тільки самі по собі, вони необхідні для виявлення й визначення історичних зв'язків заради їх узагальнення і засвоєння в системі.

У центрі таких текстів — дитина й відповідно її точка зору: герой чи героїня монологом розповідають про себе, родину й історичні події навколо, як вони їх розуміють самі чи як почули від дорослих, щоправда, додавши і власних трактувань. Такий підхід наближає героя твору до дитини-читача, оскільки змушує співпереживати головному герою та перипетіям його долі. Тож порушені авторами проблеми реципієнти сприймають не тільки як новий емоційний досвід, а й як об'єкт отождення переживань, що випали на долю сучасного юного покоління, із тими, які властиві героям. У цьому контексті всі розглянуті твори, зокрема «Вертеп. #Роман про Майдан» О. Захарченко, «Мій тато став зіркою» Г. Кирпи, «Повернутися з війни» Н. Нагорної, «Війна, що змінила Рондо» Р. Романишин і А. Лесіва, є надзвичайно важливими. Адже вони не при-

крашають реальність, не применшують драматизму і трагічності певних подій у долі країни чи персонажів, натомість дають нагоду пережити й осмислити їх разом, по-новому оцінити. Серед переваг таких творів — динамічний, нелінійний сюжет, різнопланові за характером персонажі та насичений небезпеками шлях головних героїв. Усе це тримає маленьких читачів і слухачів у напрузі й змушує логічно мислити, відтворювати в уяві причиново-наслідкові зв'язки між подіями.

Натомість у фантастичній площині «Казки про Майдан» і казки «Війна, що змінила Рондо»

Х. Лукашук, Р. Романишин та А. Лесів зосереджують увагу на боротьбі добра і зла, протиставленні позитивних і негативних персонажів. Історичні, драматичні події тут чітко не називають, але розповідають про них метафорично, залучаючи до розповіді символи й архетипи.

Та водночас є спільна прикмета, що об'єднує авторів усіх без винятку творів про Революцію Гідності і російсько-українське протистояння на Сході України: головним їхнім постулатом є думка, що війна — це абсолютне зло, від якого потерпають українці, і діти чи не найбільше серед них.

ДЖЕРЕЛА

1. Вертеп. *Великий тлумачний словник*. Київ, Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. С. 122.
2. Вертеп. *Літературознавчий словник-довідник*. Київ: Академія, 1997. С. 112.
3. Жадан С. Інтернат. Роман. Чернівці: Меридіан Черновіц, 2017. 368 с.
4. Жолдак Б. Укри. Бойова проза. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. С. 122-123.
5. Захарченко О. Вертеп. #Роман про Майдан. Київ: Нора-друк, 2016. 266 с.
6. Качак Т. Тема війни і миру в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва // Українська література в загальноосвітній школі. 2015. № 3. С. 22–24. URL: file:///E:/Download/Ulvzsh_2015_3_6.pdf.
7. Кирпа Г. Мій тато став зіркою. Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. 38 с.
8. Лукашук Х. Казка про Майдан. Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. URL: https://www.yakaboo.ua/ua/kazka-pro-majdan-1608265.html#media_popup_fragment.
9. Нагорна Н. Повернутися з війни. Київ: Діпа, 2018. 120 с.
10. Олена Захарченко у своєму романі описала два виміри Майдану. URL: //03.10.16 08:59 / Україна молода, <http://bukvoid.com.ua/print/?26772>.
11. Поняття історичного факту URL: <https://studfile.net/preview/5257730/page:4>.
12. Романишин Р., Лесів А. Війна, що змінила Рондо. Львів: Видавництво старого Лева, 2015. 40 с.
13. Скоріна Г. #Книги про війну: сучасний феномен української літератури / 18 жовтня 2019. URL: <https://www.armyfm.com.ua/knigi-pro-vijnu-suchasnij-fenomen-ukrainskoi-literaturi/>.

REFERENCES

1. Vertep (2005). *Velykyj tлумachnyj slovnyk*. Kyiv, Irpin': VTF "Perun", p. 122. (in Ukrainian).
2. Vertep (1997). *Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk*. Kyiv: Akademiya, p. 112. (in Ukrainian).
3. Zhadan, S. (2017). *Internat. Roman*. Chernivci: Merydian Chernovicz, 368 p. (in Ukrainian).
4. Zholdak, B. (2015). *Ukry. Bojova proza*. Kyiv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA, pp. 122–123. (in Ukrainian).
5. Zakharchenko, O. (2016). *Vertep. #Roman pro Majdan*. Kyiv: Nora-druk, 266 p. (in Ukrainian).
6. Kachak, T. (2015). *Tema vijny i myru v suchasnij ukrayins'kij prozi dlya ditej ta yunactva*. Ukrayins'ka literatura v zagal'noosvitnij shkoli, No 3, pp. 22–24. file:///E:/Download/Ulvzsh_2015_3_6.pdf (access date: 18.09.20) (in Ukrainian).
7. Kyrypa, G. (2015). *Mij tato stav zirkoyu*. L'viv: Vydavnyctvo Starogo Leva, 38 p. (in Ukrainian).
8. Lukashuk, H. (2014). *Kazka pro Majdan*. L'viv: Vydavnyctvo Starogo Leva. https://www.yakaboo.ua/ua/kazka-pro-majdan-1608265.html#media_popup_fragment (access date: 15.09.20) (in Ukrainian).
9. Nagorna, N. (2018). *Povernutysya z vijny*. Kyiv: Dipa, 120 p. (in Ukrainian).
10. Olena Zakharchenko u svojemu romani opysala dva vymiry Majdanu. *Ukrayina moloda*. <http://bukvoid.com.ua/print/?26772> (access date: 18.09.20) (in Ukrainian).
11. Ponyattya istorychnogo faktu. <https://studfile.net/preview/5257730/page:4/> (access date: 18.09.20) (in Ukrainian).

12. Romanyshyn, R., Lesiv, A. (2015). *Vijna, shho zminyla Rondo*. L`viv: Vydavnyctvo Starogo Leva, 40 p. (in Ukrainian).
13. Skorina, G. (2019). #Knygy pro vijnu: suchasnyj fenomen ukrayins`koyi literatury. <https://www.armyfm.com.ua/knigi-pro-vijnu-suchasnij-fenomen-ukrainskoi-literaturi/> (access date: 18.09.20) (in Ukrainian).

Yanina Kulinska

PhD in Philology, Associate Professor of Ukrainian Studies, NMU named after O. O. Bogomolets, Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-8160-3203

yanbit@ukr.net

**HISTORICAL FACT AND LITERATURE FOR CHILDREN
(BASED ON PROSE BY MODERN WRITERS: O. ZAKHARCHENKO'S
NOVEL "NATIVITY SCENE", G. KYRPA'S NOVEL "MY DAD BECAME A STAR",
H. LUKASCHUK'S "TALES OF THE MAIDAN"
AND R. ROMANYSHYN AND A. LESIV'S "WAR THAT CHANGED RONDO",
NOVEL-THREE-PART "RETURN FROM THE WAR" N. NAGORNA, ETC.)**

The article examines a number of works for children about the Revolution of Dignity and the war in eastern Ukraine. The author analyzes the most famous of them in the context of other publications about the Maidan and ATO/OOS, reveals their features and a special perspective of coverage of the topic "children during the revolution-war." The researcher also observes how writers present a historical fact in their works, trying to tell in an accessible language about the turning points of historical events, revealed the literary-critical discourse around such books. Particular attention in the material is paid to the socialization of children in wartime, their character and psychology, and rapid growth. The researcher proposes to consider all the works about the Revolution of Dignity and the armed confrontation in Donbas in two planes — realistic and fantastic. The characteristic feature of the first is the child in the center of the story, while all the events are presented through its prism of worldview and understanding. Among the advantages of such works — a dynamic, non-linear plot, diverse characters, interesting and rapid development of the plot. In the second, fantastic or unreal plane, artistic fiction and fairy tale prevail and dominate the real world, the authors in the texts mostly use symbols, archetypes and hidden allegorical meanings. The authors focus on the struggle between good and evil, the opposition of positive and negative characters. Historical, dramatic events are not being directly mentioned, but rather are told metaphorically. According to the authors of modern literature for children about the war, in such two-way representation is the most effective in terms of conveying a historical fact to a special recipient — the child reader and the child listener. But the main postulate of all works is the idea that war is an absolute evil from which Ukrainians, and children among them, suffer.

Keywords: *Revolution of Dignity, Russian-Ukrainian war, children's literature, children's hundred, historical fact, artistic realization of the text, genre of confession.*

Стаття надійшла до редакції 17.11.2020
Прийнято до друку 27.11.2020

Полторацька Алла Яківна

пошукувачка кафедри слов'янської філології, компаративістики та перекладу
Навчально-наукового інституту філології, перекладу та журналістики
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя

ORCID iD 0000-0002-6941-6907

apoltoratska@gmail.com

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.6>

ТВАРИНА В ЕКЗИСТЕНЦІЙНІЙ КРИЗІ ЛЮДИНИ

У статті проаналізовано серію книжок сучасного англійського письменника Джеймса Бовена про кота Боба. Основна увага дослідження зосереджена на розгляді взаємодії людини з твариною та значенні тварини в житті людини. Автор окреслює новий тип стосунків людини з твариною, розглядає своє життя та життя не-людини, яка живе поряд. Зневіра Джеймса в собі була спровокована втратою смаку до життя, контакту з батьками, непростою юністю, несприйняттям близьких, бажання жити, мати мету, а також пригніченістю душі. Джеймс бачив свій порятунок лише у світі «ілюзорного» задоволення. Він заперечував ставлення до себе як до найвищої цінності, життя розумів як «ніщо», сам був «невідомою» істотою. Рятівником Джеймса стали не родичі й не мешканці Лондона, а тварина — рудий кіт на ім'я Боб, який дав людині ще один шанс на життя та показав, що вона не сама у світі. Буття людини і тварини збіглось у часі. Вони врятували одне одного: турбота Джеймса про Боба і тварини про людину допомогла кожному з них змінитися, показати світові іншу взаємодію не-людини з людиною. Репрезентація тварини в книжках Джеймса Бовена засвідчила, що саме тварина здатна врятувати людину від екзистенційної пустки, наповнити сенсом її життя, уберегти від самотності, наркотичної залежності та примирити з родиною. Крім того, тварина стала важливою в житті людини, бо мала здатність замінити інших людей і стати опорою. Це допомагало людині втримати душевну рівновагу. Таким чином, у постгуманістичному світі людина не віднаходить опори ні в собі, ні в людському суспільстві. Подолання власної невизначеності, внутрішньої напруги, зневір'я в собі можливе за умови підтримки та віри в неї не-людини, яка постає рівноцінною людині. Тепер тварина вчить людину бути людиною, уміти очно спілкуватися з іншими. Крім того, не-людина змогла допомогти Джеймсові бути не просто істотою, а стати особистістю. Боб відкрив Джеймсові основи добра, любові, почуттів. Тварина допомогла людині вийти за власні межі й побачити інший світ, в основі якого людина може подолати кризу та глибинну прірву, у якій перебувала досить довгий час.

Ключові слова: людина, тварина, кіт Боб, Джеймс, екзистенційна самотність.

Актуальність дослідження. Гуманітаристика від кінця 90-х років ХХ століття змістила фокус уваги з людини на тварин, рослини та речі. Це пов'язано з серйозними кризами, спричиненими техногенними катастрофами, соціальною нерівністю, виснаженням енергетичних і продовольчих ресурсів, швидким технологічним прогресом, стихійними лихами, розвитком глобального капіталізму й іншими проблемами. Відтак постає низка поворотів, що впливають на розуміння місця і ролі людини на планеті. Одним з таких зсувів є постантропологічний, у якому переосмислюються людина та її місце у світі. Тепер людина не відає, якою вона є, адже вона стала, на думку М. Шелера, абсолютно «проблематичною» (Шелер,

1988). Серед дослідників, які намагаються переосмислити місце людини у світі та її взаємозв'язок з ним, варто згадати таких, як М. Шелер (Шелер, 1988), Ф. Ар'єс (Ар'єс, 1992), Г. Плеснер (Плеснер, 1988), А. Гелен (Гелен, 1988), Ж. Люстіже (Люстіже, 1984), В. Подорога (Подорога, 1995), С. Франкл (Франкл, 1990), П. Гуревич (Гуревич, 1995) та інші.

В. Вершина у статті «Антропологічна проблематика в сучасному філософському дискурсі» виокремлює два аспекти наукових досліджень: один фіксує «антропологічну кризу», другий — «сучасний антропологічний поворот». Такі трансформації фіксують невизначеність людини у світі, вимагають від неї переосмислення свого місця, світоглядних і ціннісних орієнтирів. До-

слідниця вказує, що антропологічна криза за- сигналізувала про втрату «людського в людині» (Вершина, 2013, с. 10). Тож одне із завдань сучасної людини — навчитися бути людиною.

Антропологічний поворот зумовлений кризою усвідомлення людиною свого місця у всесвіті, зокрема того, що вона вже більше ані володар світу, ані вінець творіння. Одна з ознак антропологічного повороту — увага до не-людського: на зміну Богу метафізики приходить Інший, що потребує нової етики та нової онтології. Людина по-новому починає розглядати цінність природи, адже вона не може жити без природи.

В останні десятиліття в художній літературі посилилась увага до розуміння зв'язків людини з твариною, цю тему порушували Дж. Фокс, Б. Вербер, Дж. Бовен, Дж. Максвелл Кутзее, М. Кундера, З. Нуньес, О. Токарчук, М. Єргович та інші. Сучасних митців цікавить не лише розвиток взаємин тварини з людиною, але й новий ракурс їхньої взаємодії. У своїх творах письменники оприявнюють появу інакшої площини цих відносин: людина вже не займає найвищу сходинку в ієрархії світу (З. Нуньес, М. Кундера); особистість показана залежною від тварини (Б. Вербер); тварини зображені Іншими, вони описані в текстах на рівні з людиною, руками якої «можуть вершити правосуддя» (Токарчук, 2011). У сучасних текстах репрезентація тварин постає своєрідним інтерфейсом, у якому буквальне і символічне поєднуються та заперечують традиційне бінарне розмежування між людським і нелюдським. Таким чином, на наших очах виникає новий дискурс про тварину та розширюється концепт «тваринного». Нові художні стратегії зображення тварин змушують людину задуматися над тим, як глибоко тварина закорінена в людині, а людина — у тварині. Крім того, наближення людини до не-людини допомагає читачам розірвати традиційну межу між людським і не-людським світом.

Мета дослідження — окреслити особливості сучасної взаємодії людини та Іншого (на основі серії книжок Джеймса Бовена).

Завдання: осмислити образ кота Боба та динаміку його стосунків із головним персонажем творів Джеймса Бовена.

Виклад основного матеріалу. Джеймс Бовен — англійський письменник, автор серії книжок про кота Боба («Вуличний кіт на ім'я Боб», «Подарунок від кота Боба. Як вуличний кіт допоміг людині полюбити Різдво», «Світ очима кота Боба. Нові пригоди Джеймса та його мудрого вуличного кота»), у яких він розповідає історію власного життя. Одне з оповідань, «Вуличний кіт на ім'я Боб», номіноване на Британську Національну книжкову нагороду в катего-

рії нон-фікшн у 2012 році. Свої книжки Бовен написав у співавторстві з Гаррі Дженкінсом.

Джеймс Бовен виріс в Англії та Австралії, часто переїздив через роботу матері. Батьки були розлучені, а стосунки з вітчимою не склалися. Джеймс покинув школу в 15 років, приєднався до наркотиків, конфліктував з родичами. У 18 років переїхав до зведеної сестри в Лондон, але й у неї не затримався. Тож урешті-решт він став волоцюгою, який наповнив своє життя «туманом з наркотиків, алкоголю, дрібних правопорушень <...> та героїну» (Бовен, 2017, с. 30). Бовен сприймав героїну як засіб подолання самотності, адже потрапив в екзистенційну фрустрацію, не знайшовши сенсу життя. Він — безхатько, який звертався по допомогу до благочинних організацій. У 25 років майбутній письменник потрапив до реабілітаційного центру, а згодом приєднався до програми реабілітації наркоманів, що надала йому соціальне житло. Прагнув вижити, тому став вуличним музикантом і спробував позбутися залежності. У цьому, як він вважає, йому допомогла доля, давши другий шанс і рудого кота Боба. Бовен зауважував: «Завдяки йому я більше дізнався, ніж будь-коли ще. Поряд з ним я навчився бути відповідальним, зрозумів, що таке справжня дружба і самовідданість» (Bowen, 2013b, с. 67). Джеймс знайшов у Бобові підтримку та опору, яких не отримував від людей.

Головна тема книг про кота Боба — репрезентація людини, яка прагне позбутися самотності, але байдужість світу призводить її до екзистенційної кризи, яка виникає не лише через внутрішні протиріччя, але й під впливом інших факторів, одним з яких є людські взаємини: «...в Лондоні ніколи не бракувало бездомних волоцюг, які змушені щоденно боротися за своє життя» (Бовен, 2017, с. 14), які «покинуті на Божу ласку». Коли живеш на вулиці, то «думаєш лише про те, як дотягнути до ранку. Кожен сам за себе. Перестаєш бути людиною» (Bowen, 2013b, с. 50), стаєш ніким. Таке становище сприяло лише «стиранню» особистості. Людина постійно перебувала в стані самотності, яку відчувала не лише у власному існуванні, але й у стані вимушеної віддаленості від суспільства і в ставленні людей. У такому становищі людина самотужки не спроможна віднайти в собі субстанційного суб'єкта, і тому безхатько постає «гібридним» образом людини, яка падає на очі. Оповідач не оминає й інших проблем життя, оскільки в суспільстві жертвами виявляються не лише люди, а й тварини — вони теж із часом втрачають будь-яку цінність: «...замість того, щоб віддати тварину іншому господареві чи до притулку Служби за-

хисту тварин, садовлять її в багажне відділення авто та везуть якнайдалі й залишають десь на узбіччі» (Бовен, 2017, с. 13), не-людські інтереси не враховуються. У такому разі і безхатки, і бездомні тварини перебувають в однаково скрутному становищі. Вони перетворюються на безликих істот, у яких скалічена душа і які не можуть надіятися на інше майбутнє, ніж у них є.

Оповідач розглядає зустріч із котом, як шанс змінити життя: «Тварина і людина зустрілися, коли обоє були на межі. І фактично повернули один одного до життя» (Bowen, 2013a, с. 62). Джеймс — наркоман, безхатко — майже не має друзів, решта людей ігнорують його. «Люди бачать, що ти живеш на вулиці, і не вважають тебе за людину» (Бовен, 2017, с. 30), ставляться до тебе, як до якоїсь окремої категорії. Джеймс відчуває приниження та невпевненість у завтрашньому дні. «Я — людина, яку слід оминати, ба навіть більше — не помічати» (Бовен, 2017, с. 49). Більшість людей відвертаються й не бачать його, що сильніше підкреслює статус вигнанця. Проте з появою Боба в житті Джеймса все змінюється. Кіт допомагає Джеймсу стати людиною, яку всі помічають. Тепер, коли Бовена бачили без kota, то перехожі запитували про Боба: «...коли я відповів, що з Бобом усе гаразд, люди мовчки рушали далі» (Бовен, 2017, с. 71). Тварина допомагає налагодити зв'язок Джеймса з людьми та вчить людину бути людиною. Не-людина в цих відносинах постає Іншою, тому має змогу наблизитися до людини, яка перебуває в кризі. Тварина стає точкою перетину між Бовеном і звичайними людьми.

Боб — своєрідний маркер прояву людського в людині. Кіт допомагає звичайним пішоходам помітити людину в особі Джеймса. Завдяки тварині ставлення людей до безхатка змінюється, бо й він сам зазнає трансформацій: «Люди тепер більше мене слухають — вони бачать мою душу в іншому світі. <...> Люди побачили мене з котом, і їхня думка про мене стала привітніша, а я сам — людяніший. Певним чином до мене повертається моя особистість. Досі я був “ніким”, а тепер знову починаю ставати індивідуальністю» (Бовен, 2017, с. 72). Тварина робить людину сильнішою, до зустрічі з котом Бовен «частіше стикався з насильством, ніж з добротою» (Бовен, 2017, с. 142). Кіт дає «розуміння» людині того, що «в людській натурі є щось хороше» (Бовен, 2017, с. 142), та допомагає Джеймсу почати «вірити і довіряти людям» (Бовен, 2017, с. 142), «Але найголовніше, він дарує мені безумовну любов, якої потребує кожен із нас» (Bowen, 2013b, с. 102). Це пов'язано з тим, що Джеймс до зустрічі з Бобом сприймав життя суворим, жорстоким і позбав-

леним надії («до появи Боба я був зламаною людиною» (Bowen, 2013a, с. 153)), однак виявляється, що світ «зовсім інший» (Bowen, 2013b, с. 102). Кіт постає товаришем, який розуміє і підтримує. Людина починає змінюватися на краще та прагне перемін. Боб «навіює» Джеймсові впевненість у собі. Таким чином, поява не-людського Іншого трактується як знак людської кризи, що вказує на нестабільність людської ідентичності у світі та бажання людини вирватися з проблем за доброї нагоди.

Оповідач вважає Боба особливим котом, бо йому вдається призвичаїтися до життя в місті: під час першого візиту до метрополітену «кіт не відходить від мене ні на метр. Він боїться ескалаторів і ліфтів, страждає від задухи і великої кількості людей навколо. Проте з часом Боб переборює свої побоювання, <...> під землею він веде себе як типовий лондонець, що поспішає у своїх справах: біжить переходами, прагне триматися ближче до стіни, не заходить за жовту лінію на платформі і не лякається, коли потяг з шумом вилітає із тунелю. Він спокійно чекає, коли потяг зупиняється, заходить всередину і стрибає на вільне місце. <...> Мешканці Лондона рідко звертають увагу на тих, хто їде поряд, проте навіть самі нечуйні люди виявляються не в змозі встояти перед чарівністю рудого kota. Вони починають посміхатися» (Bowen, 2013b, с. 69). Життя у великому місті знеособлює і позбавляє людей душі, вони забувають помічати прості й буденні події через швидкий темп свого життя. Людям комфортніше бути у своїх думках чи навіть гаджетах, а спостерігати за природою — це останнє, що вони робитимуть. Тварина провокує людей вийти за межі їхнього особистого простору та звернути увагу на навколишній світ. Кіт рятує Джеймса, адже йому незнайома думка довколишнього життя, він живе виключно своїми інтересами.

Книжки Бовена про його життя в тандемі з котом Бобом — приклад нового ракурсу взаємодії людини з твариною. Людина не прагне панувати, а хоче ставати кращою задля kota, який поряд з нею: «Жодна людина не може назвати себе повноцінним господарем kota. Якщо Боб вважає за краще лишатися вдома біля обігрівача чи хоче подрімати на дивані, я поважаю його рішення і йду один» (Bowen, 2013a, с. 67). Людина в сучасному суспільстві дає право вибору тварині: «Він міг — і до сих пір може — піти в будь-який момент, проте йому подобається жити зі мною» (Bowen, 2013a, с. 60). Крім того, Боб стає опорою Джеймсу: «Людям здається, що я експлуатую kota. На це я завжди відповідаю, що кіт може бути вашим товаришем, а рабом — ніколи. <...> Коти ніколи не стануть робити

те, що їм робити не хочеться. Навіть не робіть спроби їх примусити. І тим більше вони не залишаються з людиною, яка їм не подобається, що б ви не робили. У Боба сильний характер, він — справжня особистість, вільна в своїх побажаннях. І якщо б він не довіряв мені, якщо б я йому не подобався, він би втік на другий день. Те, що кіт допомагає мені заробляти на життя, виключно його вибір. Ніхто його не примушує» (Bowen, 2013b, с. 84). Бовен зважає на kota, його бажання та проявляє до нього любов і розуміння. Оповідач антропоморфізує тварину й прагне досягнути її життя: «Інколи я розважаюся, уявляю, про що думає Боб. Я знаю, що лише проектую на kota принципи власного мислення, олюднюючи його» (Bowen, 2013b, с. 68). Джеймс намагається побачити і запам'ятати вподобання kota, придивитися до його поведінки та дій, прагне краще розуміти не-людину. Як об фон Ікскуль, за словами Дж. Агамбена, стверджує, що ми уявляємо відносини тварини з навколишнім світом подібно до нас. Проте для тварин світ постає іншим (Agamben, 2004). Не завжди те, що подобається людині, є додатним для тварини, і навпаки. У такому аспекті не-людина не завжди отримує те, що їй потрібно, хоча більшість людей міркують по-іншому.

Варта уваги турбота про тварин з боку влади, про що говориться в оповіданні «Світ очима kota Боба». Автор описує випадок із власного життя, коли хтось із перехожих поскаржився в Королівське об'єднання прав тварин стосовно «невідповідного ставлення» Джеймса до Боба. Об'єднання може «не лише забрати вихованця, але і почати судовий процес проти власника», якщо сталося порушення прав тварини. Інспектор деякий час спостерігала віддалік, вивчаючи поведінку kota, а потім підійшла до Джеймса для розмови. Вона зрозуміла, що Бобу подобається з ним, що Джеймс не використовує його в особистих цілях, а взаємодіє з ним на рівних. Тварина сама виявляє бажання залишитися з Бовеном. Крім того, не-людина займає панівний бік у взаємодії з людиною, бо має свободу та сама обирає, з ким їй бути. Для сучасної людини взаємодія з твариною означає, що ні людина не повинна панувати над природою, ні природа над людиною. Їхні взаємини є рівноцінними. Сучасний екоцентричний світогляд передбачає переосмислення образу світу, у якому людина вже не є в центрі світу, а сприйняття об'єктів природи зсувається в бік повноправного їх партнерства з людиною (Ільїних, 2020, с. 529).

Оповідач торкається і проблеми упередженого ставлення до тварини як менш вартісної чи менш розвинутої. Наприклад, маємо епізод перед зустріччю з видавництвом «Hodder

and Stoughton», що запропонувало співпрацю Джеймсу і Бобу та хотіло опублікувати їхню історію життя: «Коли ми прийшли до високої будівлі на Тоттенхем-Курт-роуд, де знаходиться видавництво, охорона спочатку не хотіла впускати Боба всередину. Охоронці дуже здивувалися, дізнавшись, що цей самий кіт є головним героєм книги» (Bowen, 2013b, с. 63). Таке ставлення до Джеймса було характерним, коли він був наркоманом і лише тварина була поряд, а тепер їхня історія стане відомою світу.

Однак коли статус kota змінюється зі звичайного вуличного бідака на «зірку», то відповідно змінюється і реакція людей. У редакції Боба та Джеймса зустріли тепло. Кіт поведився як поважна особа. Йому подарували мішок з ласощами та іграшками і дозволили гуляти кабінетами. «Скрізь його зустрічали із захватом, немов він був знаменитістю. <...> Я, звичайно, знаю, що мій кіт — “зірка”, але не підозрював, що такого масштабу» (Bowen, 2013b, с. 63). Джеймс підписав контракт, за умовами якого тварина теж є головним персонажем.

З часом до них із Бобом прийшло визнання: «Нас запросили на ITV, щоб перед багатомільйонною аудиторією вручити першу у Великобританії Національну нагороду для тварин» (Bowen, 2013a, с. 8). Публічна діяльність Джеймса дала автору можливість співпрацювати з благодійною організацією Синій Хрест і збирати гроші для потреб тварин через інтернет, виступати перед громадськістю та періодично виходити з гітарою на вулицю (Бовен, 2017, с. 102). Бовен і нині займається волонтерством та допомагає безпритульним тваринам, незважаючи на те, що Боба більше немає.

Загалом книжки Бовена репрезентують трансформації взаємин людини з твариною, у яких не-людина рівна людині. Тварина підтримує та змінює людину, учить відповідальності («відповідальність за kota радісно збуджувала мене. Я відчуваю, що в моєму житті з'являється нова мета — зробити добро не лише для себе, а й для когось іншого — людини чи тварини» (Бовен, 2017, с. 19)), позбавляє самотності в найкритичніші моменти («найбільше я потребував чогось такого, що звільнило б мене від зайвих думок. І тут мене знову рятує Боб. Часом я дивуюся: може, між нами існує якийсь телепатичний зв'язок? Буває, що кіт виразно читає мої думки. От і зараз він ніби довідався, що потрібен мені, тому без упину крутиться біля мене, тулиться, коли я кличу його до себе, й відходить у сторону, коли мені гіршає» (Бовен, 2017, с. 170)). Таким чином, тварина вчить людину, а не навпаки. Кіт породив надію в Бовена та допоміг йому стати сильним.

Тварина починає трактуватися «повноцінним партнером, другом» (Бовен, 2017, с. 186). Тепер не-людина постає «як найкраща» подія, що «була в житті» (Бовен, 2017, с. 139) людини, утім Боб і далі залишався таємницею для Джеймса. Між ними існує зв'язок, утім людина ніколи не зрозуміє тварину повністю: «Я ніколи не дізнаюся, про що він думає. І Боб не може поділитися зі мною своїми думками» (Bowen, 2013b, с. 94). Отже, Боб був для Джеймса «супутником, найкращим побратимом, наставником і спорідненою душею» (Bowen, 2013b, с. 102) та великим секретом, але аж ніяк не іграшкою, якою можна знехтувати, коли вона набридла.

Висновок. Репрезентація тварини в книжках Джеймса Бовена засвідчує, що саме твари-

на здатна врятувати людину від екзистенційної пустки, наповнити сенсом її життя, уберегти від самотності, наркотичної залежності та примирити з родиною. Крім того, тварина стала важливою в житті людини, бо мала здатність замінити інших людей і стати опорою. Це допомагає людині втримати душевну рівновагу в сучасному світі та подолати екзистенційну кризу.

Таким чином, сучасне переосмислення кордону між людиною і твариною сприяє перегляду сталих ролей не-людини та людини. Тож одним із завдань сучасності є не лише питання людини, але й відповідальне, критичне ставлення до питань реалій не-людей, усвідомлення місця тварини щодо людини в новій системі світорозуміння.

ДЖЕРЕЛА

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Москва: Издательская группа «Прогресс» — «Прогресс-Академия», 1992. 528 с.
2. Бовен Д. Вуличний кіт на ім'я Боб. Київ: Рідна мова, 2017. 208 с.
3. Вершина В. Антропологічна проблематика в сучасному філософському дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія*. Вип. 23(1), Дніпро, 2013. С. 8–14.
4. Гелен А. О систематике антропологии. *Проблема человека в западной философии*. Москва: Прогресс, 1988.
5. Гуревич П. Философская антропология: опыт систематики. *Вопросы философии*. № 8. 1995.
6. Ильиных И. Экологическая этика. Учебное пособие. Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2020. 734 с.
7. Люстиже Ж. Человек без цели. Символ. Журнал при славянской библиотеке в Париже. 1984. № 11. С. 109–122.
8. Плеснер Х. Ступени человеческого и человек. Введение в философскую антропологию. *Проблема человека в западной философии*. 1988.
9. Подорога В. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. Москва: Ad Marginem, 1995. 426 с.
10. Табачковський В. У пошуках втраченого часу: нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників. Київ, 2002. 300 с.
11. Токарчук О. Веди свій плут понад кістками мертвих. Львів: Урбіно, 2011. 216 с.
12. Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва: Прогресс, 1990.
13. Шапинская Е. Животное как Другой. *Знание. Понимание. Умение*. 2009. № 4. С. 52.
14. Шелер М. Положение человека в Космосе // *Проблема человека в западной философии*. Москва: Прогресс, 1988. С. 31–95.
15. Agamben G. *The Open: Man and Animal*. Stanford University Press, Stanford, CA., 2004. 106 p.
16. Bowen J. *A Christmas Gift from Bob: How a Street Cat Helped One Man Learn the Meaning of Christmas*. Hodder&Stoughton. Great Britain, 2013a. 192 p.
17. Bowen J. *The World According to Bob: The Further Adventures of One Man and His Streetwise Cat*. Hodder&Stoughton. Great Britain. 2013b. 305 p.
18. Serpell J., Professor of Humane Ethics & Animal Welfare James Serpell. *In the Company of Animals: A Study of Human-Animal Relationships*. Cambridge University Press, 13 серп. 1996 p. 283 с.

REFERENCES

1. Aries, F. (1992). *Chelovek pered lytsom smerty*. Moscow: Yzdatelskaia hruppa «Prohress». (in Russian).
2. Bowen, J. (2017). *Vulychnyi kit na imia Bob: povist / per.z anhl. Volodymyr Panchenko*. Kyiv: Ridna mova. 208 s. (in Ukrainian).

3. Vershina, V. (2013). *Antropologichna problematyka v suchasnomu filosofskomu dyskursi*. Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu. Serii: Filozofia. Sotsiologiya. Politologiya. T. 21, vyp. 23(1), 8–14. (in Ukrainian).
4. Helen, A. (1988). *O systematyke antropohyy // Problema cheloveka v zapadnoi fylosofyy*. Prohress. (in Russian).
5. Hurevych, P. (1995). *Fylosofskaia antropohyya: opyt systematyky // Voprosy fylosofyy*. № 8. (in Russian).
6. Ilinykh, I. (2020). *Ekologicheskaya etyka. Uchebnoe posobie*. Moscow, Berlin: Dyrekt-Medya. 734 s. (in Russian).
7. Liustyzhe, Zh. (1984). *Chelovek bez tsely // Symvol*. № 11. Zhurnal pri slavianskoi biblioteke v Parizhe, s. 109–122. (in Russian).
8. Plesner, Kh. (1988). *Stupeny chelovecheskoho y chelovek*. Vvedenie v filosofskuiu antropohiyu // *Problema cheloveka v zapadnoi fylosofyy*. (in Russian).
9. Podoroga, V. (1995). *Vyrazhenye y smysl. Landshaftnye miry fylosofyy*: S. Kyrkehor, F. Nytshe, M. Khaideher, M. Prust, F. Kafka. Moscow: Ad Marginem. 426 s. (in Russian).
10. Tabachkovsky, V. (2002). *U poshukakh vtrachenoho chasu: narysy pro tvorchu spadshchynu ukrainskykh filosofiv-shistesiatnykiv*. Kyiv. 300 s. (in Ukrainian).
11. Tokarchuk, O. (2011). *Vedy svii pluh ponad kistkamy mertvykh*. Lviv: Urbino. 216 p. (in Ukrainian).
12. Frankl, V. (1990). *Chelovek v poyskakh smysla*. Moscow: Prohress. (in Russian).
13. Shapinskaya, E. (2009). *Zhyvotnoe kak Druhoi // Znanye*. Ponymanyte. Umenye. 2009. № 4. S. 52. (in Russian).
14. Scheler, M. (1988). *Polozhenye cheloveka v Kosmose // Problema cheloveka v zapadnoi fylosofyy*. Moscow: Progress. Pp. 31–95. (in Russian).
15. Agamben, G. (2004). *The Open: Man and Animal*. Translated by K. Attell. Stanford University Press.
16. Serpell, J. (2004) *People in Disguise: Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship // Thinking with Animals / ed. by L. Daston and G. Mitman*. New York: Columbia University Press. (in English).
17. Bowen, J. (2013a) *A Christmas Gift from Bob: How a Street Cat Helped One Man Learn the Meaning of Christmas*. Hodder&Stoughton. Great Britain. 192 p. (in English).
18. Bowen, J. (2013b) *The World According to Bob: The Further Adventures of One Man and His Streetwise Cat*. Hodder&Stoughton. Great Britain. 305 p. (in English).

Alla Poltoratska

researcher of the Department of Slavic Philology, Comparative Studies and Translation Educational and Scientific Institute of Philology, Translation and Journalism Nizhyn State University of M. Gogol

ORCID iD 0000-0002-6941-6907

apoltoratska@gmail.com

ANIMAL IN THE HUMAN'S EXISTENTIAL CRISIS

James Bowen is an English writer, author of a series of books about Bob the Cat ("A Street Cat Named Bob", "A Gift from Bob the Cat. How a Street Cat Helped Man Love Christmas", "The World According to Bob: The Further Adventures of One Man and His Street-wise Cat"), in which he tells the story of his own life. In this article a series of books about Bob the cat and his interaction with the author are analyzed. His story allows the reader to understand homeless people and drug addicts who live outside the society in which the majority of the population seeks to avoid them. The author says that they also may have a chance for different future, but with faith and support in them. So James tells his life story, in which he has support from the Bob. It is the cat that appears to be the one to rescue James from existential emptiness, loneliness, and drug addiction. The animal becomes the point of intersection between Bowen and ordinary people. In addition, Bob is a kind of marker of human manifestation in man and helps ordinary passers-by to notice it in James. Thanks to the cat, people's attitude towards James is changing, because he is undergoing transformations. This is because James, before meeting Bob, takes life harshly, cruelly, and hopelessly, but afterwards he starts to understand the world differently. The animal performs those functions that belong to humans, one of which–

teaches man to be human. The non-human is a comrade who understands and supports. Man starts to change for the better and strives for these changes. An animal enables a person to change and start life anew, to think about the common future of man and animal. Thus, James Bowen outlines a new paradigm of human-animal relations and defines the peculiarity of this interaction.

Keywords: *man, animal, Bob, James, loneliness.*

Стаття надійшла до редакції 10.12.2020

Прийнято до друку 27.11.2020

Руснак Ірина Євгеніївна,

професор кафедри української літератури, компаративістики
і гринченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка,
м. Київ, Україна
доктор філологічних наук

ORCID iD 0000-0001-8355-7389

i.rusnak@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.7>

**«ЗАГАРЯЧИЙ У СЛОВАХ І ЗАОТВЕРТИЙ У МИСЛЯХ»
(штрихи до біографії Уласа Самчука)**

Епістолярій письменника є вагомим матеріалом для літературознавчих розвідок. Він зберігає потужний біографічний потенціал, має культурну вагу і, втрачаючи статус приватності, набуває статусу документального свідчення про конкретну епоху. Листи дають змогу відчутти митця як людину, заглибитися в його внутрішній світ, дізнатися щось особливе про його світорозуміння, емоційні порухи душі, проникнути в таїну творчої лабораторії. У статті вперше проаналізовано поетику інтимних листів Уласа Самчука, зроблено спробу доповнити сутнісними деталями психологічний портрет митця. Авторка охарактеризувала тематичний зміст любовних листів, їхню настроєвість та експресію, розкрила розуміння письменником поняття «любов» і значення любові в житті творчої особистості. Емотивний простір любовного епістолярію пов'язаний з автором та його коханою. Листи містять влучні самохарактеристики письменника, пов'язані з усвідомленням власного мистецького післанництва. Він висловив своє ставлення до естетичних уподобань обраниці, поцінував органічне поєднання чуттєвості й інтелектуалізму в її живописних полотнах. Зріле кохання У. Самчука засвідчило глибоку особистісну трансформацію митця, справило ошляхетнюючий і гармонізуючий вплив на творчість цього періоду. За цей час було створено й видано дві книги спогадів та три романи, завершено один роман і дві п'єси. Любовні листи письменника дали можливість оцінити ступінь автобіографічності роману «На твердій землі» (1967), зокрема відшукати у творі безсумнівні елементи автобіографізму. Інтимний епістолярій дав унікальні свідчення про те, звідки черпав письменник натхнення для плідної праці в 1950–1960-х роках, якими були передумови і механізми творчого процесу під час роботи над романом із життя української еміграції в Канаді.

Ключові слова: Улас Самчук, роман «На твердій землі», епістолярій, любовні листи, інтимні листи, епістола, автобіографізм.

Актуальність дослідження. Інтерес до творчої спадщини Уласа Самчука в сучасному літературознавстві не згасає. Інтенсивність творчого життя письменника і журналіста, редактора і громадського діяча, багатогранність його життєвого шляху дають науковцю все більше простору для дослідження, нові можливості для інтерпретації його творчості. Осібне місце тут займає епістолярна спадщина митця. Загалом епістолярій творчої особистості завжди є неоцінним матеріалом для літературознавчих розвідок, оскільки зберігає потужний біографічний потенціал, має культурну вагу і з віддалі часу, втрачаючи свою приватність, набуває статусу документального свідчення про конкретну епоху. Знайомлячись зі змістом

листів письменника, маємо унікальну можливість відчутти його як людину, заглибитися в його внутрішній світ, дізнатися щось особливе про світорозуміння, емоційні порухи його душі, проникнути в таїну творчої лабораторії. У такому разі літературознавець отримує можливість вивчати письменницьку свідомість не тільки через створені ним художні образи, але і шляхом аналізу роздумів, почуттів та узагальнень, висловлених приватно в листах.

Колекція листів У. Самчука до кількох сот адресатів є вагомою частиною архіву письменника, що зберігається у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ВРФТ ІЛ). Тут представлено об'ємні блоки листування митця з політичними

діячами, письменниками, видавцями, друзями, які брали активну участь у заокеанському житті українців, та іншими відомими в еміграції людьми. Епістолярій допомагає відчувати атмосферу міжвоєнної та повоєнної доби, зрозуміти значення ключових символів і знаків кожної з епох, осмислити крутіж і динаміку інтелектуального та мистецького життя українців у США і Канаді, більш глибоко інтерпретувати світоглядні переконання, творчі пошуки, особливості художнього мислення прозаїка. Спорадично цю частину спадщини У. Самчука опрацьовували окремі літературознавці. Так, М. Пангелова детально осмислила відображення літературного життя та творчої індивідуальності письменника в його приватних кореспонденціях (Пангелова, 2009; Пангелова, 2012), акцентувала зв'язок листів письменника з літературним побутом його часу (Пангелова, 2016), зрештою зробила спробу оцінити літературно-критичну діяльність митця крізь призму його епістолярію (Пангелова, 2011). Р. Радчик проаналізувала подробиці заокеанського життя прозаїка в епістолярному інтер'єрі (Радчик, 2007). У центрі уваги С. Луцій перебували епістолярні історії видань і перекладів творів У. Самчука, дискусії на літературні теми з побратимами по перу тощо (Луцій, 2014; Луцій, 2015). Однак інтимні листи письменника, сповнені почуттів, емоцій, одкровенень, а також важливої інформації про різні життєві перипетії письменника і його творчу працю, залишаються до цього часу не осмисленими.

Сучасні дослідники намагаються з'ясувати жанрову й художню природу інтимного епістолярію. Л. Рупенко (Зарицька) наголошує, що термін варто розуміти в широкому і вузькому значенні: «У широкому значенні — це листування, що стосується особистого життя адресанта, його взаємин з близькими людьми і в якому виявляються його почуття та потаємні думки. <...> У вузькому ж значенні інтимний епістолярій — це листування з коханою людиною; отже, поняття “інтимний епістолярій” і “любовний епістолярій” є синонімічними» (Рупенко (Зарицька), 2015, с. 243). Авторка цитованої статті виокремлює низку характерних ознак інтимного епістолярію, зокрема художність і вияв творчої енергії через експресивні засоби; чітку спрямованість на адресата, що виказує риси характеру кореспондентів; уміння «спокуювати» обранця / обраницю з метою продовження епістолярного контакту; драматизм і пристрасність; еротизм і емоційність; занурення в суспільні та естетичні проблеми (Рупенко (Зарицька), с. 247). Як зауважує інша дослідниця, «...інтимний лист позначений найбільшою мірою суб'єктивізмом, таємничі-

стю й сакральністю. Крім того, любовна тематика наповнює епістолярний текст белетристичними елементами, інтимною символікою та образністю, своєрідною метамовою, залишаючи літературознавцям безмежний простір для прочитання — відчитання — декодування». На переконання А. Ільків, інтимний дискурс письменницького епістолярію є найбільш оптимальним кутом зору для реконструкції творчих психопортретів письменників, з'ясування особливостей їхньої творчої лабораторії та літературних взаємин (Ільків, 2016, с. 10).

Інтимні листи органічно пов'язані з численними деталями авторського повсякдення, які можуть інтерпретуватися як значні біографічні моменти творчої особистості. Як зауважила М. Коцюбинська, вони мають вагоме значення для розуміння митця «...як особистості в найпотаємніших його проявах, як “цілого чоловіка”, за Франковим визначенням. <...> Любовні листи “портретують” свого автора напрочуд повно й виразно. Тут якнайменше “маски” й якнайбільше “обличчя”...» (Коцюбинська, 2009, с. 54–55). Тож **мета** цієї статті — доповнити сутнісними деталями життєву і творчу біографію Уласа Самчука, дослідити художні особливості його інтимних листів. **Об'єктом** аналізу в розвідці є шістнадцять неопублікованих листів письменника до монреальської художниці українського походження Люби Генуш (1924 р. н.), датованих від 04 лютого 1952 року до 19 березня 1968 року.

Результати дослідження та обговорення.

На початку статті варто наголосити на важливості морально-етичного аспекту літературознавчого порушення приватних меж інтимного листування У. Самчука, оскільки письменник адресував їх особі, яка не завершила свого земного кола і в доволі поважному віці продовжує творчо працювати. Як зауважила свого часу М. Цветаєва щодо подібної делікатної ситуації, «...не можна друкувати без дозволу. Без дозволу, тобто — до строку. Поки адресат тут, а відправник — там» (Письма 1926 года, 1990, с. 35). Зрозуміла річ, що в момент надсилання конкретному адресату приватного листа адресант об'єктивно не передбачає наявності реципієнта в жодній з інших можливих іпостасей (просто цікавого читача чи озброєного науковими підходами літературознавця-інтерпретатора). А любовна кореспонденція тим більше не орієнтована на оприлюднення чи найменший розголос. Важливим залишається фактор недосяжності її змістів непосвяченим. А. Ільків зазначає, що «...певне втручання в цей, по суті, сакральний текст “третього ока” літературознавця ніби руйнує жанрову природу любовного послання» (Ільків, 2016, с. 17). Однак варто

підкреслити, що інтимний епістолярій є важливою частиною спадщини творчої особистості, суттєво доповнює картину її життя. Ось чому, стверджує дослідниця, «...не виходячи за межі певних морально-етичних принципів, науковці все ж декодують інтимний лист як “розмову двох” задля всебічного осмислення й осягнення творчих особистостей художників слова» (Льків, 2016, с. 17). Вдаючись до інтерпретації любовних листів як текстів з особливим статусом, дослідник, очевидно, має взоруватися на волю митця. У цій розвідці листи цікаві передовсім своїм біографічним потенціалом, оскільки служать джерелом маловідомої інформації про приватне і творче життя У. Самчука, зокрема розповідають про його зріле кохання, увиразнюють численні подробиці психологічного портрета, містять окремі деталі історії написання і видання одного з романів.

Моральну дилему, окреслену вище, може розв'язати той факт, що більшість листів до різних адресатів, які зберігаються в архіві письменника, — це копії, надруковані на портативній машинці під копірку. Оригінали благополучно дісталися своїх відборців, а машинописні відбитки були дбайливо складені автором до архівної шухляди. Серед них — і дублікати любовних листів до Люби Генуш. Риторичним буде запитання: чи мав У. Самчук надію колись оприлюднити цю кореспонденцію? Але факт залишається фактом: збережені листи свідчать про його наміри не приховувати від майбутнього навіть найінтимніших сторінок свого життя. У такий спосіб письменник сам розширив коло реципієнтів своїх любовних послань, поставивши останні поруч з іншими кореспонденціями як свідчення важливості однієї з непроминальних подій у його житті. Листи-відповіді адресатки (а вони, як витікає із Самчукових любовних епістол, були!) у цій розвідці залишилися поза увагою, оскільки їх не виявлено в архіві письменника. Не виключено, що У. Самчук приховував листи коханої від дружини Тані Прахової, аби не травмувати почуттів останньої. Можливо, через граничну відвертість знищував ті епістоли, аби вберегти репутацію коханої (їхнє листування продовжувалось і після її одруження). Достеменно пояснити цей факт сьогодні немає можливості.

Найбільш інтенсивним листування закоханих було в 1952 (сім листів) і 1953 роках (чотири листи). Згасає амплітуда епістолярного діалогу після одруження адресатки 1954 року (один лист). По одному листу У. Самчук написав в 1956, 1960, 1961, 1963 і (після затяжної паузи, що тривала майже п'ять літ) 1968 роках. Майже всі листи (крім двох) невеликі обсягом і займають лишень одну сторінку машинопис-

ного тексту. Вони не містять правок автора; тільки останній лист, датований 19 березня 1968 року, має напис «Л. Генуш. Монреаль», який можна потрактувати не тільки як виразний знак завершення епістолярного спілкування, але також і як остаточну крапку в закінченому епізоді життя.

Із датування листів, крім одного, можна припустити, що доленосне знайомство Уласа Самчука і Люби Генуш відбулося приблизно на початку 1950-х років. Знаному вже на той час письменникові було далеко за сорок, молода художниця була молодша від нього на дев'ятнадцять літ. Пізніше У. Самчук констатував в одному з листів: «для того, щоб так сталося, нас проведено континентами і океанами» (Самчук, 1952–1968, арк. 4). Отже, зустрілися й познайомилися вони вже в Канаді.

Мало не вся кореспонденція до Люби Генуш має форму листа-розмови, листа-діалогу, листа-одкровення, де знаходимо відверті зізнання, сподівання і мрії, роздуми і сумніви письменника, запитання до коханої та спонукання діяти рішуче. У. Самчук багато пише про силу чуття і силу розуму, любов і щастя, звіряє коханій свої емоції та найінтимніші бажання. Центральне місце тут відводиться почуттю, яке заповонило все ество письменника в зрілому віці. Емоційний тонус спілкування адресанта з коханою відлунював у кожній фразі, слові, натяку спрагою шаленства, нестримною пристрасстю і жаданням. Найбільш спрагнені листи-зізнання датовані 1952 роком (шість листів від лютого до грудня). Саме вони дають змогу припустити, що амурні стосунки почали бурхливо розвиватися на початку 1950-х років, бо вже в лютому 1952 року письменник дорікає коханій за вагання, сумніви і «гальмуючі первні». Опір тій силі, що гнала їх назустріч одне одному, він пояснював різницею у віці та неоформленістю в обраниці того жіночого чару, яким кожна жінка зачаровує світ: «Я ніяк не хочу неволити Вас, упокорювати чи бентежити Ваші первні, ще не оформлені у справжню жіночість, почування. Коли Ви маєте (і не без підставно) сильні гальмуючі первні, що стоять на перешкоді Вашого до мене почуття — рішайте так, як каже Вам Ваше те справжнє у Вашій істоті. Питайте рішуче Ваше почуття естетики, Ваше відчуття міри реального, Вашу мудрість...» (Самчук, 1952–1968, арк. 1). Подекуди письменник цитує її листи, що потверджує обережність і стриманість Люби Генуш у вислові любовних почуттів: «Ваші гальмуючі первні» куди сильніші за силу, “що жене нас на зустріч” і що “моє піднесене почуття” було лиш плодом “моєї уяви”, в чому Ви не брали “участи”. І що тут допоможуть

патос, зойки, заклинання і різні інші “гарматні стріли”» (Самчук, 1952–1968, арк. 2).

Від листа до листа У. Самчук намагається викликати довіру коханої, запевняючи в щирості своїх почуттів і бажань, невгамовно спонукаючи її до більш відвертих взаємин: «Дайте руку і біжим у великий світ! Назустріч, хай оманній, але все таки Великості! Щастя різне, ми з Вами приречені бути жрецьями Любви» (Самчук, 1952–1968, арк. 1). В іншому листі: «Я лиш кличу Вас зі собою, хочу знищити Вашу зневіру, влити у Вас силу пружности, щоб також жити і жити повно, міцно, яскраво!» (Самчук, 1952–1968, арк. 3). Спраглий шалу кохання митець звиряв обраниці свої переживання і жадання, повністю покладався на безконтрольну спонукальну силу чуття: «Усі ці дні я живу тим, Ви біля мене, в мені, чую Ваш голос, бачу Вас танцюючу, усміхнену. Так, Любонько! Моя Ви і більше нічия. Зо мною чи без мене, там чи тут, тепер чи колись — все одно. Бо для того, щоб так сталося нас проведено континентами і океанами, а головне: нам дано силу взаємно себе вичути і збагнути. І та радість, і те тепло, і та відданість і та справжність і та велика грядуча назустріч сила, що бере і жене, і не питає... Як гарно, що ми не боги, а люди і ми маємо право грішити, щоб творити святощі. Любонька!» (Самчук, 1952–1968, арк. 4). Його листи наполягають і дорікають, іронізують і благають. Знову і знову письменник намагається перекопати кохану в невідворотності їхньої зустрічі: «Моя зустріч з Вами не є справою звичайної випадковості, ані наслідком легковажності. Ця зустріч — це судьба. Я Вас полюбив. Більше: я Вас шаную. Більше: Ви стали для мене необхідністю. Люблю і шаную Вас, як жінку, як мистця, як людину, вичуваю Вас і вірю у Вас. Сила чуття, ніжности і разом сила мислі і логіки втілені у Вас, Ви людина не буденна і не випадкова, а тому Ви для мене велика вартість» (Самчук, 1952–1968, арк. 5). Експресія слововжитку в листах приголомшлива. Нагромадження і повтор дієлова «хочу» (дев'ятнадцять разів), підсилювальної частки «більше» (вісім разів), прислівника «більше» (сім випадків), імперативу «будьте» (сім разів) та інших емоційно забарвлених слів яскраво передають запальний стан адресанта і створюють експресивний колорит епістолярного діалогу, наповнюють його глибокою інтимністю.

Письменник, відповідаючи коханій свої найінтимніші побудження, висловив чимало міркувань про любов загалом та її значення в житті людини-мистця. Він виключно говорить про «любов» і жодного разу — про «кохання». Три рази з чотирнадцяти пише слово «Любов» з великої літери і ставить її в один ряд з такими моральними категоріями, як Честь

і Слава (Самчук, 1952–1968, арк. 7). Отож Любов митець мислив як виняткове почуття, яке відіграє особливу роль у становленні та самоствердженні творчої особистості, перетворюючись на основу всього буття. Для нього це найбільша цінність, що виповнює смислами життя і творчість: «Разом з Вами я люблю весь світ, всесвіт, ціле вічне життя. Так мені гарно, і я щасливий. Багато людей і часто говорять мені компліменти, а того й не знають, що говорять вони не мені, а моїй любові» (Самчук, 1952–1968, арк. 4). Любов іскрить у його зізнаннях усіма відтінками: любов-пристрасть, любов-ніжність, любов-дарунок, любов-вдячність, любов-надія, любов-святість: «Любонько, сило моя велика, трепетна ніжносте моя, правдо моя і істино! Не “люблю” Вас тією любов'ю, що її день-денно в міліярдах слів, стилів і випадків розсвіається по всій земній кулі. Люблю Вас глибинністю мого найсвятішого в мені, люблю Вас, як чудо Найвищої сили, вложеної в мене Богом. Ви для мене Благословення...» (Самчук, 1952–1968, арк. 6). Таке твердження-самонавіювання притлумлювало думки про осудність стосунків з молодією особою; почуття до Люби не мало нічого спільного з гріховністю і тлумачилося всуціль як дарунок Божий. У такий спосіб письменник, вочевидь, намагався здолати і власні внутрішні сумніви. Позбутися остаточно тих вагань не вдавалося, наслідком чого було усвідомлення недосяжності об'єкта свого кохання, нездійсненності бажаного: «І не дивлячись на це все, я ніколи не сягну по Вас, не дивлячись на те, що з'єднання з вами було б для мене моїм найбільшим щастям» (Самчук, 1952–1968, арк. 6).

У загальних міркуваннях про любов автор використовує низку метафор, що позначають фізичний біль, терпіння, терзання тваринних почувань, глупоту, гру в «сліпу бабу» тощо і фокусують увагу лишень на миттєвому чуттєвому порусі. Водночас для У. Самчука любов наповнена вищими смислами, вона «непереможна сила», «благословенне святе прагнення», тому й «освячує навіть злочини» (Самчук, 1952–1968, арк. 5). Апологією любові є нечисленні в любовних листах У. Самчука пейзажні ескізи: «Любонько, біля мене страшно багато осени. Море бронзового, мідяного, рудого листя. Вітер жене ті барви хідниками, а дуби і клени за тиждень моєї відсутности обернулись у пожежу, особливо коли на них ллється сонце з вітром. <...> Але як писати про осінь, коли в мені безліч весни. І це не перебільшення. І не поетичний вислів. Чую і бачу в собі весну — все квітне, все буяє. І смуток і радощі, і все сплітається в сон чи півсон»

(Самчук, 1952–1968, арк. 4). По-справжньому кохати, переконано доводив У. Самчук, може тільки вільна, щира у своїх почуваннях людина. Вона любитиме так, «щоб в тому чулась жива, червона, гаряча кров і духманна опяняюча, як вино, душа» (Самчук, 1952–1968, арк. 7). У своєму чутті це сильна і горда особистість, у житті якої немає місця для квиління. Пересічна людина не здатна витримувати напругу високих почуттів. Письменник тактовно дорікає обраниці в безсиллі та неспроможності вільно відкритися новому почуттю: «Коли б Ви любили життя не лише проблесками, Ви б соромились почуття слабкості, як соромиться негарна жінка своє[ї] наготи. Або... Верніться до пересічності... Тоді Вам знов буде добре, бо не будете усвідомлювати свого місця в житті, а автомати є завжди щасливими» (Самчук, 1952–1968, арк. 7). Лист-відповідь Люби наробив «дещо шелесту», але У. Самчук категорично відмовлявся розуміти її примхи і химери, сприймаючи їх за ознаки «...знаного російського нігілістичного світосприймання» (Самчук, 1952–1968, арк. 8).

Відсутність будь-яких перспектив поєднатися з коханою породжує наскрізний у листах мотив суму, викликаний не розділенням до кінця коханням і приреченістю переживати пекучу жаготу в самотині: «Чекав цілу вічність, сподівався, тратив надію, але останніми днями знов почало в мені відроджуватись те моє вічне — туга, мрія, надія» (Самчук, 1952–1968, арк. 10); «Ні слів, ні думок — голе трагічне почуття, якого не сказати, не описати, ні заперечити. А назустріч німа безпосередність, сонна байдужість, бездонна і безмежна твердість певних умов» (Самчук, 1952–1968, арк. 11). У. Самчук прагне постійної комунікації з коханою, дорікає Люби за мовчання, вимолює: «І пишть! <...> Пишть мені частіше! Чи Вам шкода так чорнила і паперу?» (Самчук, 1952–1968, арк. 10). Позбавлені можливості обмінюватися думками і почуттями, на його думку, не можуть творити однієї цілості: «Чи можна одночасно хотіти “бути чиймсь”, бажати вічної приязні і разом... не знайти в собі сили на пару слів написаних на шматку паперу в час, коли такі слова конечні? Що ми тоді варті, як можемо претендувати на любов, дружбу, щастя?» (Самчук, 1952–1968, арк. 7). Не отримавши листа-відповіді, він знову шле до Монреаля перечулену вісточку: «Я розмовляю з Вами досить часто, але Ви, очевидно, не чуєте моєї мови. Це буває коли я абсолютно сам і коли я хочу мати біля себе якийсь люксус... Якусь мовчазну істоту, яка говорить хіба своїми очима газелі чи краще допитливої, мудрої сови» (Самчук, 1952–1968, арк. 16). Вміло конструюючи риторичні пастки, адресант

намагався схилити свою пасію до взаємності, називаючи це то «терором своєї настирливості» (Самчук, 1952–1968, арк. 7), то «патетичними заходами» (Самчук, 1952–1968, арк. 8). У. Самчук не соромиться своєї докучливості, виправдовує її силою власного почуття: «Я знов настирливий до огиди, інший на моєму місті знайшов би почуття міри і потреби — я ж ці речі, видно, загубив і не знаю, де вони. Безодню справжньої ніжності ношу в собі для Вас і вона стає дуже часто великим для мене тягарем. Тому і бушую, тому і перечу, тому чекаю...» (Самчук, 1952–1968, арк. 9). Емоційну наснаженість тієї мольби-благання графічно оформлено в листах знаками оклику (сто шість разів) і питання (сорок дев'ять випадків).

Для письменника глибокі почуття й духовна близькість, взаємність і відкритість у стосунках розуміються як найважливіші умови поєднання двох доль в одну. Такої взаємності у стосунках з Любою письменникові бракувало, і в тому вбачався якийсь фатум: «...я Вам був накинутий долею без Вашої на це згоди, а дуже часто проти Вашого бажання, навіть тепер» (Самчук, 1952–1968, арк. 9). На його думку, підґрунтям міцної сім'ї є спільна мета в житті: «Тяжко йти в ногу з людиною, що не чує такту маршу. Пам'ятайте, що всі ті речі, як “сміливі бажання”, “гарні мрії” лише додаток до цілі, а не самоціль... Глупо одружуватись, коли нема мети життя. І навіть нема відваги життя... Щоб потім знов квилити, скакати півнями і по ідіотські одно одному докоряти, як це буває у тисяч[ах] і тисячах випадків з людьми, що “не хочуть”...» (Самчук, 1952–1968, арк. 7). Листи виразно демонструють, що адресант був наділений особливою чуттєвістю, яка допомагала йому глибоко розуміти найменші порухи душі коханої. Його міркування про неминучість закоханих людей бути разом вибудовуються в стрункі логічні ланцюги; невміння (можливо, чиєсь небажання) пізнати глибше іншого, на думку письменника, стає перешкодою такого єднання: «Але від самого початку нашого знайомства ми не зуміли себе пізнати. Ми бавились у гру “сліпа баба”, знаєте на чому вона полягає? Люди ловлять себе зі заплющеними очима. Але і ця гра мусіла до чогось вести, спочатку флірт, далі пристрасть, далі... Що далі? Бажання бути разом...» (Самчук, 1952–1968, арк. 5).

Є в листах і реакція У. Самчука на любовний трикутник, що своєю появою завдячує одруженню Люби Генуш із П'єром Глором (1923–2003), пізніше — відомим швейцарсько-канадським нейрофізіологом та епілептологом. Діапазон емоцій у реакції на звістку про пошлюбленість вражає. Одразу після от-

римання новини — збуджено-подражені вигуки, трикратне «ура» і замовчування дражливої події, що викликала такий рефлекс. За маскою бравурності листа, датованого кінцем грудня 1954 року, незримо струменять розпач і приреченість: «Колосально, феноменально, монументально! Ура, ура, ура! Нарешті, нарешті! Лише Ви не прозрадили імені того, що потрапив перейти огненне коло і вдертися у трічі зачароване, замкнуте на сто замків Ваше серце і тому Ви все ще для мене тим ким була — Генуш. Так. Це в якійсь мірі звільнило і мене — стонещасного, вперше і можливо востаннє, так зненацька і безнадійно заангажованого у сферу Вашого бування, що за свою безодню чуття не зміг дістати сливе нічого» (Самчук, 1952–1968, арк. 12). У листі середини 1960 року — спокій, розважливості і смиренне прийняття непереборної обставини, що перетворила його кохану на остаточно недосягну. Це вже інші інтонації з відтінком ностальгії й туги за неповторним часом їхнього любовного діалогу: «Сам не знаю чому порушую це табу — ваш стоїчний спокій і Ваше грізне мовчання. Не знаю, який раз ви матір'ю, скільки дочок чи синів Ви подарували планеті, але мені ось замануло перегукнутись з Вами в стилі і дусі, мабуть, даже давніх і неповоротніх років моєї «молодості». І хотілося б також з Вами побачитись. Ще раз зхвилюватись чарівним хвилюванням невловимого почуття, що його лише тоді ціниш, коли дивишся на нього з перспективи» (Самчук, 1952–1968, арк. 14).

Листи У. Самчука цінні не тільки тому, що оголюють малознані деталі його приватного життя, які, здавалося, приречені були згубитися. Емотивний простір любовного епістолярію пов'язаний з автором і його коханою. Особливо цікавим з цього погляду є лист від 23 листопада 1952 року, який аналізує всі нюанси у взаєминах закоханих. Затоплений пристрастю митець не позбавлений можливості мислити розсудливо, пояснює обраниці, яка натякнула на згоду стати його дружиною (ймовірно, про це йшлося в одному з листів Люби), її «нерішений стан», появу такого наміру «нагло, з відчаю». Однак не можна дорікнути авторові в нещирості. У своїй любові до молодої жінки він особливо чесний і з нею, й із собою, безжально оголює правду їхніх взаємин: «Чи було б правильно, що б ми з Вами піддалися такому «рішенню»? усе кинути, порвати всі звязки з минулим, утекти, запліщити очі, злегковажити обов'язками? Так. Було б правильно. Але для цього потрібно любові, любові і ще раз любові. Любов освячує навіть злочини. Але признайтесь собі, Любонько: Ви тієї сили в собі не маєте» (Самчук, 1952–1968, арк. 5). В іншому листі докори переростають у сумніви

і припущення: «І певне Ви наважтесь знехтувати такою щирістю, якої Ви, можливо, ще й не переживали? І Ваша легковажність по відношенню до таких почувань... Я не знаю... Може вона і має якесь виправдання, може це дійсно кара за якийсь гріх» (Самчук, 1952–1968, арк. 8). Поступово в інтимному епістолярії письменника формується проникливий психологічний портрет коханої жінки, де найяскравіші мазки насичені її непевністю і смутком, хвилюваннями і душевною мукою. За тими незначними цитатами з листів Люби, на які у відповідях реагує У. Самчук, проступає тотальна недомовленість, що, можливо, приховує зовсім іншого гатунку причини невпевненої поведінки художниці. Взаєморозуміння закоханих, якого так прагнув письменник, щоразу не справджується.

Очевидно, такий стан речей змушує У. Самчука міркувати раціонально про обов'язок перед іншими, він відверто пише про взяті добровільно повинності перед дружиною. Конфлікт між почуттям до однієї жінки та обов'язком перед іншою вирішено впевнено й категорично: «Я не залишу на призволяще моєї жінки, яку я любив і яка мене любила. Не залишу легковажно і нагло. Інакше Ви самі мене не поважали б. Я б лише відійшов від неї, як тієї, що не виповняє мене до кінця. А яке може бути життя подружжя, що себе взаємно не виповняє. І мусів би я це зробити так, щоб вона не почувала себе покривдженою. Це можна зробити, але для того потрібно часу і дуже напруженої, справжньої доброї волі...» (Самчук, 1952–1968, арк. 6). Лист завершувався так, ніби письменник мав намір остаточно розірвати стосунки, у яких не було майбутнього: «Любонько: ще раз і востаннє кажу: я Вас люблю, Вами живу, Вами болю. Болю знов фізичними болями. Всі мої дні і всі мої ночі виповнені Вами. Я не працюю, бо не можу. Я терплю. Я хочу нести ці болі, бо вони мені солодкі. Бо я люблю... І я щасливий! Нічого від Вас не вимагаю, не вимагаю відповіді на цього листа, не буду більше чекати відповіді взагалі. Я Вам сказав і мені вже добре. До цього часу мені здавалось, що я Вас до чогось силував, тепер я хочу досягти лише, щоб Ви мене хоч трохи розуміли і більше нічого. Прощайте, моя кохана!» (Самчук, 1952–1968, арк. 6).

Однак потім були інші листи, напоєні любов'ю і глибинною спрагою духовної близькості, у яких письменник продовжував захоплюватися мінливою та непослідовною в ставленні до нього коханою. У його пристрастних бажаннях вона жила як злудна далека мрія, і У. Самчук продовжував виливати в листах свої жадання. А Люба дозволяла йому снити собою: «Моя хороша, моя велика і моя золота мріє!» (Самчук,

1952–1968, арк. 1); «Чарівна моя мріє!» (Самчук, 1952–1968, арк. 3); «Ви для мене видавались фата-морганою далекого зеленого, свіжого остро-ву» (Самчук, 1952–1968, арк. 8).

Уявлення про ступінь різьбленості авторського «я» в інтимних листах У. Самчука демонструє частотність вживання займенника «я». У називному відмінку його використано в корпусі листів сто тридцять разів — це роздуми про себе, свої вчинки і почуття, це внутрішній світ митця. Цей же займенник в інших відмінках («мене», «мені», «мною») зустрічається в епістолах до Люби сто сімнадцять разів, що засвідчує уявлення письменника про те, як сприймає його кохана, як ставиться до його почуттів і намірів. В окремих листах адресант вдається до самоаналізу, зокрема критично відгукується про свій зовнішній вигляд, що, ймовірно, було емоційною реакцією на повідомлення Люби про майбутнє одруження, висловлює неприйняття її вибору: «Не легко Вам поєднатись з оранг-утангом — розумію. Але й не легко іншим почуватися безплатним додатком до різних сміхотворних випадковостей, що їх так щедро сипле перед Вами Божа долоня. Можете рівняти мене до малпи, навіть до паука, але на одну згадку, що мене міняють на китайця чи іншого людського чужинця [майбутній чоловік художниці — швед. — *I. P.*] у мені перевертається догори ногами шлунок і я дістаю морську хворобу». І тут же — трепетні натяки на недавню зустріч крадькома: «...яскраві, барвисті, мокрі вулиці, непевні зустрічі, голосні надриви розмов і пелюстково-платонічні прощання» (Самчук, 1952–1968, арк. 11). У порівнянні з енергійною обраницею відчуває себе «недолужним» (Самчук, 1952–1968, арк. 3).

У листах У. Самчук іноді злегка кпить над своїм станом закоханого, наполягає, що має статус людини, «обтяженої цілою серією комплексів» (Самчук, 1952–1968, арк. 9). Він виразно інтерпретує особливості свого темпераменту; власну невідповідність і недопасованість до примх коханої захищає соковито і бурхливо: «Любо, я міг би бути і таким, яким Ви хочете мене бачити... (“дайте руку і поплентаємось”, на мою пропозицію “бігти”), але проти “пленання” ціла моя природа; не люблю квилення, як самонасолоди, не люблю стативи, як єдинозасобу. І коли таким мене зробите — я Вам зайвий. Коли я наслідуватиму Вас і цілими місяцями не даватиму про себе знати, виправдуючись тими чи іншими настроями — кінець. Поставте наді мною точку. І тільки пустоцвіті не хочуть “завершення”, “рішення”, бо все має свій кінець, але один дає рум'яний, соковитий плід, інший лише шматочок гною, оминувши той плід. Ну,

навіщо, до дідька, та літеплість там де конечна температура високого дихання» (Самчук, 1952–1968, арк. 8). Інші листи теж демонструють болісне вдвляння письменника в самого себе. В одному з них інтерпретація стосунків з Любою породжує жаль до своєї персони: «Бідний Уласе! Ти п'єш з келиха самотньо. <...> Чи гарно мені бути таким безнадійним Дон Кіхотом?» (Самчук, 1952–1968, арк. 2). В іншому — адресант висловлює потаємне благаання: «Коли б тільки видержати і не згоріти передчасно...» (Самчук, 1952–1968, арк. 11).

У. Самчук постійно конструює здобутий досвід і трансформує його в емоції, почуття, погляди і переконання. Звідси — самохарактеристики, пов'язані з усвідомленням власного мистецького післанництва: «Я, Любо, не той, що співає, танцює, жартує, сміється, бавиться, любить життя... Тобто: не лише той. Я також мистець, посланник, приреченець. Пrawdи вложені в мою душу не сміють бути злегковажені. Я б убив себе, наколи б я не виконав волю сили, що мене послала у світ» (Самчук, 1952–1968, арк. 6). А перед тим, заперечуючи первинність пригоди чи бажання звичайної насолоди, стверджував: «Я шукаю людей, я хочу пронести своє життя серед живих мені подібних, я хочу виправдати себе, як мистця, я хочу творити свою власну космічну систему вічності і тому шукаю собі відповідних партнерів. А коли я побачив Вас і коли наша майже перша зустріч була супроводжена таким окликом, як “Я хочу бути людиною” і коли я вичув трепет пригніченої тієї самої Людини у Вашій зовнішній оболонці, мені до болю захотілося визволити Вашу Людину, приєднати її до мого космосу і втілити її в Любов, в Вічність, у Великість, у Часовість і Просторовість» (Самчук, 1952–1968, арк. 1). На переконання У. Самчука, митець має чимало можливостей для самореалізації, однак повсякчас постає перед вибором і потребою пошуку власного місця. Своєю певністю намагається окрилити молоду художницю, спонукаючи її до активного творчого самоздійснення: «Не будьте пасивною, беріть палету, ставте мольберт, думайте і... кохайте! Щоб я дав, щоб міг наповнити Вас цією великою, Божою силою, так необхідною для всіх, що родились перетворювати природу, будуючи її все наново і наново у безлічі видозмін» (Самчук, 1952–1968, арк. 3). Подекуди в листах відчутні напучення та моралізаторські інвективи, що, очевидно, продиктовані віком і мистецьким досвідом адресанта.

Інтимні почуття автора листів тісно пов'язані з його творчим буттям, не випадково він прагне наблизити молоду художницю до розуміння своєї творчості. Однак усвідомлення по-

лярності їхніх поглядів на мистецтво і загалом мистецьких уподобань диктує йому безапеляційну констатацію: «Шлю Вам мою “Марію” — не будете її читати, не Вашого смаку річ, але хай все таки буде». Але тут же обнадіює себе: «Одного разу Ви її ДУЖЕ прочитаєте» (Самчук, 1952–1968, арк. 11). Для У. Самчука важливим був факт, що Люба, як і він, людина творчої натури. Він кількаразово підкреслював це в листах і пов’язував із цією обставиною силу свого кохання. Пізнаючи її глибинну суть і вартість, він бажає, аби його обраниця доросла до цього розуміння, адже творчі особистості приречені на особливе життя: «Ви для мене лише зоря, одна з тих космічних великостей на яку я задивився і бажаю наблизити її до себе. Те саме може бути і з Вами по відношенню до мене, бо і Ви є мистець. Великий мистець!.. І ми повинні жити життям саме допасованим, відповідним, окремо для нас створеним. Це саме нас єднає. Це нас тягне одне до одного. І було б нашим благословенням наколи б ми цю ласку зуміли вивжити» (Самчук, 1952–1968, арк. 6).

Всепереможне почуття до Люби Генуш дало можливість У. Самчуку відкрити в її творчій натурі те, що, ймовірно, на той час іще було непомітним для загалу. Молода художниця тільки розпочинала творчий шлях після довгих років напруженого навчання. В інтимних листах чимало міркувань про творчість малярки; письменник не проминув високо поцінувати сильні, нестримні прагнення та органічне поєднання чуттєвості й інтелектуалізму в її картинах: «Тішуся надзвичайно Вашими успіхами на які Ви більше, ніж заслужили. Ваші праці насправду чудові, я пізнав, оцінив і полюбив їх в самих початках... У них багато ніжності, щирості і навіть пристрасті, коли брати пристрасть як вислів Вашого творчого інтелекту» (Самчук, 1952–1968, арк. 15). В іншому листі письменник захоплено писав про стиль художниці та її улюблену тему, означену нею самою вже на початку 1990-х років як «Techno-Woman»: «...недавно я мав нагоду бачити в одній з торонтонських кавярень серію Ваших праць, які зхвилювали мене своєю свіжістю, безпосередністю і щирістю; я так виразно побачив і відчув Вас з Вашим тріпотливим зацікавленням певними темами і проблемами, що мені невимовно захотілося сказати Вам кілька слів здивовання, адорації і подяки» (Самчук, 1952–1968, арк. 16). Загалом для письменника-традиціоналіста, яким був У. Самчук, імпульсивність, туманна абстрактність і хаотична пульсація художніх полотен Люби Генуш були не завжди зрозумілі. Однак його судження про окремі з них були доволі коректними: «Дякую за Вашу акмеїстичну Мадонну. Вона стря-

снула моєю естетикою і наштовхнула на безліч питань про добу атому, про релігію сил космосу...» (Самчук, 1952–1968, арк. 13). Настанови маститого майстра слова були далекі від зарозумілих повчань і менторства. Для У. Самчука свобода митця у виборі творчого шляху була найважливішою, тож не забував наголосити: «Простіть мені мої настирливі вмовляння. Ні, ні! Робіть по своєму! Я завжди казав Вам, що гріх насилувати чужу волю» (Самчук, 1952–1968, арк. 7). І Люба Генуш робила-таки «по-своєму»: в її полотнах не було й натяку на традиціоналізм; тут виразно проступала оригінальна і яскрава модерна естетика. У своїх полотнах 1950–1960-х років, коли тривав епістолярний любовний роман з У. Самчуком, художниця віддавала перевагу змішаній техніці; зображення жіночого тіла вона поєднувала із зображеннями сучасної техніки та комп’ютерної графіки. Як засвідчено в одному з інтерв’ю середини 1960-х років, Люба Генуш «...є в своїй творчості одночасно філософом, архітектором, геометром, музикою і винахідником» (Логуш, 1964, с. 8). Газета «Монреаль» кількома роками пізніше зауважила, що художниця багато часу проводить на звалищах металобрухту, шукаючи інтригуючі шматки металу, які могли б стати частиною її скульптурної роботи (Flint, с. 24).

В інтимних листах письменник торкається й інших тем, зокрема міркує про життя і смерть, сутність творчості, мистецтво і призначення мистця, цілісність людини як духовної особистості. Усі ці судження іскрометні, несуть на собі відбиток всеобіймаючого почуття. Роздумуючи над долею митця-емігранта, письменник висновує кілька настанов, якими має керуватися загалом духовна людина у складних життєвих обставинах. З-поміж них — цілісність натури і активне наставлення до життя, рішучість і цілеспрямованість: «Ми живемо в такому часі і такому просторі, що нам ніхто, ніде, ніколи і нічого не дасть даром, ми мусимо здобути для себе місце і респект силою нашого духовного наставлення, а тому мусимо бути такими, що зможуть себе тут виправдати. Ця “амбіція” потрібна нам не ради амбіції, а ради чисто людського і морального в природі людській. Ненормальним в нашій мові є слабкість, кволість, упадок, бо такий стан людини переважно штовхає її в бік негативного, часто на край відчаю і щоб запобігти цьому Велика Сила в[к] лючила в нас поняття чести, слави, амбіції, знов таки не, як самоціль, а як засіб для виправдання в нас нашого універсально-людського» (Самчук, 1952–1968, арк. 8).

Якщо зміст листів початку 1950-х років всеосяжно насичений спрагою кохання, то пізній

епістолярій демонструє певну емоційну врівноваженість письменника. Він стримано розповідає про враження від поїздки до США, звіряє майбутні плани мандрувати різними континентами, інформує про книжки, які читає, участь у мистецьких заходах Українського Торонто, зокрема бали, забави, чаювання, бенкети, очікування трупі Йосипа Гірняка і майбутньої постановки «Мини Мазайла» тощо. Свої будні письменник описував надміру конспективно: «...пишу листи, пляную нові речі не скінчивши старих, пишу статі газетні, буваю на різних зборищах, відкриваю та закриваю наші клубові сходини, приймаю відвідувачів і інколи п'ю горілку» (Самчук, 1952–1968, арк. 10). Потреба звіряти свої творчі задуми тій, хто давно жила відособленим від нього життям, в останніх листах атрофувалася остаточно: «Я писав, я читав, я їздив на озера рибалити і я, вибачте, мріяв» (Самчук, 1952–1968, арк. 16). У вервечці подій однакової ваги набували і творчі імпрези, і буденні оказії. Мізерність деталей повсякдення порівняно з огромом почуттів, що вирували в душі митця, очевидна.

У. Самчук постійно цікавиться життям своєї обраниці, яка стримано переповідала приватні подробиці в листах: «Люба не любить інформувати мене, навіть про найважливіші свої справи. Лише говорить про наслідки і то печальні» (Самчук, 1952–1968, арк. 10). Він цікавиться всім: як поживають її друзі, де вона буває, що робить, чи працює з мольбертом у руках, чи заходить до Белевю Касіно і чи зустрічала великого композитора (ймовірно, йдеться про Гордона Кеннета Флемінга, який виступав у знаному кабаре). А загалом цей інтерес вичерпно характеризують короткі питальні формули: «Що Ви робите? За чим тужите? Які ідеї бентежать Вашу істоту? Чи щасливі? Чи веселі? Чи задоволені?» (Самчук, 1952–1968, арк. 14). З окремих реплік письменника можемо довідатися про численні труднощі, які чатували на митців-переселенців у новій країні. У. Самчук пише про це побіжно-заспокійливо, акцентуючи власну неспромогу будь-чим зарадити скрутному становищу Люби, як, зрештою, і своєму. Як не дивно, він ніколи не розмовляв з нею в листах про покинуту Вітчизну, не обговорював колізій політичного життя емігрантів. Звіряв коханій жінці лишень свою Любов і висловлював вдячність за все — листи, вітальні картки, «шматочки почувань», раптову зміну в ставленні до нього, подаровану можливість любити (дієслово «дякую» використано в епістолярії одинадцять разів). З висоти перетривалих літ, коли неминучість розлуки допомогла оговтатися від спопеляючої жаги, письменник з почуттям власної гідності зізна-

ється в передостанньому листі: «Ви змусили мене цілі роки бути Вашим своєрідним рабом, за що я Вам був, є і буду завжди вдячний» (Самчук, 1952–1968, арк. 16).

Уся прозова творчість У. Самчука тяжіє до автобіографізму, тож любовні листи письменника до художниці дають можливість по-новому зрозуміти повоєнний період творчості митця, зокрема оцінити ступінь автобіографічності роману «На твердій землі» (1967). Вони є документальним об'єктивом, націленим на висвітлення окремих сторінок творчого життя прозаїка. Любовний епістолярій містить унікальні свідчення про те, звідки черпав письменник натхнення для плідної праці в 1950–1960-х роках, якими були передумови і механізми творчого процесу під час роботи над романом із життя української еміграції в Канаді. Ще на початку любовних стосунків він щиро зізнавався: «Я хочу сам писати, співати, робити музику, почувати і жити! <...> Зараз я повний планами, проектами, мислями і у всьому тому живе Ви, в тисячах видозмін, у різних виглядах і завжди все то гарне, приємне, соковите, барвне» (Самчук, 1952–1968, арк. 3). У. Самчук палко вірив, що зможе поєднати свою долю з обраницею і ця обставина позитивно вплине на їхню творчість: «...ми перейдемо з Вами через життя великими дорогами і подаруємо йому ту найкращу частину нас самих. Хай буде вічно, в часі і просторі, благословенно святе прагнення, що виповнило нас цього дня і щоб перейшло воно до майбутності» (Самчук, 1952–1968, арк. 3). Однак мало не в кожному листі письменник пише про нереалізованість своєї пристрасті через нерішучу поведінку обраниці; між рядками проступають тотальне душевне томління, мука від недовсяжності бажаного, неможливість працювати: «Муза моя рідше навідує мене, пишу листи, планую нові речі не скінчивши старих, пишу статі газетні, буваю на різних зборищах, відкриваю та закриваю наші клубові сходини, приймаю відвідувачів і інколи п'ю горілку» (Самчук, 1952–1968, арк. 10). А в іншому листі — узагальнення настроїв і психологічних станів: «А взагалі напруження, боротьба, невдоволення, знов боротьба, падання, вставання, борювання... Рай і пекло — хай йому сто чортів!» (Самчук, 1952–1968, арк. 12). Поступово непогамована любовна пристрасть спрямовується в інше русло — з об'єкта пристрасті на розв'язання творчих завдань. Уже на початку 1960-х він зізнається: «Я, розуміється, хотів би бозна що “написати”, але те, що пишу не є тим що хотілося б. О, Боже! Чому нам так справді мало дано! У мене багато дечого змінилося, лише не змінився я сам і моє до Вас відношення»

(Самчук, 1952–1968, арк. 14). Очевидно, саме в цей час у митця виникає задум написати роман про своє нерозділене кохання. Не виключено, що про наміри він повідомляв Любу Генуш, оскільки в одному з листів констатує: «Багато тепер думаю над темою роману про наші зустрічі, але все це не хоче компонуватися в цілість. А головне — нема фіналу, бо хотілося б, щоб ця композиція вийшла завершеною. Може, це прийде» (Самчук, 1952–1968, арк. 15).

Роман «На твердій землі» У. Самчук написав упродовж 1963–1966 років, він виразно передає той емоційний стан, у якому перебував автор у період його створення. Окремою книгою твір з'явився 1967 року. Можна тільки здогадуватися про ймовірні нарікання і закиди художниці, до яких письменник поставився напрочуд прохолодно й навіть роздратовано. В останньому листі до Люби Генуш він висловлює власні погляди на художню літературу, яка не просто черпає матеріал з реальної дійсності, а поглинає його художньою структурою, затирає в ньому фактичну достовірність: «Я, моя дружина і всі, що мають діло з літературною роботою, а також, мабуть, і багато взагалі культурних людей знають, що кожний актор бере свій типаж з життя, найкраще пережитого і комбінує з нього за свою вподобою своє твориво. Те саме, що і Ви робите, коли малюєте картину. І байдуже, як, хто і коли буде це сприймати. На сприймання й розуміння мистецької творчості не має регуляміну. Мою книгу (“тверду землю”) читають масово, одні сприймають, інші ні, але вона їх хвилює, і це головне. Але що до Вашого сприймання, якщо воно не входить в рямці звичайного, прошу мені вибачити! Мені здавалося і здається тепер, що і тут немає нічого, що могло б Вам як будь пошкодити. Усім тим, що хотіли б робити з цього той чи інший виток, можна вказати на мою замітку поміщену перед текстом книги» (Самчук, 1952–1968, арк. 17).

Варто зауважити, що в чорновому варіанті роман «На твердій землі» мав іншу назву — «Простір поза нами», свідченням чого є надрукований початок твору в альманасу «Північне саяво» (Самчук, 1965). Уривок супроводжувався епіграфом: «I enjoy writing that kind of gossip myself. Aldous Huxley» (Я пишу такі плітки сам. Олдос Гакслі (Aldous Leonard Huxley; 1894–1963)). У виданні 1967 року його було замінено заувагою автора: «Цей твір належить до жанру мистецької літератури, а тому всі описані тут події, як також всі виведені в нім людські постаті і характери є вислідом творчих вимог і уяви автора» (Самчук, 1967, с. 4). Незважаючи на таке запевнення, письменник зберіг у романі ініціали Люби Генуш в імені головної

героїні: Л. Г. (Лена Глідерс); головному персонажеві дав прізвище *Данилів*, співзвучне з прізвищем *Данильчук*, на яке 1975 року він отримав паспорт громадянина Канади; а текст містить чимало автобіографічних деталей, пов'язаних з особистими взаєминами письменника і художниці. Це, зокрема, натяки на чудові листи коханий і лікаря-шведа, який згодом став її чоловіком; прогностичне твердження про двох дітей (адресатка має двох дітей — доньку Ірину і сина Данила); мандрівки художниці Європою; персональні виставки картин у Канаді тощо. У романі окреслено улюблену тематику її полотен — народження в релігійних версіях, є згадки про написані Любою Генуш автопортрети і портрет У. Самчука (донедавна всі вони були розміщені на офіційному сайті художниці (http://lubagenush.com/luba_website.htm — Дата звернення 27 лютого 2018 року. У 2020 році доступу до вказаного сайту немає). Загалом портрети мисткині (зокрема і згаданий тут портрет письменника) здобули визнання критиків не фотографічною подібністю, хоч вона наявна, а надзвичайним охопленням індивідуальності зображеної особи (Логуш, 1964, с. 10).

Останній лист письменника до обраниці, що констатував популярність роману «На твердій землі», засвідчив остаточну сублімацію незадоволеного еросу у творчість. Велика сила любовного потягу У. Самчука переросла в енергію іншого ґатунку. Сублімація нереалізованих почуттів і бажань у таємничу магію мистецтва відбулася поступово, що можна простежити також зміною епістолярних звертань до адресатки. У листах 1952–1953 років, коли бурхливий роман закоханих тільки розвивався, а згодом досягнув свого піку, переважають звертання «Чарівна, кохана Любонько», «Любонько — дорога, кохана», «Любонько — рідна», «Моя Любонько». Найбільш частотним є звертання «Любонько» (тридцять шість разів), що зберігає довіру, ніжність, інтимність, особливу почуттєвість, навіть легкість спілкування і засвідчує високий рівень емпатії адресанта. Менш уживаним виявилось нейтральне «Люба / Любо» (шість разів); контрастними за емоційним забарвленням до попередніх були іменування «Любов» (три рази) і «Любаня» (один раз).

Після одруження Люби Генуш у листах У. Самчука зникають невимовність і гранична інтимність, з'являються звертання більш теплі, м'які («Друг — Любонька»), шанобливі («Дорога, Прекрасна Пані Любо»), навіть офіційні («Дорога Любов Леонівна!»). Палітра слів-звертань демонструє емоційне ставлення адресанта до об'єкта своєї пристрасі: «кохана» (вісім разів), «дорога» (сім разів), «мила» (сім

разів), «хороша» (три рази), «золота» (два рази), «ясна» (один раз). Осібно можна виокремити звертання на зразок урочисто-піднесеного «доч моя метеликоккрильна» чи поетичного ґатунку «Любонько — чиста і прозора Вахханко», які виказують панівні настрої тієї чи тієї епістоли. У листах письменник звертається до коханої тільки на «Ви», що в ранній період взаємин підкреслювало шляхетність його почувань, а в пізній — глибоку повагу до коханої жінки і незреалізованість-невідбутність свого кохання.

Не менш комунікативними видаються і підписи в листах У. Самчука до Люби Генуш. Одноразовими є емпатизовані підписи на зразок «Ваш недобрий суворий Амікус» (Самчук, 1952–1968, арк. 7), «Ваш ідол» (Самчук, 1952–1968, арк. 8), «Вами замотаний, гупо закоханий, раб рабів і цар царів» (Самчук, 1952–1968, арк. 11), у них вгадується основна палітра емоцій і настроїв адресанта, якою він прагнув наділити кохану жінку. Найглибшого рівня інтимізації автор досягав, використовуючи в підписах тільки присвійний займенник «Ваш,», після якого ставив не крапку, а кому, натякаючи цим на свій особливий статус чи й вагому для обох подію (п'ять разів). Наявністю в підписі прислівника з граничним значенням «Ваш завжди» (п'ять разів) підсилено всеосяжність нездійсненого бажання бути разом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Зріле кохання У. Самчука до Люби Генуш засвідчило глибоку особистісну тран-

сформацію митця, справило ошляхетнюючий і гармонізуючий вплив на творчість цього періоду. Упродовж 1950–1960 років у світ вийшли дві книги спогадів «П'ять по дванадцятій» (1954) і «На білому коні» (1956), другий том «Осту» — «Темнота» (1957), роман «Чого не гоїть огонь» (1959), перший розділ роману «Генерал Тарас» (1962) і роман «На твердій землі» (1967). Було завершено роботу над автобіографічним романом «На краю часу» ([1963]) і двома п'єсами, одна з яких написана на пошану шістдесятої річниці перебування українства в Канаді, а друга — з приводу подарованого Москвою канадським комуністам пам'ятника Тарасові Шевченку. Ці твори так і залишилися не опублікованими через брак коштів, про що автор повідомляв у листах до Ю. Шереха (Самчук, 1951–1952, арк. 1–2, 6–7).

Епістолярна спадщина Уласа Самчука доволі об'ємна і, попри низку досліджень, що з'явилися за останні двадцять літ, потребує ретельного вивчення. Це не просто документ приватного життя автора, а й частина історії української літератури, особливо, коли їхній зміст торкається мистецьких справ. Неопубліковані листи письменника до художниці Люби Генуш доповнюють його біографію маловідомими деталями, дали можливість більш виразно окреслити деякі риси його психологічного портрета, зануритися в неповторний внутрішній світ митця, зрештою — пунктирно накреслити автобіографічний дискурс роману «На твердій землі».

ДЖЕРЕЛА

1. Львів А. (2016). *Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини XIX — початку XX століть*: автореф. дис. ... д. філол. наук: 10.01.01; Київ, ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 40 с.
2. Коцюбинська М. (2009). *Листи і люди: Роздуми про епістолярну творчість*. Київ: Дух і Літера. 584 с. (Бібліотека Шевченківського комітету).
3. Логуш М. (1964). Мистець неспокоїної душі. *Наше життя: Часопис Союзу Українок Америки*. Рік XXI. Ч. 4. С. 8–10.
4. Луцій С. (2014). Роман Уласа Самчука «Марія»: епістолярна історія видань та перекладів. *Слово і Час*. № 9. С. 69–81.
5. Луцій С. (2015). Роман У. Самчука «OST»: фрагменти епістолярної дискусії. *Слово і Час*. № 4. С. 29–40.
6. Пангелова М. (2012). *Епістолярій Уласа Самчука: відображення літературного життя та творчої індивідуальності письменника*: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; Київ, ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 18 с.
7. Пангелова М. (2016). Епістолярій Уласа Самчука як індикатор літературного побуту його часу. *Молодий вчений*. № 12.1(40). Грудень. С. 352–359.
8. Пангелова М. (2009). Листи Уласа Самчука як відображення жанрової природи документалістики. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 19(182). С. 99–107.
9. Пангелова М. (2011). Літературно-критична діяльність Уласа Самчука 60–70-х років XX століття крізь призму його епістолярію. *Науковий вісник кафедри Юнеско КНЛУ. Серія Філологія. Педагогіка. Психологія*. Випуск 22. С. 174–178.

10. Радчик Р. (2007). Заокеанське життя Уласа Самчука в епістолярному інтер'єрі (3 листів письменника до літературознавця Марії Білоус-Гарасевич). *Наукові записки Інституту журналістики*. Т. 28. С. 95–100.
11. *Письма 1926 года* (1990): Райнер Мария Рильке, Борис Пастернак, Марина Цветаева / подг. текстов, сост., предисл., переводы, коммент. К. Азадовского, Е. Пастернака, Е. Пастернак. Москва: Книга. 237 с.
12. Рупенко (Зарицька) Л. (2015). Поетика інтимного листування кінця XIX–початку XX ст. (теоретичне дослідження). *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. № 2(16). С. 242–247.
13. Самчук У. (1952–1968). *Листи до Люби Генуш*. ВРФТ ІЛ. Ф. 195. Од. зб. 422. 17 арк.
14. Самчук У. (1951–1952). *Листи до Юрія Шереха*. ВРФТ ІЛ. Ф. 195. Од. зб. 869. Арк. 6–7. Од. зб. 870. Арк. 1–2.
15. Самчук У. (1965). Мій дім і я: Уривок із роману «Простір поза нами». *Північне сяйво: Альманах*. II / упоряд. Я. Славутич. С. 13–18.
16. Самчук У. (1967). *На твердій землі*: Роман. Торонто: Українська Кредитова Спілка. 390 с.
17. Flint D. (1966). Housewife makes scrap metal art. *The Gazette [Montreal]*. 3 Oct. P. 24.

REFERENCES

1. Ilkiv, A. (2016). *Intymnyi dyskurs pysmennytskoho epistoliaruiu druhoi polovyny KhKh — pochatku KhKh stolit*: avtoref. dys. ... d. filol. nauk: 10.01.01; Kyiv. un-t im. Borysa Hrinchenka. Kyiv, 40 s.
2. Kotsiubynska, M. (2009). *Lysty i liudy: Rozdumy pro epistoliarnu tvorchist*. Kyiv: Dukh i Litera. 584 s. (Biblioteka Shevchenkivskoho komitetu).
3. Lohush, M. (1964). *Mystets nespokiinoi dushi. Nashe zhyttia: Chasopys Soiuzu Ukrainok Ameryky*. Rik KhKhI. Ch. 4. S. 8–10.
4. Lushchii, S. (2014). Roman Ulasа Samchuka “Mariia”: epistoliarна istoriia vydan ta perekladiv. *Slovo i Chas*. № 9. S. 69–81.
5. Lushchii, S. (2015). Roman U. Samchuka “OST”: frahmenty epistoliarноi dyskusii. *Slovo i Chas*. № 4. S. 29–40.
6. Panhelova, M. (2012). *Epistoliarui Ulasа Samchuka: vidobrazhennia literaturnoho zhyttia ta tvorchoi individualnosti pysmennyka*: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.01; Kyiv. un-t im. Borysa Hrinchenka. Kyiv, 18 s.
7. Panhelova, M. (2016). Epistoliarui Ulasа Samchuka yak indykator literaturnoho pobutu yoho chasu. *Molodyi vchenyi*. № 12.1(40). Hruden. S. 352–359.
8. Panhelova, M. (2009). *Lysty Ulasа Samchuka yak vidobrazhennia zhanrovoi pryrody dokumentalistyky*. Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka. № 19(182). S. 99–107.
9. Panhelova, M. (2011). *Literaturno-krytychna diialnist Ulasа Samchuka 60–70-kh rokiv KhKh stolittia kriz pryzmu yoho epistoliaruii*. *Naukovyi visnyk kafedry Yunesko KNLU. Seriiа Filolohiia. Pedahohika. Psykholohiia*. Vypusk 22. S. 174–178.
10. Radchuk, R. (2007). *Zaokeanske zhyttia Ulasа Samchuka v epistoliarnomu interieri (Z lystiv pysmennyka do literaturoznavtsia Marii Bilous-Harasevych)*. *Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky*. Т. 28. S. 95–100.
11. *Pisma 1926 goda* (1990): Rayner Mariya Rilke, Boris Pasternak, Marina Tsvetaeva. / podg. tekstov, sost., predisl., perevody, komment. K. Azadovskogo, Ye. Pasternaka, Ye. Pasternak. Moskva: Kniga. 237 s.
12. Rupenko (Zarytska), L. (2015). *Poetyka intymnoho lystuvannia kintsia XIX — pochatku XX st. (teoretychne doslidzhennia)*. *Naukovyi visnyk MNU imeni V.O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky (Literaturoznavstvo)*. № 2(16). S. 242–247.
13. Samchuk, U. (1952–1968). *Lysty do Liuby Henush*. VRFT IL. F. 195. Od. zb. 422. 17 ark.
14. Samchuk, U. (1951–1952). *Lysty do Yuriia Sherekha*. VRFT IL. F. 195. Od. zb. 869. Ark. 6–7. Od. zb. 870. Ark. 1–2.
15. Samchuk, U. (1965). *Mii dim i ya: Uryvok iz romanu “Prostir poza namy”*. *Pivnichne siaivo: Almanakh*. II / uporiad. Ya. Slavutych. S. 13–18.
16. Samchuk, U. (1967). *Na tverdii zemli*: Roman. Toronto: Ukrainaska Kredytova Spilka. 390 s.
17. Flint, D. (1966). Housewife makes scrap metal art. *The Gazette [Montreal]*. 3 Oct. S. 24.

Iryna Rusnak

D. Sc. (Philology), Professor,
Professor of the Department of Ukrainian literature Comparativistics
and Grinchenko Studies Institute of Philology Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0001-8355-7389

i.rusnak@kubg.edu.ua

**“TOO ARDENT IN WORDS AND FRANK IN THOUGHTS”
(TOUCHES TO THE BIOGRAPHY OF ULAS SAMCHUK)**

The epistolary of the writer is an important material for literary studies. Heretains a powerful biographical potential, has a cultural weight and losing the status of privacy acquires the status of documentary evidence of a particular era. Letters allow you to feel the artist as a person, delve into his inner world, learn something special about his worldview, emotional movements of the soul, and penetrate the secret of the creative laboratory. For the first time, the poetics of Ulas Samchuk's intimate letters are analysed in the article; an attempt is made to add essential details to the psychological portrait of the writer. The article describes the thematic content of love letters, their mood and expression, reveals the writer's understanding of the concept of "love" and its meaning in the life of a person. The emotive space of the love epistolary is associated with Samchuk and his beloved. The letters contain precise auto-characteristics of the writer related to the realization of his artistic mission. The writer expressed his attitude to the artistic tastes of his chosen one, appreciated the organic combination of sensuality and intellectualism in her paintings. The mature love of U. Samchuk showed a deep personal transformation of the writer, made an ennobling and harmonizing influence on the work of this period. During this time, two books of memoirs and three novels were created and published, one novel and two plays were completed. The writer's love letters made it possible to assess the degree of autobiography of the novel "On the Solid Land" (1967), including finding in the work undoubted elements of autobiography. An intimate epistolary gave the unique evidence of where the writer got his inspiration for fruitful work in the 1950s-1960s, what were the prerequisites and mechanisms of the creative process while working on a novel from the life of Ukrainian emigration in Canada.

Keywords: Ulas Samchuk, novel "On the Solid Land", epistolary, love letters, intimate letters, epistle, autobiography.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2020

Прийнято до друку 12.12.2020

Сотникова Валентина Євгенівна

аспірантка кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

ORCID iD 0000-0002-3195-8399

sotnykova.v@gmail.com

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.8>

**БІОГРАФІЯ ЯК ІНТЕРТЕКСТ У ЛІРИЦІ ВОЛОДИМИРА БАЗИЛЕВСЬКОГО:
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

У статті проаналізовано поетичну інтерпретацію фактів біографії відомих історичних осіб у творчості Володимира Базилевського. Комплексного вивчення біографії як інтертексту в текстах поета досі не було зроблено, а пропонуване дослідження стало спробою заповнити цей вакуум. Для аналізу були обрані збірки В. Базилевського, які містять поезії від раннього періоду творчості (поч. 70-х рр.) до зрілого (публікації з середини 2000-х і до сьогодні). Відзначається, що поет іде за модерністською традицією осмислювати життєписи персонажів світової історії та культури (реалонімів) як прецедентних постатей, які формують інтертекст його лірики. Матеріалом для таких літературних трансформацій стають не тільки реальні факти з біографій, а й перекази та легенди, які побутують у мистецькому просторі. В. Базилевський виявляє інтерес до світової історії і культури в цілому, але центр його уваги зміщено в бік власне української. З-поміж широкого кола постатей, які привертають увагу поета, особливе місце відведено саме українським письменникам (І. Нечуєві-Левицькому, П. Кулішеві). На вибір біографічного матеріалу впливає особливе — «трагічно-оптимістичне» — сприйняття автором дійсності, його ставлення до традиції, суголосність життєвої та ідеологічної позиції реально-історичного персонажа з проблематикою сьогодення. У творах, які визначаються зразками транспозитивної лірики, В. Базилевський схильний актуалізувати екзистенційні ситуації, як-от «вибір», «смерть», «самотність». Синтезуючи об'єктивні та суб'єктивні фактори, поет по-новому інтерпретує факти життя і творчості відомих людей. У такий спосіб В. Базилевський створює власну каталогізацію морально-естетичних вартостей і позитивних персонажів, життя яких є мірилом для сучасників. Узагальнено, що біографічні елементи в ліричних текстах В. Базилевського постають частиною великого авторського міфу про Особистість і окреслюють перспективу дослідження автобіографічних елементів як частини авторської міфологеми Поета.

Ключові слова: Володимир Базилевський, транспозитивна лірика, біографічні елементи, інтертекст, трансформація.

Постановка наукової проблеми та її значення. Художній життєпис — сфера літературної творчості, яка в сучасному українському літературознавстві перебуває в полі особливої уваги дослідників (Лавринович, 2014, с. 76). За останні роки з'явилася досить велика кількість праць, автори яких вивчають різні аспекти цього художнього явища: дисертації І. Акіншиної (Акіншина, 2005), Г. Грегуль (Грегуль, 2005), І. Данильченко (Данильченко, 1997), Л. Лавринович (Лавринович, 2014).

Протягом останнього десятиліття в сучасному літературному процесі можна спостерігати специфічні наслідки художнього осмислення дійсності, а саме — появу міжжанрових утворень на перетині fiction та non-fiction

(Лавринович, 2014, с. 76). При цьому увага до біографічної тематики все більше концентрується в межах прозових текстів, залишаючи поетичні твори на периферії читацького інтересу. Винятком є тексти з яскраво вираженим автобіографічним складником, які інтригують постаттю самого автора й можливістю «зазирнути» в лабораторію життя і творчості митця, показану ним самим. Адже переосмислення життєвої правди і художня трансформація її в нові образи — це один з варіантів рефлексії митця, його спосіб озвучити основні положення власного світобачення або ж перейти в опозицію до усталеної суспільної думки. Потреба висвітлити такі питання зумовлює *актуальність* нашого дослідження, у якому для аналізу особливостей художньої

інтерпретації біографії як інтертексту обрано поетичну творчість В. Базилевського.

Багатогранна творчість В. Базилевського як об'єкт наукового вивчення дає дослідникові невичерпні можливості щодо вибору предмета аналізу. Його визначальною рисою є інтелектуалізм, а одним зі способів його художньої реалізації — інтертекстуальність: ліричні тексти В. Базилевського рясніють експліцитними та імпліцитними алюзіями на постаті світової культури й історії, надаючи особливого значення внутрішньоукраїнському контексту. Поет-сучасник є продовжувачем традицій доби високого модернізму, коли поряд із запозиченням і трансформацією традиційних фабул та сюжетів зріс інтерес до окремих персонажів (і реальних, і літературно-міфічних), до фактів їхнього життя (Гальчук, 2019, с. 150). У своїх творах поет гостро реагує на події суспільно-історичного значення, прив'язуючи їх до конкретних осіб. Для творчого методу В. Базилевського характерним є переосмислення біографії реалоніма і моделювання на цій антропоцентричній основі художньої картини світу. У творах раннього (збірки «Допоки музика звучить» (1982), «Труди і дні» (1984)) та пізнього (збірки «Шляхами вітру» (2011), «Лук і Ліра» (2016)) періодів однаково актуальним залишається метод художнього переосмислення буття знакових постатей світової культури.

Та попри наявність значного фактичного матеріалу системного наукового висвітлення цього аспекту творчості В. Базилевського немає. Наша розвідка — одне з перших досліджень такого типу. Його **мета** — визначити особливості художньої інтерпретації елементів біографії реальних історичних персонажів у ліриці В. Базилевського. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити такі **завдання**: встановити ключові елементи біографії, що стануть матеріалом для авторської міфотворчості; окреслити стильові особливості біографічної (транспозитивної) лірики В. Базилевського як продовження традицій доби високого модернізму; визначити особливості художньої трансформації біографічного інтертексту у творчості поета-сучасника.

Для виконання поставлених завдань використані такі дослідницькі методи: інтертекстуальний, біографічний, міфопоетичний (для дослідження авторської міфотворчості), рецептивний. Комплексне застосування різних методів дає змогу аналізувати поезію В. Базилевського на тлі історико-культурологічного контексту доби.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Починаючи з літератури доби модернізму

і дотепер для авторів із виразною настановою на антропоцентризм, домінуванням естетичного та міфопоетичним стилем письма новартісним літературним фактом чи явищем стає і життя митця. Науковиця Л. Лавринович відзначає, що в новітній літературі художня біографія перестає бути лише засобом белетризованої інформації про життя митця: позиція автора, що відбивається на поезії твору, часто виходить поза межі історичної фактографічності. Відповідно до головного вектора мети автора, він може або «максимально повно реконструювати біографію творчої особистості, орієнтуючись на документальні джерела, або опосередковано, через власну суб'єктивність, “пропустити” біографію творчої особистості, або свідомо містифікувати образ митця» (Лавринович, 2014, с. 76).

У поезії В. Базилевського з-поміж згадок про певні події з життя реальних історичних осіб виокремлюємо чи не найчисельнішу групу, присвячену життю українських письменників. Свідома позиція автора героїзувати постаті борців за розвиток української культури переростає в поезизацію знакових моментів їхнього життя.

Своєрідна специфіка поезії В. Базилевського — магнетична часова дуга, що пов'язує розімкнений естетичний простір, органічно поєднує пласти різних культурних епох і підключає духовні потужності класичного мистецтва до проблем сучасності. Поет тяжіє до тверезої реальності, але реальності переосмисленої, наповненої духовною енергією безсмертних попередників. Окремі події з життя реальних історичних постатей В. Базилевський актуалізує у зв'язку з трагічним сприйняттям сьогодення, створюючи єдиний художній простір і час. Припускаємо, що саме антропоцентричний характер творчості поета спричиняє особливу увагу до знакових персон. Принципи, за якими поет інтерпретує кожен окрему біографію, безперечно пов'язані з його ідейно-естетичним світоглядом, однак у результаті постає симбіоз власнеавторського та загальноісторичного тлумачення. Біографія реального історичного персонажа — це насамперед джерело інтертексту для В. Базилевського, з якого він бере окремі елементи і трансформує їх у літературні образи.

Об'єктами художньої трансформації в поезії В. Базилевського є події з життя суспільно-історичних діячів, зокрема князів Київської Русі, козацьких очільників, класиків української літератури (Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, Олега Ольжича, М. Зерова) і сучасників поета (Л. Костенко, М. Слабошпицького, Л. Талалая). На перший план поет виводить саму особи-

стість, а підґрунтям для композиції стає біографічний матеріал із різноманітних джерел — наукових біографій, спогадів, літературних біографій, переказів, легенд тощо. В. Базилевський не зосереджується на конкретних датах з літопису життя особистості, а віддає перевагу цілим віхам життя або точковим помежівним ситуаціям. Відповідно, значний інтерес викликають саме драматичні долі, що дають широке поле для інтертекстуальної гри поета з читачем.

Інтерпретація та переосмислення біографій постатей світової культури загалом та української зокрема у творчості В. Базилевського виконують декілька функцій: підкреслюють тяглість класичної традиції оспівування культових митців, яка була актуалізована поетами доби високого модернізму; декларують авторську естетичну парадигму, сформовану на основі сприйняття творчого досвіду попередників; формують каталог морально-естетичних вартостей, завдяки яким усі ліричні герої його творів (і реальні, і вигадані) перевіряються на відповідність чи невідповідність високим ідеалам «Особистості»; творять авторську історіософію, що трактує історію з погляду вчинків позитивних персонажів, життя яких є мірилом для сучасників.

Одним із центральних елементів біографії, на якому зосереджує свою поетичну увагу В. Базилевський, є смерть людини. Поет у такий спосіб актуалізує екзистенційну тематику, сакралізує момент прощання із життям, надаючи йому такого ж значення, як і самому буттю. Відхід реального історичного персонажа у вічність поет трактує в символічному плані, тож і переосмислення останніх хвилин життя набуває особливого звучання в його ліриці. Інколи В. Базилевський вдається до містифікацій, навмисне деталізуючи загальновідомі факти. Так, у вірші «Смерть Святослава» продемонстрована гра автора з хронотопом: різні за часом події поет об'єднує в лінійному сюжеті. Завдяки цьому прийому підкреслено високий рівень трагізму і напруги, що виникають, коли Святослав не реагує на попередження від найближчого оточення: «Тут Свенельд, воєвода — в ноги / — Не ходи, княже, за пороги» (Базилевський, 2004, с. 134). В. Базилевський перед фатальною для його ліричного героя розв'язкою вводить вигаданий образ хана, що походжає за порогом. Він «Святослава, яко тать, дожидає». Цей образ суголосний фольклорним уявленням про дух смерті, що перебуває за порогом — у світі «чужих». Власне, печеніги та їхній хан як носії іншої культури й агресори щодо русичів були для них чужинцями і ворогами. Для Святослава провідником у «той світ» стає стріла,

яка долає простір і забирає його життя: «Свиснула стріла з-за порога / уп'ялася нижче шолома. / Проспівала друга за нею / Святослав упився кривцею» (Базилевський, 2004, с. 134–135). До факту смерті Святослава В. Базилевський звернувся й у творі «Брав чашу — Череп Святослава» (2001), де центральний образ постав із переказів і легенд про те, як печеніги поглинулися із рештків князя: «Брав чашу — Череп Святослава / двома руками печеніг. / І над польським златоглавом / свистіло слово, як батіг...» (Базилевський, 2007, с. 50).

Як уже зазначалось, із-поміж значної кількості біографічних елементів, оприявнених у творах В. Базилевського, саме момент смерті найчастіше опиняється в центрі уваги поетичної інтерпретації. Такі тексти класифікуємо зразками транспозитивної лірики, яка є домінантою його ідіостилу: як «літературний феномен поетичної рецепції історико-літературних фактів щонайширшого діапазону, інтерпретація яких породжує новий, синкретичний, художній текст з елементами літературно-критичного чи публіцистичного твору» (Гальчук, 2019, с. 224). Із погляду структури в транспозитивному тексті, слідом за О. Гальчук, виокремлюємо фактографічну частину (або констатаційну), оцінну (переважно компліментарну) і полемічну, мета якої — епологетика рецепційованої постаті чи (і) маніфестація позиції автора. Так, у поезіях «Про Нечуя» і «На смерть Пантелеймона Куліша» В. Базилевський змальовує останні хвилини життя двох письменників. У вірші «Про Нечуя»: «Помирав Нечуй / у київській богодільні. / Мучився дуже...» (Базилевський, 2007, с. 221); у поезії «На смерть Пантелеймона Куліша»: «Рукою водив перед смертю, писав у повітрі / усе, що колись дописати не встиг, не зумів» (Базилевський, 2004, с. 432). Уже в назвах поезій указані імена реальних історичних постатей, тож реципієнт одразу налаштовується на сприйняття поезії як умовно «документальної». В основі обох творів — рефлексія автора на прижиттєве становище майбутніх класиків. При цьому, оцінюючи творчий набуток Нечуя-Левицького та Куліша, В. Базилевський маніфестує власну позицію щодо їхнього місця в українському каноні. У художній парадигмі поета класики постають недооціненими геніями, він озвучує і причини цього: Нечуя «не чули», а Куліш «не встиг досперечатись із Тарасом». У цьому В. Базилевський вбачає велику трагедію української культури — відсутність можливості бути почутим і належно оціненим за життя.

Постаті Тараса Шевченка, який є незаперечним авторитетом, культовою особистістю

в культурному світогляді автора, прикладом для наслідування, відведене особливе місце в транспозитивній ліриці В. Базилевського. Інтерпретуючи життя Кобзаря, поет не виокремлює конкретних віх — усе життя українського класика він сприймає як цілісну подію. Проте образ Шевченка не є ідеалізованим — навпаки, він розкривається крізь призму побуту, але не занижується, а радше наближується до читача. Зокрема, у поезії «Яготин» (збірка «Украдене небо», 1999) молодечу розкутість генія, його вільнолюбство автор виявляє і в цілком «прозаїчних» ситуаціях: «Анекдотами грубо зрішив, / власні ганив офорти. / І незрідка горілку глушив, / як дружки-мочеморди» (Базилевський, 1999, с. 36). Натомість сакрального значення образ Шевченка набуває в ліриці, що містить згадки про нього як про національний образ-символ. Для В. Базилевського Шевченко продовжує жити в просторі української дійсності: «Він [Шевченко] хоче збагнути правнука, / та правнук його ляка» (вірш «Що дума Тарас Григорович») (Базилевський, 1992, с. 116). Таким чином, у цьому просторі співіснують дві постаті: Шевченко-людина (зі своїми позитивними рисами й вадами) і Шевченко-поет (збірний ідеалізований символ українського генія). Тобто маємо ситуацію, суголосну означеній як тенденція транспозитивної лірики, коли «у зверненні до біографії літературного чи міфічного персонажа (а це, за невеликим винятком, майже завжди лише знакове — на рівні образу-символу чи метафори — прописування найхарактернішого епізоду як основи традиційного сприйняття) моделюється образ сучасника і людини взагалі. Тож, зазвичай, результатом осмислення чужого життя стає образ-емблема або концепт авторського історіософського міфу» (Гальчук, 2019, с. 157).

В. Базилевський створює нову художню правду, яка відображає його власне ставлення до ролі реально-історичного персонажа. І якщо у випадку з українськими митцями ця позиція завжди переломлюється крізь призму національної ідентичності, то із закордонними митцями на перший план виходять морально-етичні принципи самого поета. Повертаючись до традиційного для рецепції В. Базилевського біографічного елемента, який трансформується в яскравий літературний образ, а саме моменту переходу людини зі світу живих у світ мертвих, цікаво розглянути авторську інтерпретацію цього факту на прикладі постаті зарубіжної культури. Так, творчо осмисливши загальновідому історію про смерть класика французької драматургії Ж.-Б. Мольєра (поезія «Мольєр»), поет укотре наголошує на самовідданості мит-

ців, їхній вірності своєму вибору. Поет змальовує Мольєра на тлі потойбічних тіней, що символізують тривогу: «Тремтять в шандалах свічі: кожна стелить / рогату тінь...» (Базилевський, 2011, с. 137). При цьому використано образ тіней із рогами, щоб створити антитезу «праведний / неправедний християнин», адже у В. Базилевського Мольєр помирає в неспокої, який є платою за свободу в ремеслі: «тепер він помира / незримі музи / розмотують діянь його сувій...» (Базилевський, 2011, с. 137). Неможливість поховання французького драматурга на кладовищі за законами церкви стає центральним мотивом цього вірша. Проблематика поезії перегукується з віршем «На смерть Пантелеймона Куліша» і оприявнює дві грані невдячності суспільства: від Мольєра сучасники відмежувались фактично в останні хвилини життя, а Куліш, за визначенням О. Гальчук, отримує «посмертну кривду» (Гальчук, 2019, с. 235), оскільки «Не знав, що гримітимуть темні пророки з амвона / майданів, запруджених людом, під ревище й сміх, / Що в святцях степів подвижника Пантелеймона / вони перекреслять перстами безумців своїх» (Базилевський, 2004, с. 432). У такий спосіб В. Базилевський формує на основі реальної біографії митця трагічну міфологему Поета.

Не поодинокі випадки, коли В. Базилевський вдається до художньої гри з реципієнтом, змушуючи його виокремлювати елементи біографії відомих людей із тексту, які подані імпліцитно. Наприклад, у поезії «Коли Хвильового ховали» сцена поховання показана крізь призму сприйняття події Павлом Тичиною: «Могильних трав / пензлик сонця торкався, / “як на зло”, — / поет Лідусі писав...» (Базилевський, 2011, с. 139–140). Таким чином вибудовується подвійний бар’єр: ліричний герой описує емоції Тичини, який рефлексує з приводу самогубства Хвильового. Тож постає питання про те, що є основним мотивом поезії: факт смерті чи переживання від цієї події? Можливо, саме єдність цих двох компонентів і є провідним мотивом: неподільність життя та смерті в кожній миті. Саме такий дуалістичний образ буття підкреслено художніми засобами: день одночасно і «стояв при золотім стримені», і «переливався, / як вітражне скло / день той чорний». Сюди ж В. Базилевський вписує неологізм В. Стуса: «життєсмерть — одна течія...», який прокладає місток між модерністами, шістдесятниками та сучасниками.

Ще одна особливість авторської інтерпретації біографії реалонімів — це потяг до проведення паралелей між долями відомих історичних осіб різних епох. Художня картина світу

В. Базилевського має циклічний характер, відповідно, повторюваність певних подій є закономірністю ліричного простору. Так, у поезії «В передчутті найгіршого...» (збірка «Повітря резервацій», 2016) відомі факти (чи спроби) знищення авторами написаного ними самими утворюють єдиний часовий ланцюг: «Назон / подекують, спалив "Метаморфози" / хоча на-вряд чи був у тім резон», а далі — «не вір Назону, Гоголь, зупини / нещадну руку в темному нестримі» (Базилевський, 2016, с. 208). Ліричний герой «намагається» врятувати другий том Гоголевих «Мертвих душ», адже колись інший — римський — класик уже скоїв подібну помилку: через острах перед репресіями Августа Овідій Назон хотів позбутися свого поетичного шедевра. Однак В. Базилевський підкреслює різницю між цими двома біографічними епізодами: твір Овідія розійшовся в списках і залишився відомим, натомість твір Гоголя став «рукописом не прочитаним ніким». Слід також зауважити,

що поет знову звертається до змалювання «полохливих» тіней, які «скачуть по стінах», щоб, припускаємо, підкреслити містичність дійства.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, у творчості В. Базилевського можемо спостерігати інтерес до біографічних мотивів, рецепція яких утворює інтертекстуальний простір ліричних текстів автора. Поет майстерно вплітає у свої тексти факти з життя реальних історичних персонажів різних епох, вибудовуючи власну художню правду про ці події, створюючи на цій основі прецедентні образи. Беручи за основу окремих біографічний факт, В. Базилевський трансформує його в літературний образ, що формує провідний мотив твору.

Серед подальших перспективних розвідок у цьому напрямі вбачаємо дослідження елементів автобіографічного складника у творчості В. Базилевського як частини авторської міфологеми Поета.

ДЖЕРЕЛА

1. Акіншина І. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 2005. 19 с.
2. Базилевський В. Вертеп: вибрані твори. Київ: Криниця, 2004. 608 с.
3. Базилевський В. Вертеп. Хроніка душі: Вірші, поеми. Київ: Укр. письменник, 1992. 302 с.
4. Базилевський В. Повітря резервацій (2011–2012 р.) Київ: Літ. Україна, 2016. 260 с.
5. Базилевський В. Читання попелу: Поезії. Київ: Фенікс, 2007. 387 с.
6. Базилевський В. Шляхами вітру: Поезії. Київ: Укр. письменник, 2011. 415 с.
7. Гальчук О. Тексти по колу: пізнати Себе в Іншому: монографія. Київ: Центр учбової літератури, 2019. 268 с.
8. Грегуль Г. Українська біографічна проза першої половини ХХ ст.: жанровий аспект (за творами В. Петрова, С. Васильченка, О. Ільченка, Л. Смілянського): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2005. 18 с.
9. Данильченко І. Трансформація історичної правди в художню у творах української художньої біографії: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Дніпропетровськ, 1997. 22 с.
10. Лавринович Л. Біографічний час митця в сучасній художній прозі («Маски опадають повільно» С. Процюка, «Бути Босхом» А. Корольова). *Науковий вісник СХУ ім. Лесі Українки*. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. 2014. № 19. С. 75–80.

REFERENCES

1. Akinshyna I. (2005) *Zhanrovo-stylovi osoblyvosti khudozhno-biografichnoi prozy 80–90-kh rokiv XX stolittia* [Genre and style features of fiction and biographical prose of the 80-90s of the XX century]. Thesis for Cand. Sc. (Ukrainian Literature), 10.01.01, Dnipropetrovsk (in Ukrainian).
2. Bazylevskiy V. (2004) *Vertep: vybrani tvory* [Nativity scene: selected works]. Kyiv, Krynytsia (in Ukrainian).
3. Bazylevskiy V. (1992) *Vertep. Khronika dushi: Virshi, poemy* [Nativity scene. Chronicle of the soul: Poems, poems]. Kyiv, Ukrainyskiy pysmennyk (in Ukrainian).
4. Bazylevskiy V. (2016) *Povitria rezervatsii (2011–2012 r.)* [Air reservations (2011–2012)]. Kyiv, Literaturna Ukraina (in Ukrainian).
5. Bazylevskiy V. (2007) *Chytannia popelu: Poezii* [Reading the Ashes: Poetry]. Kyiv, Feniks (in Ukrainian).

6. Bazylevskyi V. (2011) *Shliakhamy vitru: Poezii* [Ways of the wind: Poetry]. Kyiv, Ukrainyskyi pysmennyk (in Ukrainian).
7. Halchuk O. (2019) *Teksty po kolu: piznaty Sebe v Inshomu: monohrafiia* [Texts in a circle: to know yourself in another: monograph]. Kyiv, Tsentr uchbovoi literatury (in Ukrainian).
8. Hrehul H. (2005) *Ukrainska biohrafichna proza pershoi polovyny XX st.: zhanrovyi aspekt (za tvoramy V. Petrova, S. Vasylchenka, O. Ilchenka, L. Smilianskoho)* [Ukrainian biographical prose of the first half of the XX century: genre aspect (according to the works of V. Petrov, S. Vasylchenko, O. Ilchenko, L. Smilyansky)]. Thesis for Cand. Sc. (Ukrainian Literature), 10.01.01, Kyiv natsionalnyi universytet imeni T. Shevchenka (in Ukrainian).
9. Danilchenko I. (1997) *Transformatsiia istorychnoi pravdy v khudozhniu u tvorakh ukrainskoi khudozhnoi biohrafii* [Transformation of historical truth into art in the works of Ukrainian art biography]. Thesis for Cand. Sc. (Theory of literature), 10.01.06, Dnipropetrovsk (in Ukrainian).
10. Lavrynovych L. (2014) *Biohrafichni chas myttisia v suchasni khudozhnii prozi ("Masky opadaiut povilno" S. Protsiuka, "Buty Boskhom" A. Korolova)* [Biographical time of the artist in modern fiction ("Masks fall slowly" by S. Protsyuk, "Being Bosch" by A. Korolyov)]. Naukovyi visnyk SNU im. Lesi Ukrainky. Serii: Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo, 19, 75–80.

Valentyna Sotnykova

PhD student of the Chair of Ukrainian Literature and Comparative Studies
Institute of Philology of the Borys Grinchenko Kyiv University
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-3195-8399
sotnykova.v@gmail.com

BIOGRAPHY AS AN INTERTEXT IN THE LYRICS OF VOLODYMYR BAZYLEVSKY: FEATURES OF ARTISTIC INTERPRETATION

The article analyses the poetic interpretation of biographical elements in the works of Volodymyr Bazylevsky. A comprehensive study of biography as an intertext in the poet's texts has not been done yet, and this study is an attempt to fill the gap. For analysis there were selected those collections, which contain poetry from the early period of creativity (the early 1970's) to mature (publications from the mid-2000s to the present). It is noted that the poet follows the modernist tradition to comprehend the biographies of the characters of world history and culture (realonyms) in order to turn them into precedent figures. The material for such literary transformations is not only real facts from biographies, but also legends and myths that exist in the space of culture. Bazylevsky shows interest in the world history and culture in general, but his focus has shifted to the Ukrainian one. Among the wide range of figures that attract the poet's attention, a special place is given to Ukrainian writers (I. Nechuy-Levytsky, P. Kulish). The choice of biographical material is influenced by a special—"tragically optimistic"—the author's perception of reality, his attitude to tradition, the consistency of life and ideological position of the real-historical character with the problems of today. V. Bazylevsky tends to actualize existential situations, such as "choice", "death", "loneliness", giving biographies of a new interpretation as a synthesis of objective and subjective factors. In this way, V. Bazylevsky creates his catalogue of moral and aesthetic values and positive characters, whose lives are a benchmark for the contemporaries. It is generalized that biographical elements in V. Bazylevsky's lyrical texts appear as a part of the great author's myth about the Personality and outline the perspective of research of autobiographical elements as a part of the author's mythology of the Poet.

Keywords: Volodymyr Bazylevsky, transpositive lyricism, biographical elements, intertext, transformation.

Стаття надійшла до редакції 01.12.2020
Прийнято до друку 12.12.2020

Телець Юрій Володимирович

аспірант кафедри української літератури, компаративістики і гринченкознавства
Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна

ORCID id: 0000-0003-4860-6004
y.telets.asp@kubg.edu.ua

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.9>

ГЕНЕЗА ЛІТЕРАТУРНОГО МЕЙНСТРИМУ В КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦРЕАЛІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті проаналізовано мейнстрім як набір прийнятних офіційних культурних стандартів, що активно функціонують у літературно-мистецьких практиках соцреалізму та постмодернізму. Визначено особливості розвитку літературного процесу в Україні в контексті узаконення соцреалістичного канону, що автономно існує в межах культурно-історичного простору і накладає ідеологічний та естетичний відбиток на формування й становлення літератури, витісняє попередній і наявний письменницький досвід. За допомогою історико-літературного та порівняльного методів аналізу літературних напрямів осмислено маркери мейнстрімних художніх текстів і співвіднесеність з літературним оверграундом соцреалістичних та постмодерних творів. Результатом дослідження є факт встановлення помилкового утотоження текстів періоду соцреалізму з явищем літературного мейнстріму в межах масової культури, оскільки такі твори не орієнтовані на демократичні цінності, натомість марковані ідеологічними штампами та мають на меті нав'язати читачу позицію правлячої верхівки. Деформація відбувається й у межах категорії реалістичності, адже соцреалістичний текст не відтворює буття в об'єктивних проявах, а прогнозує його як запрограмоване в майбутньому щасливе життя народу за умови дотримання останнім встановлених державою правил і вимог. Тексти доби соцреалізму деформують двокомпонентну структуру літературного мейнстріму: інтерес читача та його очікування від художніх текстів не були каталізатором розвитку радянської літератури, яка мала суто прагматичне спрямування. У межах literature-компонента реципієнти мали справу з чітко визначеним колом проблем, порушених у текстах, серед яких на чільному місці — формування нового типу громадянина, здатного служити становленню рідної держави та розвивати її пріоритетні напрями. Натомість формують літературний мейнстрім тексти доби постмодернізму, яким притаманні відкритість, тривіальність, звернення до буденного, доступність, вживання архетипних образів та уявлень, суміш непоєднуваного в ціле тощо.

Ключові слова: мейнстрім, літературний мейнстрім, оверграунд, соцреалізм, постмодернізм, канон, ідеологія, топіка, літературний процес.

Актуальність дослідження. Рух і саморозвиток літературного процесу, а відповідно й літературної творчості, напряму корелює з рухом історичного процесу. Однак еволюція художніх текстів ґрунтується на стійкому плато, сформованому завдяки взаємозв'язку двох амбівалентних структур мистецтва:

- індивідуалізованій і динамічній;
- позачасовій, статичній, універсальній.

Другу структуру науковці окреслюють як топіку (від давньогрецького *topos* — місце, простір), яка в Стародавній Греції стала одним із понять логіки (теорії доказів) і риторики. Нині цим

терміном послуговуються й літературознавці. Так, А. Панченко зауважує, що культура, зокрема і словесно-художня, має запас стійких форм, які є актуальними впродовж усього її розвитку, а тому закономірним та логічно зумовленим є «погляд на мистецтво як на еволюційно-рушійну топіку» (Панченко, 1986, с. 236).

Під час аналізу та розмежування стадій літературного розвитку серед літературознавців побутує вкорінене й незаперечене уявлення про наявність моментів спільності (повторюваності) в розвитку літератур різних країн і народів та єдиний «поступальний» рух літератури

в історичному часі, який нині вважають синонімом терміна «літературний процес». Необхідно зауважити, що пік розвитку літератури, на думку істориків, напряму корелює зі ступенем розвитку соціально-економічних відносин, про що свідчать доба Київської Русі чи Відродження в Західній Європі. Однак навіть низький рівень розвитку політики й економіки в державі не є інгібітором становлення літератури і появи нових творів. Так, поразка декабристів у Росії каталізувала не тільки суспільно-політичну кризу, а й появу масиву нових поетичних текстів (Ф. Тютчев, О. Пушкін, М. Лермонтов). Ідентичну ситуацію спостерігаємо і на території України в 1917–1920-х роках, коли поразка національної революції збіглася з динамічним розвитком літератури (П. Тичина, П. Куліш, М. Рильський, О. Довженко, Л. Курбас, В. Підмогильний та інші) (Галич, 2001, с. 442–443).

Звісно, розвиток літературного процесу залежить не лише від цих зовнішніх чинників, але й від внутрішніх, серед яких вагоме місце посідають традиції і новаторство, художні взаємовпливи тощо. На необхідності аналізу діалектики цих двох факторів наголошував і Ю. Борев: *«Діалектика виходить з ідеї спонтанності, з ідеї руху як саморуху, що визначається внутрішніми суперечностями самого предмета і взаємодіями внутрішніх і зовнішніх факторів розвитку. При цьому провідне значення мають внутрішні протиріччя предмета, а зовнішні впливи посилюють чи гальмують їх дію»* (Борев, 1989, с. 8).

Стадії літературного процесу зазвичай співвідносять з тими етапами історії людства, які з найбільшою виразністю та повнотою виявили себе в романських і західноєвропейських країнах. Через це, виокремлюючи етапи розвитку літератури, науковці говорять про фольклор та античну літературу, художні тексти доби Середньовіччя, Відродження, літературу XVIII століття (бароко та класицизм), доби Просвітництва (просвітницький реалізм, просвітницький класицизм, сентименталізм, рококо), літературу XIX століття (романтизм і реалізм), художні тексти кінця XIX століття — початку XX століття (модернізм) та останньої третини XX століття — початку XXI століття (постмодернізм та інші напрями). На кожному з цих етапів формування і становлення літературного процесу домінували чи й зараз домінують чітко визначені масові тенденції, однак найбільшого вияву культурні стандарти набули саме в межах соцреалізму та постмодернізму. Це пов'язано з тим, що обидва літературні стилі мають чітку систему побудови художнього тексту, ідею його конструкту та реалізації авторських інтенцій завдяки визначеному арсеналу

художніх засобів і прийомів. І якщо соцреалізм формує стандарти як штучно створена літературно-мистецька одиниця, постмодернізм створює тенденції як реакцію на «тоталітарний» канон, що моностиллізує мистецтво і звукує авторські можливості.

З огляду на це в межах розвідки буде здійснена спроба переосмислити функціонування соцреалізму та постмодернізму як можливих літературних мейнстримів. Для досягнення цієї мети необхідно проаналізувати особливості розвитку літературного процесу в Україні в контексті узаконення соцреалістичного канону, що автономно існує в межах культурно-історичного простору і накладає ідеологічний та естетичний відбиток на формування й становлення літератури, витісняє попередній і наявний літературно-мистецький досвід. Також необхідно окреслити теоретичні засади постмодернізму як культурного та літературного явища кінця XX — початку XXI століть, його специфіку й характерні риси. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні за допомогою історико-літературного та порівняльного методів аналізу літературних напрямів маркерів мейнстримних художніх текстів, що зумовлюють вектор розвитку літературного процесу.

Виклад основного матеріалу. Поява тоталітарного дискурсу пов'язана з його феноменом у європейській історії упродовж XX століття. Так, аналізуючи епоху сталінізму, можна виокремити три основні аспекти розбудови та руху радянської системи: *колективізацію, індустріалізацію, соціалістичний реалізм*. Останній — єдино можливий універсальний художній метод і стиль — став не лише радянським варіантом монументалізму, що ним активно послуговувалися митці інших тоталітарних держав, а й унікальним явищем мистецтвознавства, яке сформувалось на перетині політики, ідеології, естетики та слова. З огляду на це В. Хархун вважає, що *«повноцінна й продуктивна рецепція цього феномену передбачає актуалізацію широких контекстів, звідси й формування триформатного об'єкта дослідження — тоталітарне-радянське-соцреалістичне»* (Хархун, 2009, с. 28).

Зосереджуючись на генезі соцреалізму, варто окреслити його 1) хронологічні межі та 2) передумови виникнення і взаємозв'язки з іншими літературними напрямими й стилями.

Серед науковців досі точаться суперечки щодо часових рамок соцреалістичного канону, однак найбільш прийнятними та деталізованими є підходи Г. Гюнтера і Ю. Борєва.

Німецький учений Г. Гюнтер виокремлює п'ять фаз становлення та формування соцреалізму:

1) 10–20-ті рр. ХХ ст. — протоканон як підготовча стадія;

2) початок 30-х рр. ХХ ст. — канонізація (соцреалізм починає набувати системних рис);

3) середина 30-х рр. ХХ ст. — 1953 р. — функціонування канону (усвідомлення основних способів реалізації художнього методу);

4) 1953 р. — початок 80-х рр. ХХ ст. — деканонізація (межі соцреалізму розширюються, канон втрачає свою обов'язковість);

5) 80-ті рр. ХХ ст. — постканонічна стадія (період, що став результатом розпаду канону) (Гюнтер, 2000, с. 281–282).

Натомість Ю. Борев у своїй періодизації соцреалістичного канону уникає етапу протоканону та говорить лише про чотири періоди: 1) становлення — 1917–1932 рр.; 2) утвердження — 1932–1956 рр.; 3) самозаперечення — 1956–1984 рр.; 4) кінець соцреалізму — середина 1980–90 рр. (Борев, 2001).

Саме етап протоканону, який виокремив Г. Гюнтер, став періодом формування ідеологічного плато для побудови майбутньої системи соціалістичної літератури. Серед основних передумов для становлення такого мистецького явища — політичні утиски та чіткі директиви правлячої партії, що мали на меті жорстку цензуру художніх текстів, вилучення з обігу та обмеження доступу іншомовної літератури, контроль над перекладами творів і навіть фізичну розправу чи терор. Так, формування соцреалізму як моностилістичної літератури розпочалося ще в 1906 році, коли А. Луначарський увів у науковий обіг поняття «пролетарський реалізм». Сам же термін «соціалістичний реалізм» на означення єдиного художнього методу радянської літератури в 1932 році запропонував І. Гронський, хоч авторство відповідно до ідеологічної установки приписують Й. Сталіну: *«Якщо митець хоче правильно змалювати життя, він не може не показати, що воно веде до соціалізму. Отже, це буде соціалістичне мистецтво. І це буде соціалістичний реалізм»* (Гундорова, 2004, с. 52).

Соціалістичний реалізм мав на меті відтворити нову радянську дійсність і стати моностилістичною системою побудови художніх текстів, які репрезентуватимуть широким читацьким масам усталені правила, ідеї, схеми, типажі свідомих своєї громадянської позиції героїв. Задля цього соцреалізм як канон політпартії та літкритики «дистильовали» від будь-яких суперечливих елементів і форм авангарду, який у купі з характерними для себе ірреальністю та деконструктивізмом не міг стати офіційною художньою системою. Як наслідок, отримали стиль, що, за М. Голубковим, був *«...соціально*

стерильний, позбавлений орієнтації на мовлення будь-якого соціуму, прозорий і ясний, без будь-якої двоплановості, позбавлений надлишку у вигляді синонімічних повторів або складних метафор, без інверсій і складних граматичних структур; стиль спрямований не на дослідження дійсності і викриття або аналіз реальних проблем, але на програмування певної ідеальної суспільної моделі, суворо ієрархічної, незрушної у своїй пірамідальній структурі влади і всіх суспільних стосунків» (Голубков, 1992, с. 59–60).

Так розпочинається не просто перевищення мас («перековка»), а побудова та формування «нової людини», яка в умовах комунізму не тільки здатна, а й зобов'язана стояти на чолі побудови «нового світу». Ідеологічні засади соцреалізму вимагають від радянської влади і відповідного систематичного контролю та перевірки інформаційного простору, порушення кордонів якого в тоталітарній системі є неприпустимим. З огляду на це художній метод за своєю природою від самого початку позбавлений естетичних категорій і є провладною мистецькою теорією, мета і завдання якої — надати літературі ідеологічної інтенціональності, оскільки саме ідеологія є основою розбудови могутньої тоталітарної держави, що здатна впливати і формувати особистість, її морально-етичні принципи та світоглядні позиції відповідно до власних потреб: *«Тієї самої миті, коли індивід приймає мову ідеології, він дозволяє, щоб разом із мовою викрали і його духовний світ, і почуття самоповаги. Навіть коли він випадково спіткнувся і впав у яму офіційної фразеології, віднині він — уже частина ідеології, він уже вступив, сказати б, у договірні стосунки з дияволом... Ідеологія зазнає краху, коли крах спіткає комуністичну владу. Або ж, коли хочете, ідеологія й мова зазнають краху разом із законністю комуністичного правління. Мова комунізму — це влада комунізму»* (Конквест, 2003, с. 142).

Задля реалізації ідеологічної мети соцреалізм конструює систему типів героїв, що активно функціонують у масивах текстів, а саме:

— герої-воїни («Патріот» П. Панча, «Міцніші за сталь» В. Собка, «Фронт» О. Корнійчука, «Сашко» Л. Смілянського тощо);

— герої-робітники («Роман міжгір'я» І. Ле, «Інженери» Ю. Шовкопляса, «Кварцит» О. Досвітнього, «Крила» В. Кузьміча тощо);

— герої-селяни («Перша весна» Г. Епіка, «Змичка» І. Ле);

— герої-партійці («Макар Діброва» О. Корнійчука) (Федорів, 2016).

Попри те, що теоретичні засади соцреалізму були одразу сформовані на партійному з'їзді

та відповідно до цього художній метод був одразу готовим до мистецької реалізації, уникнути впливу і взаємозв'язків з іншими літературними напрямами й стилями все одно не вдалося.

Вдаючись до розщеплення самої назви методу, можемо говорити про його походження від реалізму XIX століття. Тут зважимо на подібні стилістичні прийоми та розуміння реалізму як синоніму процесу «відтворення». Однак саме тут і розпочинаються найбільші розбіжності, адже реаліст попередньої епохи має на меті правдиво відтворити дійсність, зосереджуючи увагу на її типових рисах без суб'єктивно-оцінної реакції та боротьби проти неприйнятних для здорового й духовно розвиненого суспільства норм і правил. Натомість соцреаліст відтворює ілюзорну картину світу, змінює її відповідно до ідеології правлячої партії, видає бажане за дійсне під девізом побудови світлого майбутнього та сильної держави.

Такий естетичний дисонанс пояснюється тим, що поява соцреалізму в мистецькому дискурсі не була необхідним етапом розвитку літературного процесу. Маємо штучно сформовану концепцію, яка увібрала в себе риси системи впливу на суспільство завдяки літературі. Вихідна точка для соцреалізму — не правдоподібність, а формування міфу про ідеальне суспільство. Власне на цій думці наголошує Е. Можейко: *«Соціалістичний реалізм вирізняється тим, що його трактують виключно як історичне явище. Він виник у специфічній атмосфері суспільно-політичних відносин, які запанували в Радянському Союзі в кінці 20-х рр. і на початку 30-х рр. Тому його неможливо розглядати як мистецьку реакцію на будь-який літературний напрям. Соціалістичний реалізм можна вважати своєрідним продовженням реалізму дев'ятнадцятого століття, який інтерпретують як засіб для відображення об'єктивних суспільних відносин»* (Можейко, 2016).

Натомість конструювання міфологічної дійсності, що стала фундаментальним завданням соцреалізму, притаманне неоромантичній традиції, представники якої зображали ідеалізованих героїв у вічній боротьбі зі злом. Духовний світ таких образів переповнений світлим почуттями та мріями, вони перебувають у пошуку світу ідеалів. Таку абсолютизовану позицію використовує і соцреалізм, чий ідеал, на відміну від романтизму, чітко визначені: «світле майбутнє» людини залежить від її служіння країні, дотримання правил і прийняття політичного устрою як блага та рушійного механізму розвитку.

Найбільше на формування соцреалізму як літературного напряму вплинули розвиток

і надбання авангардистських течій. Попри тотальну відмову від художніх засобів та способу реалізації авторського задуму, соцреалізм прийняв і адаптував у межах власного ідеологічного вектора і світоглядну концепцію, і футуристичну орієнтацію. На цьому наголошує Г. Гюнтер, коли говорить про деформацію авангардистських інтенцій під час унормування соцреалістичного канону: *«Ліві художники бачили у своїх творах “моделі на завтра”, проекти майбутнього життя. Соцреалізм у цьому сенсі здійснював своєрідний “синтез”, оскільки з орієнтації на майбутнє викреслюється утопійний момент — в сталінський час “утопія” стає словом з негативним значенням. У результаті виходить формула показу завтрашнього дня в сьогоднішньому. Потрібен не реалізм, не утопія, але якась правдоподібна суміш існуючого і бажаного»* (Гюнтер, 2000, с. 107).

Ідея синтезу художніх настанов двох напрямів каталізувала серед науковців думку про те, що авангард не зазнав репресій сталінського режиму, а, сформувавшись у соцреалістичний канон, став унікальною трансформацією й інваріантом модерної парадигми. Розвиваючи цю думку, Б. Гройс проводить компаративний аналіз соцреалізму та постмодернізму, і виокремлює спільну рису функціонування цих стилів — використання готових культурних форм, яким вони надають нового осмислення (Гройс, 2000). Натомість Т. Гундорова вважає проведення такої паралелі спрощеним і схематичним розумінням існування цих двох стилів, оскільки *«постмодернізму властива гра тими культурними стилями та кодами, що вже існують; вона проводить читача через лабіринти різних культурних контекстів-світів, знакових і символічних реальностей, щоб увиразнити ілюзорність і відносність будь-якої монополії на реальність. Соцреалізм натомість підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності — реальності міфу, утопії, ідеалу. Відповідно соцреалізм знищує всю культурну динаміку, зводячи її до тотальної імітованої дійсності»* (Гундорова, 2008, с. 14–15).

На нашу думку, на відмінність соцреалізму від постмодернізму також указують різні стратегічні установки. Попри їх спільну подібність до визначення літературознавцями як явищ масової культури, стилі мають окремі вихідні точки в смисловому значенні мети функціонування. Соцреалізм — творчий метод, що сформувався в межах ідеологічних установок правлячої партії з метою створення іншого «нового» світу та суспільства. Це мистецька стратегія, що мала заповнити фіаско соціалістичних ідей на суспільно-політичному рівні та за допомо-

гою тотальної естетизації побудувати ілюзорне, фіктивне життя суспільства (але, звичайно, тільки в майбутньому), витворити прийнятні для встановленої ідеології світоглядні концепції. Натомість для постмодернізму важливо здійснити переоцінку життєвих поглядів, піддати сумніву реальність, минулий досвід і майбутнє, деформувати усталені принципи, норми та правила, поєднати взаємопротилежні ідеї, істини. Для постмодерніста світ є абсурдним, і все, що він може дати читачу — текст як втілення власної інтерпретації, який має допомогти читачу розплющити очі та самотужки переосмислити довколишню реальність.

Постмодернізм як літературний напрям бере свій початок з кінця ХХ століття та виникає як протест проти усталених засад. Він усуває будь-які обмеження дій і прийомів, стирає межі між стилями, дає авторам абсолютну свободу творчості. Головний вектор розвитку постмодернізму — це повалення усталених норм, суміш «високих» цінностей і «низинних» потреб.

Концептуальне оформлення і теоретичне визначення постмодернізму отримав тільки в 1980-ті роки. Цьому сприяли передусім праці Ж. Ліотара. Відомий на той час у США журнал «Октобер» активно пропагував постмодерністські ідеї видатних представників культурології, філософії та літературознавства. Точкою неповернення до модернізму стає стаття Л. Фідлера, заголовок якої демонструє зближення протилежностей — «*Перетинайте кордони, засипайте рови*».

Вагоме місце в постмодерній поетиці посідає гра, що пронизує текст. Гра була і в поетиці модернізму, але там вона ґрунтувалася на унікальному змісті та функціонувала лише заради нього. Натомість Р. Барт зазначає, що в постмодернізмі текст — об'єкт задоволення, гри. Постмодерний текст активно творить нового читача, який приймає правила нової гри. Ігровий початок у постмодернізмі проявляється і в постійному обміні місцями літературності та життєвості, тому межа між ними в тексті остаточно зникає.

У багатьох постмодерних творах імітується миттєвий процес письма. Хронотоп таких текстів пов'язаний з ідеєю принципової незавершеності тексту. Просторово-часова фіксація створюваного тексту стає неможливою. Герой такого тексту — найчастіше автор, який намагається побудувати своє життя за естетичними законами.

Окрім цього, до характерних рис літератури постмодернізму належать іронічне ставлення до цінностей; інтертекстуальність; заперечення

єдиного «я» на користь безлічі; нововведення форм і способів викладу думок під час зміни жанрів; гібридизація прийомів; гумористичний погляд на побутові ситуації та сміх як одна зі сторін життєвого безладу; театральність; плюралізм.

Постмодернізм трансформує універсальну опозицію «хаос — космос», характерну для всіх колишніх моделей побудови художнього образу світу. У них хаос переборювався, у які б приватні опозиції він не перетворювався. Натомість постмодернізм відкидає концепцію гармонії, не детермінує хаос і не долає його, а навпаки, вступає з ним у діалог.

Представниками українського літературного постмодернізму є О. Забужко, Ю. Андрухович, Л. Денисенко, А. Кокотюха, І. Роздобудько, С. Жадан, А. Дністровий, М. Іванцова, Г. Вдовиченко, Л. Дашвар, С. Ушкалов, С. Пиркало та інші.

Отже, аналізуючи зв'язок соцреалізму та постмодернізму, ми говоримо про дві протилежні літературні стратегії, які, окрім відмінних часових проміжків і чинників формування, мають ще й різні ідейні центри та способи реалізації мети. Об'єднавчим центром для соцреалізму та постмодернізму є факт їх функціонування в межах художніх текстів як явищ масової культури.

У контексті поняття «масліту» в останні десятиліття літературознавці під час аналізу тексту дедалі частіше послуговуються терміном «мейнстрім», генеза якого сягає початку ХХ століття. Так, з огляду на історичні часові рамки необхідно проаналізувати, чи контекстуально правильно зіставляти «мейнстрім» із соцреалізмом, чи притаманне це явище виключно сучасному літературному процесу як реакція на навколишню дійсність під впливом зміни культурних орієнтирів та появи сучасних технологій і гаджетів.

Мейнстрім (від англ. *main stream* — найсильніша течія) — набір прийнятних офіційних культурних стандартів, які активно використовують; менш розповсюджена назва — оверграунд (Десятерик, 2005). Тобто літературним мейнстрімом вважатимемо ті художні тексти, які мають широке коло читачів унаслідок волі власних уявлень, сили традицій, моди або впливу владних інституцій. Такі тексти і стають головними в процесі формування та становлення «літературного потоку» в межах конкретної країни та розвитку літератури в цілому.

Уперше термін увійшов до активного вжитку на початку ХХ століття в Америці. Його авторство приписують В. Хоуеллсу — романісту,

есеїсту, редактору одного з найпопулярніших і найвпливовіших літературних журналів свого часу «The Atlantic Monthly», літературному критику. Як репрезентант світогляду середнього класу В. Хоуеллс стверджував, що найкращі читачі перебувають не серед багатіїв, а серед пастирів і вчителів, клерків і офіцерів армії та флоту, тому всі його публікації були орієнтовані саме на цю категорію населення. На його думку, завдання літературних творів — підвищувати рівень освіченості середнього класу, змушувати читачів замислитися, вплинути на їхні смаки (Фесянова, 2009). Так, на думку Г. Казакової, саме з часів В. Хоуеллса і закладаються головні принципи мейнстриму, а саме:

- орієнтація літературного твору на демократичні цінності та широку аудиторію;
- актуальність тематики;
- реалістичність;
- акцент не на сюжет твору, а на аналіз характерів, моральних пошуків героїв (Казакова, 2017, с. 61).

Таке розуміння літературного мейнстриму дає можливість визначити соцреалізм як мейнстрим радянської епохи. Однак звернемо увагу, що твори цього літературного напрямку не орієнтовані на демократичні цінності, натомість марковані ідеологічними штампами та мають на меті нав'язати читачу позицію правлячої верхівки. Деформація відбувається і в межах категорії реалістичності, адже соцреалістичний текст не відтворює буття в об'єктивних проявах, а прогнозує його як запрограмоване в майбутньому щасливе життя народу за умови дотримання останнім встановлених державою правил і вимог.

Про те, що соцреалізм не можна вважати мейнстримом, свідчить і деконструкція самого

поняття, у якому прийнято виокремлювати дві частини:

1) *diction* — динамічний складник, а саме швидку реакцію на зміну читацьких смаків, соціальних змін, очікувань;

2) *literature* — фундаментальну, канонічну основу художніх текстів, що формує створення якісної белетристики: доступна форма не порушує закладених у творі глибинних авторських ідей (Тлостанова, 2004, с. 246).

Зазначені аспекти не повністю відповідають унормованому та створеному відповідно до ідеологічних вимог соцреалізму: інтерес читача і його очікування від художніх текстів не були каталізатором розвитку радянської літератури, яка мала суто прагматичне спрямування. У межах *literature*-компонента реципієнти мали справу з чітко визначеним колом проблем, порушених у текстах, серед яких чільне місце — за формуванням нового типу громадянина, здатного служити становленню рідної держави та розвивати її пріоритетні напрями.

Натомість література мейнстриму повністю сформувалася в межах постмодернізму, що деканонізував офіційні норми, дозволив озвучувати й інтерпретувати актуальні теми. Жанрові модифікації доби постмодернізму стерли важливі для становлення літературного мейнстриму межі між масовою літературою та елітарною, утворивши категорію міddl-літератури.

Отже, мейнстрим, увібравши ключові характеристики масової культури, має більшу спорідненість не з соцреалістичними художніми текстами, а з постмодерністичними, яким притаманні відкритість, тривіальність, звернення до буденного, доступність, вживання архетипних образів та уявлень, суміш непокерованого в одне ціле тощо.

ДЖЕРЕЛА

1. Боров Ю. Художественный процесс (проблемы теории и методологии). *Методология анализа литературного процесса*. Москва, 1989. С. 4–30.
2. Галич О. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001. 487 с.
3. Голубков М. Утраченные альтернативы: формирование монической концепции советской литературы. 20–30-е годы. Москва: Наследие, 1992. 202 с.
4. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом / Борис Гройс. *Соцреалистический канон* / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 109–118.
5. Гундорова Т. Соцреализм як масова культура. *Сучасність*. 2004. № 6. С. 52–66.
6. Гундорова Т. Соцреализм: між модерном і авангардом. *Слово і Час*. 2008. № 4. С. 14–21.
7. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. *Соцреалистический канон* / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 281–288.
8. Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм. *Соцреалистический канон* / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. С. 101–108.

9. Десятерик Д. Альтернативная культура. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/alternative-culture/index.htm>
10. Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим століттям. Київ: Основи, 2003. 371 с.
11. Казакова Г. Мейнстрим в современной литературе: культурологический аспект. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2017. № 1. С. 60–64.
12. Панченко А. Топика и культурная дистанция. *Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения*. Москва: Наука, 1986. С. 237–246.
13. Теория литературы: в 4 т. / под. ред. Ю. Борева. Москва: Наследие, 2001. Т. 4: Литературный процесс. 624 с.
14. Тлостанова М. Мейнстрим // Западное литературоведение XX века: энцикл. / гл. ред. Е. Цурганова. — Москва: Intrada, 2004. — С. 246–247.
15. Федорів У. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Львів, 2016. 20 с.
16. Фесянова Н. Эволюция романного творчества Уильяма Дина Хоуэллса. *Вестник Чувашского университета*. 2009. Вып. 3. С. 330–336.
17. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації. Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. 508 с.
18. Możejko E. Realizm socjalistyczny: Teoria. Rozwój. Upadek. Kraków: Universitas, 2001. 314 s.

REFERENCES

1. Borev, Y. (1989). *Hudozhestvennyiy protsess (problemyi teorii i metodologii)* [Artistic process (problems of theory and methodology)]. *Metodologiya analiza literaturnogo protsessa — Methodology for analyzing the literary process*, Moscow, 4–30 (in Russian).
2. Borev, Y. (Ed.). (2001). *Teoriya literaturyi: v 4 t.* [Literary theory: in 4 vol.]. Moscow: Nasledie, (Vol. 4), 624 p. (in Russian).
3. Desyaterik, D. (2005). *Alternativnaya kultura* [Alternative culture]. Moscow: Ultra. Kultura. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/alternative-culture/index.htm>. (in Russian).
4. Fedoriv, U. (2016). *Sotsrealistichniy kanon v ukrayinskiy literaturi: mehanizmi formuvannya ta transformatsiyi: avtoref. dis. ... kand. flol. nauk: spets. 10.02.01 "Ukrayinska mova"* [Socialist realist canon in Ukrainian literature: mechanisms of formation and transformation]. Extended abstract of candidate`s thesis. Lviv, 20 p. (in Ukrainian).
5. Fesyaynova, N. (2009). *Evolutsiya romannogo tvorchestva Uilyama Dina Houellsa* [The Evolution of William Dean Howells' Romance]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta — Bulletin of the Chuvash University*, 3, 330–336 (in Russian).
6. Galich, O., & Vasilev, E., Nazarets, O. (2001). *Teoriya literaturi* [Theory of literature]. Kyiv, Libid, 487 p. (in Ukrainian).
7. Golubkov, M. (1992). *Utrachennyye alternativy: formirovanie monicheskoy kontseptsii sovetskoy literaturyi. 20–30-e gody* [Lost Alternatives: Formation of the Monic Concept of Soviet Literature. 20–30 years]. Moscow: Nasledie, 202 p. (in Russian).
8. Groys, B., & Gyunter, H., Dobrenko, E. (Ed.). (2000). *Polutornyiy stil: sotsrealizm mezhdru modernizmom i postmodernizmom / Sotsrealisticheskiy kanon* [One and a half style: socialist realism between modernism and postmodernism / Socialist realist canon]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 109–118 (in Russian).
9. Gundorova, T. (2004). *Sotsrealizm yak masova kultura* [Social realism as a mass culture]. *Suchasnist — Modernity*, 6, 52–66 (in Ukrainian).
10. Gundorova, T. (2008). *Sotsrealizm: mizh modernom i avangardom* [Socialist realism: between modernism and avant-garde]. *Slovo i chas — Word and time*, 4, 14–21 (in Ukrainian).
11. Gyunter, H., & Dobrenko, E. (Ed.). (2000). *Hudozhestvennyiy avangard i sotsialisticheskiy realizm / Sotsrealisticheskiy kanon* [Artistic avant-garde and socialist realism / Socialist realist canon]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 101–108 (in Russian).
12. Gyunter, H., & Dobrenko, E. (Ed.). (2000). *Zhiznennyie fazyi sotsrealisticheskogo kanona / Sotsrealisticheskiy kanon* [Life phases of the socialist realist canon / Socialist realist canon]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 281–288 (in Russian).
13. Harhun, V. (2009). *Sotsrealistichniy kanon v ukrayinskiy literaturi: geneza, rozvitok, modifikatsiyi* [Socialist realist canon in Ukrainian literature: genesis, development, modifications]. Nizhin: TOV "Gidromaks", 508 p. (in Ukrainian).

14. Kazakova, G. (2017). Meynstrim v sovremennoy literature: kulturologicheskiy aspekt [Mainstream in modern literature: cultural aspect]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv — Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, 1, 60–64 (in Russian).
15. Konkvest, R. (2003). *Rozdumi nad splyundrovanim stolittiyam [Reflections on the plundered century]*. Kyiv: Osnovy, 371 p. (in Ukrainian).
16. Mozeyko, E. (2001). *Realizm sotsrealistichniy: Teoria. Rosvytok. Upadok [Socialist Realism: Theory. Development. Fall]*. Kraków: Universitas, 314 p. (in Polish).
17. Panchenko, A. (1986). *Topika i kulturnaya distantsiya / Istoricheskaya poetika: Itogi i perspektivy izucheniya [Topics and Cultural Distance / Historical Poetics: Results and Prospects of Study]*. Moscow: Nauka, 237–246 (in Russian).
18. Tlostanova, M. & Tsurganova, E. (Ed.) (2004). *Meynstrim / Zapadnoe literaturovedenie XX veka [Mainstream / Western Literary Studies of the 20th Century: The Encycl.]* Moscow: Intrada, 246–247 (in Russian).

Yurii Telets

PhD student of the chair of Ukrainian literature Comparativistics and Grinchenko Studies,
Institute of Philology of the Borys Grinchenko
Kyiv University

ORCID id: 0000-0003-4860-6004
y.telets.asp@kubg.edu.ua

GENESIS OF THE LITERARY MAINSTREAM IN THE CONTEXT OF THE SOCIALIST REALISM AND POSTMODERNISM FUNCTIONING

The article analyses the mainstream as a set of acceptable official cultural standards that actively function in the literary and artistic practices of socialist realism and postmodernism. The peculiarities of the development of the literary process in Ukraine in the context of legalization of the socialist realist canon, which exists autonomously within the cultural and historical space and leaves an ideological and aesthetic imprint on the formation and formation of literature, displaces previous and existing literary experience. With the help of historical-literary and comparative methods of analysis of literary trends, markers of mainstream literary texts and correlation with the literary overground of socialist-realist and postmodern works are understood. The result of the study is the erroneous identification of the texts of the socialist period with the phenomenon of literary mainstream within mass culture, as such works are not oriented to democratic values, but marked with ideological stamps and intended to impose on the reader the position of the ruling elite. Deformation also occurs within the category of realism, because the socialist-realist text does not reproduce existence in objective manifestations but predicts it as a happy life of the people programmed in the future, provided that the latter observes the rules and requirements established by the state. Texts of the socialist realism distort the two-component structure of the literary mainstream: the reader's interest and his expectations of literary texts were not a catalyst for the development of Soviet literature, which had a purely pragmatic orientation. Within the literature-component, the recipients dealt with a clearly defined range of issues raised in the texts, among which a prominent place—the formation of a new type of citizen capable of serving the formation of the native state and its priorities. Instead, they form the literary mainstream texts of the postmodern era, which are characterized by openness, triviality, appeal to the ordinary, accessibility, the use of archetypal images and ideas, a mixture of the incompatible into one, and so on.

Keywords: mainstream, literary mainstream, overground, social realism, postmodernism, canon, ideology, topic, literary process.

Стаття надійшла до редакції 01.12.2020
Прийнято до друку 12.12.2020

Спехович Аннааспірантка факультету полоністики Ягеллонського університету
Республіка ПольщаORCID ID 0000-0001-9516-6393
anna.m.spiechowicz@gmail.com<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.10>**DOKUMENT OSOBISTY A KRYTYKA GENETYCZNA NA PRZYKŁADZIE “DZIENNIKA” JANA JÓZEFA SZCZEPAŃSKIEGO — KILKA WSTĘPNYCH ROZPOZNAŃ¹**

Об'єктом викладеного у статті дослідження є «Щоденник» Яна Юзефа Щепанського. Предметом дослідження є переваги і труднощі застосування генетичної критики (*critique genétique*) під час аналізу особистого документа, зокрема щоденника. Генетична критика аналізує та інтерпретує процес постання літературного твору, беручи до уваги всі накопичені навколо нього робочі документи (які прийнято окреслювати як претекст або досьє), йдеться, зокрема, про нотатки, рукописи тощо. Генетична критика сконцентрована переважно на творчій праці письменника, його поведінці, ваганнях, емоціях. Застосування цієї методології сприяє кращому розумінню власне тексту і дає можливість познайомитися з приватною лабораторією того, хто пише. До найважливіших представників генетичної критики належать: Луї Е, Жан Бельман-Ноель, П'єр-Марк де Б'язі, Раймон Дебре Женетт, Жак Нефс, Анрі Міттеран, Даніель Феррер, Жан-Мішель Рабате, Альмут Грезійон (Грезійон), Катрін Вйоле, Філіп Лежен, Жан-Луї Лебрав. Ця стаття складається з двох частин. У першій, теоретичній, розкрито переваги і труднощі, які виникають під час застосування генетичної критики до дослідження щоденника. Здійснено спробу (услід за Леженом) відповісти на питання, чи може щоденник і як саме може стати предметом генетичної критики. Щоденник не має досьє — рукопис є першою і водночас останньою версією тексту. Однак існує невелике поле, у межах якого щоденник досліджують за допомогою генетичної критики. У другій частині вищезгадану методологію застосовано на практиці та проаналізовано конкретний твір — «Щоденник» Яна Юзефа Щепанського. Застосовуючи категорію «щоденної практики писання» (яку запропонували Філіп Лежен і Павло Родак) для окреслення щоденника, автор статті порівнює рукопис щоденника з його опублікованою версією, а також звертає особливу увагу на його виняткове значення для інтерпретації опублікованого тексту; акцентує, які елементи щоденника зникають під час його публікації.

Ключові слова: щоденник, генетична критика, досьє, претекст, практика писання, Ян Юзеф Щепанський.

Wstęp

Крытыка генетычна (*critique genétique*)²,
która analizuje oraz interpretuje proces powstawania

¹ Dziennik Jana Józefa Szczepańskiego stanowi przedmiot przygotowywanej przeze mnie pod kierunkiem prof. UJ, dra hab. Łukasza Tischnera rozprawy doktorskiej pod tytułem: “Dziennik” Jana Józefa Szczepańskiego jako zapis dążenia do pełni. Dokument osobisty w przestrzeni moralnej. Niniejszy artykuł jest zbiorem poczynionych przeze mnie do tej pory rozpoznań, zaś kwestie dziennika i krytyki genetycznej będą stanowić znaczną część początkowego rozdziału mojego doktoratu.

² Swoje zainteresowanie krytyką genetyczną zawdzięczam dr. hab. Mateuszowi Antoniukowi, do którego uczęszczałam na konwersatorium pt. Archiwum-laboratorium, brulion-sład. (Literaturoznawca i edytor wobec

dzieła literackiego i uwzględnia wszystkie zgromadzone wokół niego dokumenty robocze, zyskuje w ostatnich latach coraz więcej zwolenników. Niniejsza metodologia wprowadziła własne narzędzia krytycznej oceny i nową metodę badań, a także uznała pisanie literackie za proces. Koncentruje się ona głównie wokół pracy twórczej pisarza, jego zachowań, wahań, emocji. Pozwala lepiej zrozumieć sam tekst, umożliwia poznanie prywatnego laboratorium piszącego (de Biasi, 2015, ss. 9–12). Do jej najważniejszych przedstawicieli należą: L. Hay, J. Bellemin-Noël, P.-M. de Biasi, R. Debray Genette,

procesu tekstotwórczego) w roku akademickim 2016/2017 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

J. Neefs, H. Mitterand, D. Ferrer, J. M. Rabaté, A. Grésillon, C. Viollet, Ph. Lejeune, J. L. Lebrave, D. Ferrer. Badania z zakresu krytyki genetycznej mają też silną pozycję na gruncie literaturoznawstwa angielskiego i amerykańskiego, wiele na ten temat publikują badacze belgijscy, piszący często w języku angielskim, aktywni na amerykańskim rynku wydawniczym, swoją tradycję krytyki genetycznej stworzyli także Włosi (Antoniuk, 2017a, ss. 24–25). Krytyka genetyczna ma zastosowanie także w badaniu pisarstwa autobiograficznego — na tym polu upowszechnia ją od lat Philippe Lejeune. W ostatnim czasie okazało się, że może być również przydatna do analizy literatury dokumentu osobistego. Przedmiot moich rozważań stanowić będzie omówienie zasadności stosowania tej metodologii w odniesieniu do dziennika. Powołam się więc na rozpoznania poczynione w tej materii przez dwóch badaczy — Lejeune’a oraz Pawła Rodaka. Jako obiekt analiz posłuży mi *Dziennik* Jana Józefa Szczepańskiego, który nie został do tej pory całościowo omówiony, nie był również wcześniej badany za pomocą krytyki genetycznej.

Niniejszy artykuł składać się więc będzie z dwóch części. W pierwszej zarysuję teoretyczne korzyści i problemy wynikające z próby zastosowania krytyki genetycznej do badania dziennika. W drugiej zaś posłużę się tą metodologią w praktyce, do zbadania konkretnego dzieła — *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego. Przeanalizuję różnice między rękopisem a tekstem drukowanym oraz przedstawię ingerencje edytorskie, które wpływają w znaczący sposób na ostateczny kształt diariusza. Poprzez zaproponowanie za Lejeunem i Rodakiem ujęcia dziennika w formie praktyki piśmiennej i postawy życiowej, a nie zasadniczo jako tekstu, który jest tej praktyki tylko jedną z wielu części składowych, zastanowię się nad konsekwencjami płynącymi ze stosowania tejsze kategorii do badania dokumentów osobistych.

Część I

Dziennik a krytyka genetyczna — nieporozumienia i problemy badawcze

Dla krytyki genetycznej kluczowa jest kategoria przedtekstu, którą Jean Bellemin-Noël wyjaśnia jako “zbiór brulionów, rękopisów, dokumentów, «wariantów», postrzegany pod kątem tego, co materialnie uprzedza dzieło traktowane jako tekst, i mogący tworzyć wraz z nim system” (Noël, s. 15, cyt. za: Dziadek, 2019). Mateusz Antoniuk unika jednak tego określenia, proponując jako bardziej trafne francuskie *dossier*, co argumentuje następująco:

Jak wiadomo, tę dyskursywną reprezentację i interpretację *dossier* francuska krytyka genetyczna określiła mianem *przedtekstu* (oryg.

avant-texte). W moim szkicu unikam pojęcia przedtekstu nieprzypadkowo — wikła nas ono w problem tekstowego lub nietekstowego statusu brulionu, co z kolei odsyła do zagadnień z zakresu definicji i ontologii tekstu jako takiego. Sprawy to z pewnością istotne, tym razem staram się je wszakże ominąć. Nie w pełni konsekwentnie: pisząc w dalszej części artykułu o brulionowych wersjach czy wcieleniach tekstu, opowiadam się za stanowiskiem, w myśl którego utwór zapisany w brulionie jest już tekstem właśnie, nie zaś czymś, czemu kwalifikacja “tekstowości” nie w pełni przysługuje (Antoniuk, 2017b, s. 43).

Przytoczone stanowisko jest mi bliskie, będę więc korzystać z niego w niniejszym artykule. Owo *dossier* dzieła dotyczy więc wszystkich materiałów związanych z procesem powstawania utworu (notatek, brulionów, planów, rękopisów, maszynopisów etc.). Krytycy genetyczni badając przedtekst śledzą przekształcenia, zmiany, poprawki, skreślenia, rozwinięcia, próbując odtworzyć genezę pojmowaną jako proces powstawania tekstu. W przeciwieństwie do edytorów, czy filologów, celem krytyki jest rekonstrukcja tworzenia, co wiąże się z przekonaniem, iż pisanie to nie wypowiedzanie gotowych znaczeń, ale tworzenie sensu. Droga krytyków genetycznych wiedzie od gotowego dzieła do jego wersji wcześniejszych, odwrotnie więc niż w przypadku tekstologów. Może to prowadzić m. in. do wytworzenia nowej interpretacji już istniejącego utworu (Rodak, 2011, ss. 40–41).

Jak twierdzi Lejeune, “Dziennik może być miejscem, w którym dokonuje się geneza dzieła” (Lejeune, 2019, s. 77). O jakich korzyściach można więc mówić w przypadku zastosowania krytyki genetycznej do badania dzienników? Otóż metodologia ta może być przydatna badaczowi diarystyki, gdyż zwraca ona uwagę na materialny wymiar praktyki, jakim jest pisanie, między innymi na materiał, narzędzia pisania, nośniki pisma i druku, co może powiedzieć wiele o samym piszącym, okolicznościach tworzenia dziennika, czy choćby rzeczywistości współczesnej diaryście (Rodak, 2011, s. 40). Choć korzyści te są niewątpliwie bardzo istotne, w tym miejscu skupię się na szerszym omówieniu, za Lejeunem i Rodakiem, ograniczeń krytyki genetycznej związanych z badaniem materii dziennika. Badacze proponują, aby uznać dziennik za praktykę piśmienną, a nie zasadniczo za dzieło literackie. Według francuskiego autobiografa dziennik “Jedynie wtórnie może <...> być postrzegany w kategoriach kreacji tekstowej, przede wszystkim jest bowiem praktyką piśmienną i postawą życiową” (Lejeune, 2019, s. 80), zaś warszawski badacz rozwija tę myśl pisząc, iż jest to:

rodzaj indywidualnej praktyki, pewien sposób działania słowem, który sprawia, że powstający w ramach tego działania tekst jest tylko jednym ze składników, obok składnika performatywno-funkcjonalnego — miejsce, jakie zajmuje prowadzenie dziennika w życiu piszącego, funkcje dziennika — oraz materialnego — nośnik dziennika, jego struktura materialna, wygląd (Rodak, 2011, s. 29).

Zgadając się z tym określeniem, można zauważyć, że jest niezwykle utrudnione analizowanie diariuszy wyłącznie za pomocą narzędzi tekstologicznych. Perspektywa praktyki i perspektywa dzieła łączą się jednak w pewien, choć niewielki, acz niezwykle interesujący, wspólny obszar (Lejeune, 2019, s. 78).

Ograniczenia krytyki genetycznej w odniesieniu do badań nad dziennikiem

Zanim jednak omówię wspomniany wspólny obszar, przedstawię, za Lejeunem ograniczenia, jakie napotyka krytyka genetyczna w zetknięciu z materią dziennika (gdyż diariusz w pewnym sensie nie posiada swojego *dossier* w przeciwieństwie do np. brulionów wierszy (Lejeune, 2019, s. 78)):

1. **Sposób pracy** jest związany głównie z czasem tworzonego zapisu. Wartość dziennika wiąże się nieodłącznie z jego autentycznością, po północy diarysta nie powinien już nanosić żadnych poprawek, gdyż wszystkie późniejsze zmiany są dla tej autentyczności zagrożeniem. Dopuszczalne jest poprawienie tekstu przez autora w ciągu maksymalnie kilku godzin (Lejeune, 2019, s. 79), gdyż „Dziennik, niczym akwarela, nie znosi retuszu” (Lejeune, 2019, s. 79). Takiego retuszu zdawał się nie dokonywać Szczepański, który owszem, czytał swój diariusz i paginował strony, jednak nie dopisywał niczego przy powstałych już notatkach. Jeśli czuł potrzebę uzupełnienia to w bieżących wpisach dodawał informację odnośnie wydarzeń z przeszłości, które uznał za istotne, jednak z jakichś względów nie zostały przez niego wcześniej zanotowane:

Od rana gęsty, jednostajny deszcz. Nie mogę się oderwać od tych moich notatek. <...> Niektórych rzeczy, które pamiętam doskonale, nie zapisałem — nie wiem, dlaczego: przez nieuwagę, lenistwo albo dlatego, że wydawały się bez znaczenia. Np. relacjonując pamiętne otwarte zebranie POP Związku [Literatów Polskich] w Warszawie z 22-go kwietnia 56 r. pominąłem charakterystyczny incydent między Ważykiem, Żukrowskim i Kottem (Szczepański, 2015, ss. 210–211).

2. **Zakończenie**, którego kształt pozostaje przez długi czas właściwie nieokreślony.

Prowadzący dziennik porusza się jak we mgle, zmierza ku zakończeniu, które jest nieznanne i musi zaakceptować fakt, że ma nań wpływ jedynie częściowo. Lejeune podkreśla także, że ostatnie słowo nie należy do pisarza — autor umiera, dzieło zaś pozostaje żywe. Każdy wpis można określić jako pożegnanie. Dlatego właśnie forma dziennika jest kłopotliwa dla tradycyjnej estetyki, skoncentrowanej wokół zakończenia, choć można koncentrować się przecież także na fragmentaryczności, nawarstwianiu się tekstu, czy powtórzeniach (Lejeune, 2019, ss. 79–80).

3. **Celowość** — podstawowym celem dziennika jest zapis zdarzeń z życia piszącego, nie zaś oddziaływanie w zamierzony sposób na czytelnika. To sprawia, że dokumentom osobistym bliżej do archiwum, niż do literatury. Archiwum to może stać się oczywiście również materiałem literackim, jednak jak twierdzi Lejeune (a za nim Rodak), dziennik nie stanowi jedynie tworu tekstowego, to życie staje się w takim samym stopniu jego budulcem, jest więc, jak zaznaczałam już wcześniej, „praktyką piśmienną i postawą życiową” (Lejeune, 2019, s. 80). Kwestia celowości w przypadku mówienia o dzienniku podważa krytykę genetyczną w jej istocie. Czytany tekst jest jedynie śladem, wskazówką, częścią pewnego procesu, który nakierowany zostaje w stronę czegoś zupełnie innego. Aby można było analizować dziennik w kontekście krytyki genetycznej, według Lejeune’a i Rodaka, należy zrezygnować z pojęcia dzieła, na rzecz codziennej praktyki piśmiennej. Wtedy śledzenie samego procesu pisania i zrozumienie reguł jego funkcjonowania będzie uzasadniać zajmowanie się dziennikiem przez krytyków genetycznych (Lejeune, 2019, s. 81).

4. **Druk** — w przypadku dzieła literackiego, zazwyczaj tekst drukowany jawi się jako bogatszy od rękopisu. Jednak według Lejeune’a, mówiąc o dzienniku należy ten proces postrzegać w kategoriach zubożenia, a nawet degradacji. Forma rękopisu nie stanowi dla dziennika punktu wyjścia, ale punkt docelowy. To co dzieje się z nim później, szczególnie jego publikacja, jest pewnym zafałszowaniem. Nośnik, sposób pisania, dekoracje, narzędzie pisania, układ, rzeczy przechowywane w dzienniku są śladami tak samo tworzącymi świadectwo, co tekst. Wszystko to, co w rękopisie unikatowe, ginie niejako w druku. Często, w przeciwieństwie do oryginałów, drukowane diariusze są skracane, by zmniejszyć ich objętość. Lejeune twierdzi więc, że punktem wyjścia do badania dzienników nie powinna być ich forma wydrukowana, lecz rękopis (Lejeune, 2019, ss. 81–82).

Część II

Dziennik Jana Józefa Szczepańskiego w świetle krytyki genetycznej³

Jan Józef Szczepański, urodził się w 1919 roku w Warszawie, zmarł w roku 2003, w Krakowie. Wybitny (choć w ostatnich czasach nieco zapomniany i niedoceniany) polski pisarz, żołnierz Armii Krajowej, wieloletni współpracownik „Tygodnika Powszechnego”, niezachwiany w zakresie etycznego stylu życia, ostatni prezes Związku Literatów Polskich przed rozwiązaniem w 1983 roku (Szczepański, 2009, ss. 666–667). Jego dzieło literackie stanowi istotny punkt na mapie polskiej literatury XX wieku i od lat jest przedmiotem badań krytyków. Utwory takie jak *Buty*, *Koniec legendy*, *Polska jesień*, *Przed Nieznanym Trybunałem*, *Kadencja* i inne zadają trudne pytania oraz wyróżniają się wnikliwym namysłem etycznym. Szczepański często poruszał w swojej twórczości tematy niewygodne, za co bywał wielokrotnie krytykowany, miewał również kłopoty z komunistyczną cenzurą.

Przez większość życia pisał także *Dziennik*, który był sukcesywnie publikowany przez Wydawnictwo Literackie od 2009 do 2019 roku, wydany w VI tomach z inicjatywy syna pisarza, Michała Szczepańskiego, rozpoczyna się w 1945 roku, kończy się zaś niemalże wraz ze śmiercią autora (Szczepański zmarł na początku roku 2003). Ostatni wpis — opublikowany szóstym tomie — urywa się 29 grudnia 2001 roku. Widać więc potrzebę konstruowania narracji o sobie do samego końca, właściwie do momentu niemożliwości dalszej komunikacji.

Ingerencje w tekst drukowany

W odniesieniu do *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego, należy zaznaczyć kilka kwestii. Uznanie dziennika za praktykę piśmienną, a nie dzieło literackie, niesie za sobą pewne konsekwencje. Wzbogaca odczytanie dokumentów osobistych, gdyż rozszerza ich interpretację o dodatkowe aspekty, co pozwala powiedzieć więcej o samym autorze, czy czasie powstawania zapisów. Szczepański na przykład ze względu na brak papieru w czasach, kiedy pisał swój *Dziennik*, notował na przebitkach maszynowych, co niejednokrotnie utrudniało odczytanie jego notatek. Zachowane między kartkami diariuszy listy, zdjęcia lub inne przedmioty tworzą z nich prywatne archiwum

³ W tym miejscu pragnę serdecznie podziękować panu Michałowi Szczepańskiemu, który udzielił mi wielu istotnych informacji dotyczących *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego oraz wyraził zgodę na publikację przeze mnie zdjęć rękopisu. Dziękuję także pani Annie Romaniuk, kierownicze Zakładu Rękopisów BN za udostępnienie mi oryginalnego tekstu *Dziennika* w Czytelni Zasobu Wieczystego w Bibliotece Narodowej w Warszawie.

pisarzy (Rodak, 2011, s. 31). To wszystko jest pomijane, jeśli interpretator skupia się jedynie na samym tekście, co rzeczywiście zubaża odczytanie dzienników. Choć akurat w *Dzienniku* Szczepańskiego ingerencje były niewielkie, nie da się ukryć, że zostały poczynione, co już bez wątpienia odróżnia je od rękopisu.

Ingerencje w tekst drukowany, według noty wydawniczej, są następujące:

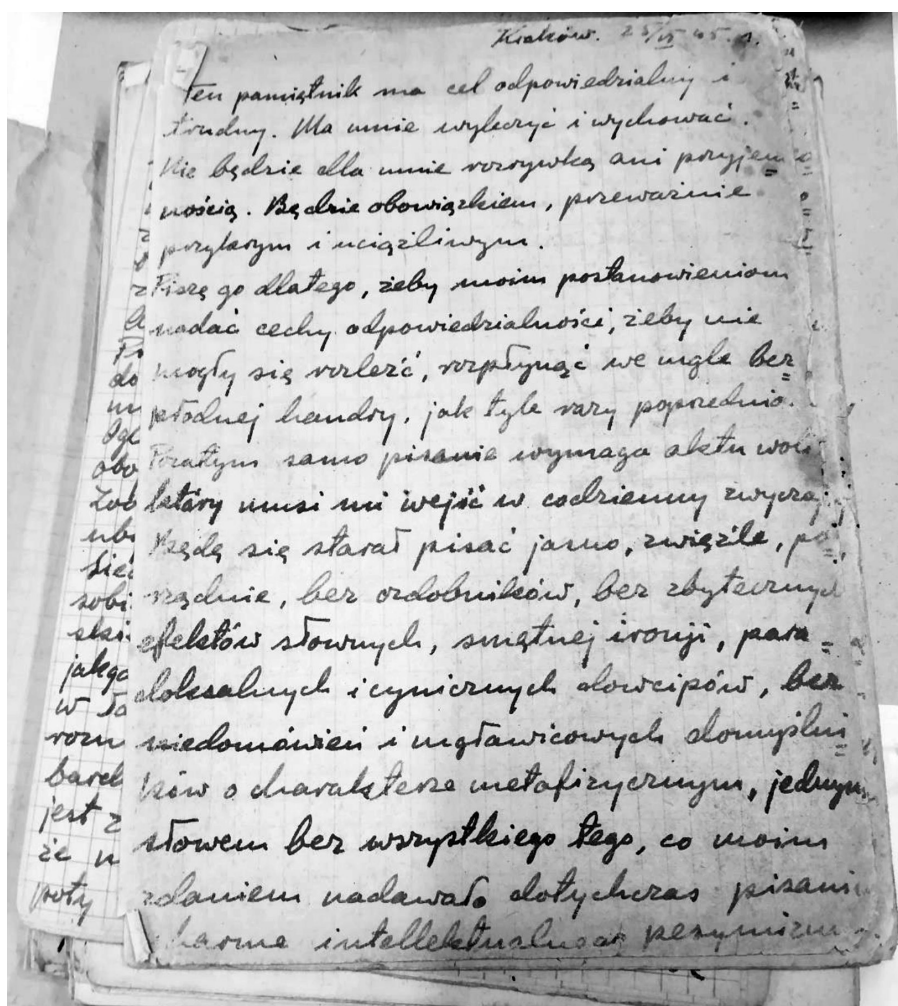
Podczas przygotowywania tekstu do druku zmodernizowano pisownię dziennika. Uspółcześiono interpunkcję, błędne zapisy imion, nazwisk i nazw geograficznych. Zamieniono *j* na *i* w słowach takich jak: *historji*, *kategorji*, *niematerialnej*, *Ewangelji*, *obiektywnie*. Zmieniono niepoprawną obecnie łączną pisownię partykuły *by* (*chętnieby*, *trzebaby* itp.) oraz zmodyfikowano zgodnie ze współczesnymi zasadami pisownię łączną lub rozdzielną (np. *jakgdybym / jakgdyby*, *naogół / na ogół*, *pozatym / poza tym*, *niebardzo / nie bardzo*, *narazie / na razie*, *na przeciw / naprzeciw*). Końcówki przymiotników i zaimków w narzędniku l.mn. *-em*, *-emi* zmieniano konsekwentnie na *-ym*, *-im*, *-ymi*, *-imi*. Ujednolicono zapis dat dziennych rozpoczynających poszczególne notki dziennika. Modernizując pisownię, zachowano osobliwości indywidualnego języka autora. Pozostawiono więc, występujące często obocznie, osobliwości leksykalne, starsze formy gramatyczne, charakterystyczne zapisy fonetyczne, nie zawsze poprawną obecnie odmianę i składnię: *essay*, *yacht*, *po troszę*, *pomaleńku*, *tłomaczyć*, *zadowolnić*, *zamięszanie*, *Odyssa*, *wilia*, *bez obślonek*, *tentują*, *ukłąc*, *zesunąć*, *obojniaczy*, *siuxowski*, *tomahawek*. Zachowane zostały zapisy liczebników cyfrą oraz zapisy z końcówkami (*39-tym*, *27-ju*, *46-ty*, *4-ech*), a także dopełniacz zamiast biernika użyty ekspresyjnie (np. *Proszę wkładać tego buta*, *Wyrwano mi zęba*). Nazwy czasopism ujęto w cudzysłowy, tytuły utworów oraz wyrazy obcojęzyczne wyróżniono kursywą. W nawiasach kwadratowych uzupełniono imiona i nazwiska oraz rozwinięto skróty (pozostawiono nierozwinięte skróty pospolite: *b.* — *bardzo*, *ub.* — *ubiegły*, *W-wa* — *Warszawa*, *pn.* — *północny*, *pld.* — *południowy*, *wsch.* — *wschodni*, *zach.* — *zachodni*) (Szczepański, 2009, s. 668).

Na podstawie noty redakcyjnej od razu można zauważyć, że zmiany edytorskie polegają przede wszystkim na modernizacji pisowni oraz usunięciu błędów w zapisie. Lejeune zauważa, że nowi wydawcy postawieni zostają przed ogromnym wyzwaniem, które polega na znalezieniu odpowiedniej formy dla publikowanych dzieł. W przypadku

Dziennika Szczepańskiego redaktorzy twierdzą, że „...zachowano osobliwości indywidualnego języka autora”, niemniej zmieniono pisownię j na i, co zdaje się być jednak w ten język pewną ingerencją. Forma “j” w wyrazach, w których obecnie pisane jest “i” jest przecież znacząca dla tożsamości autora — pokazuje jego przynależność do pewnej epoki i tradycji, którą współczesnienie pisowni niejako zamazuje. Ponadto zmiana błędnych zapisów imion, nazwisk czy nazw geograficznych także stanowi pewne wykroczenie wobec dziennika jako praktyki piśmiennej. Tego rodzaju błędy mogły wynikać ze zmęczenia, przeżyczeń, czy innych znaczących dla interpretacji omyłek (choć aby nie wprowadzać czytelnika w błąd, właściwe formy mogły zostać po prostu zaznaczone w przypisie). Na szczęście spora część zmian została wyróżniona

za pomocą nawiasów kwadratowych, dzięki czemu są one dla czytelnika w miarę widoczne. Pominięcia pewnych informacji, które mogłyby zostać odczytane jako naruszenie dóbr osobistych osób trzecich oznaczono za pomocą nawiasu i trzech kropek, uwzględniono też miejsca nieczytelne jako “[nieczytelne]” (Mateja, Spiechowicz, Szczepański, 2019, ss. 417–418).

Szczęśliwie, mimo przedstawionych zmian, *Dziennik* Jana Józefa Szczepańskiego (według ustaleń, jakie udało mi się do tej pory poczynić) nie oddala się bardzo od rękopisów. Autor pisał równo i wyraźnie wiecznym piórem, właściwie nie robił też poprawek. Jego *Dziennik* był właściwie pozbawiony skreśleń. Jest to zresztą cecha charakterystyczna nie tylko jego diariusza, ale też dzieł literackich (Mateja, Spiechowicz, Szczepański, 2019, s. 415).



Rękopis pierwszej strony *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.

Dziękuję pani Annie Romaniuk, kierownicze Zakładu Rękopisów BN za udostępnienie mi przedstawionych zbiorów.

Publikacja za zgodą spadkobiercy praw autorskich, pana Michała Szczepańskiego.

Zakończenie *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego

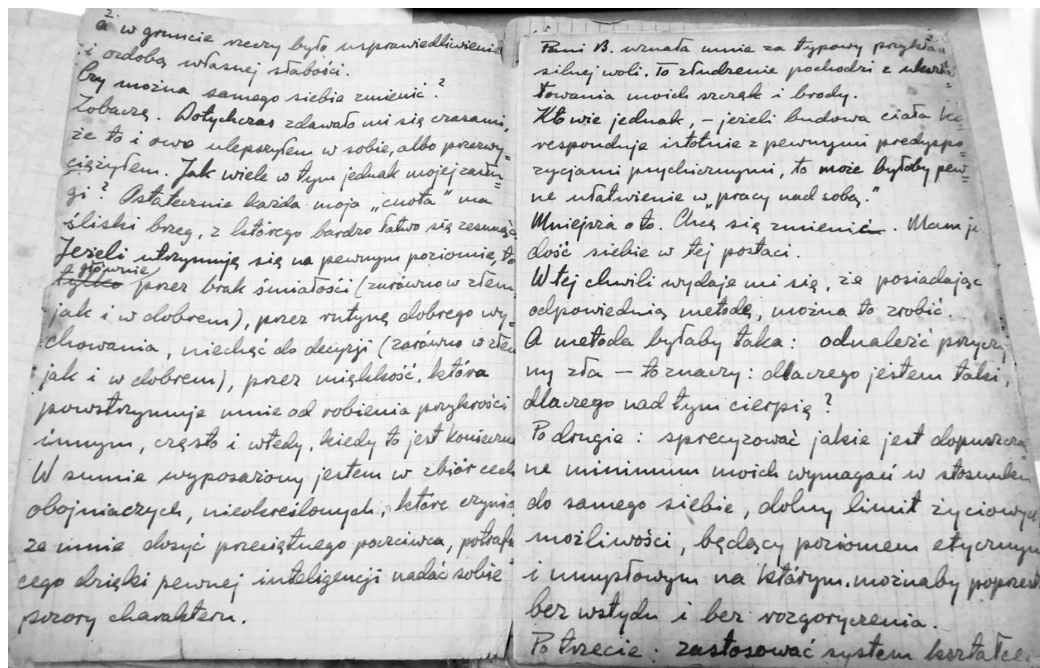
Dość zagadkową jednak i niemożliwą do odkrycia bez pogłębionej kwerendy jest kwestia

zakończenia diariusza Szczepańskiego. Ostatni VI tom *Dziennika* zamyka wpis z 29 XII 2001 roku. Tymczasem Szczepański (choć niewyraźnie) pisał jeszcze na początku roku 2002 (Mateja, Spiechowicz,

Szczepański, 2019, s. 415). Odszyfrowanie tych zapisków nie jest jednak możliwe (nawet przez jego syna, Michała Szczepańskiego, który odczytał wszystkie rękopisy). W moim przekonaniu byłoby jednak wskazane, aby informacja ta dla porządku pojawiła się pod datą kończącą *Dziennik* lub w nocy wydawniczej. Niewyraźne zapiski są skutkiem choroby Parkinsona, na którą cierpiał autor (Mateja, Spiechowicz, Szczepański, 2019, s. 415), a więc są ważnym odzwierciedleniem jego ówczesnego stanu. Pokazują, że nawet pod koniec życia, mimo trudności, Szczepański prowadził swój dziurnik, zajmował on więc istotne miejsce w jego życiu.

Co również ciekawe w kontekście krytyki genetycznej, dziurnik, choć oficjalnie nie posiada *dossier*, także jest wynikiem pewnej redakcji, często niezostawiającej śladów, gdyż odbywa się ona ustnie lub w głowie piszącego. Można więc powiedzieć, że autor tworzy wpis już w ciągu dnia, choć często nie ma świadomości tego mechanizmu. Wpis w dziurniku stanowi więc utrwalenie na papierze tego, co zostało zapisane przez samo życie już wcześniej w głowie diarysty. Dziurnik ma bowiem dwóch autorów — snującego plany piszącego oraz decydujące o jego kształcie życie (Lejeune, 2019,

ss. 83–85). Szczepański, kiedy siadał do pisania zarówno swojego dziurnika, jak i dzieł literackich, miał zazwyczaj wszystko przemyślane. *Dziennik* z pewnością stanowi więc swego rodzaju „cichą genezę”, transkrypcję tekstu opracowanego wcześniej w głowie. Tutaj jednak pojawia się kilka zastrzeżeń. Otóż choć Lejeune twierdzi, że skreślenia (jeśli w ogóle występują) w mniejszym stopniu dotyczą pracy nad tekstem, a raczej odnoszą się do błędów transkrypcji wcześniej opracowanego myślowo zapisu, niniejsza teoria nie znajduje do końca zastosowania w przypadku Szczepańskiego. Autor był pisarzem, jego *Dziennik* jest więc rodzajem dziurnika pisarskiego⁴, którego język „zbliży się do języka literackiego, tzn. odrywa się od bieżących użyć komunikacyjnych i pragmatycznych” (Rodak, 2011, s. 69), dlatego też skreślenia oraz poprawki (najwięcej jest ich w początkowych partiach dziurnika, w ogólnym rachunku jest ich naprawdę niewiele) były często stylistyczne lub polegające na dokładniejszym oddaniu sensu słowa według myśli autora, np.: tylko — głównie; dziwacznym — osobliwym. Zazwyczaj są to skreślenia z zastąpieniem, rzadziej pojawiają się skreślenia usuwające (de Biasi, 2015, s. 91).



Rękopis strony *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego z widocznym skreśleniem, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Dziękuję pani Annie Romaniuk kierownicze Zakładu Rękopisów BN za udostępnienie mi przedstawionych zbiorów. Publikacja za zgodą spadkobiercy praw autorskich, pana Michała Szczepańskiego.

⁴ Paweł Rodak, podając typologię dziurnika, zainspirowaną analizami innych badaczy literatury autobiograficznej, wyróżnia w swoich rozważaniach jej trzy rodzaje: dziurnik prywatny pisarza, dziurnik pisarski oraz dziurnik literacki. Różni je między sobą dominacja jednej z trzech postaw umieszczonych przez Małgorzatę Czermińską na wierzchołkach trójkąta autobiograficznego, mianowicie wy-

znania, świadectwa lub wyzwania. W przypadku dziurnika pisarskiego, do którego Rodak klasyfikuje *Dziennik* Jana Józefa Szczepańskiego, przeważa właśnie postawa świadka. W punkcie wyjścia jest on pisany dla samego siebie, dopuszcza jednak (w przeciwieństwie do dziurnika prywatnego) możliwość publikacji. (Rodak, 2011, ss. 66–71).

Często diaryści prowadzą także notatki, na podstawie których później tworzą zapis dziennikowy. Najczęściej spisują je wtedy, kiedy nie mają ze sobą diariusza, brakuje im czasu lub pisanie jest uniemożliwione przez okoliczności. Zazwyczaj po spełnieniu swojej roli, notatki zostają zniszczone. Tego rodzaju zapiski tworzył także Szczepański. Na przykład, kiedy wyjechał do Moskwy. Wtedy też pod datami listopadowymi znajdują się oprócz wydarzeń bieżących wpisy z października, dotyczące wyjazdu do Rosji:

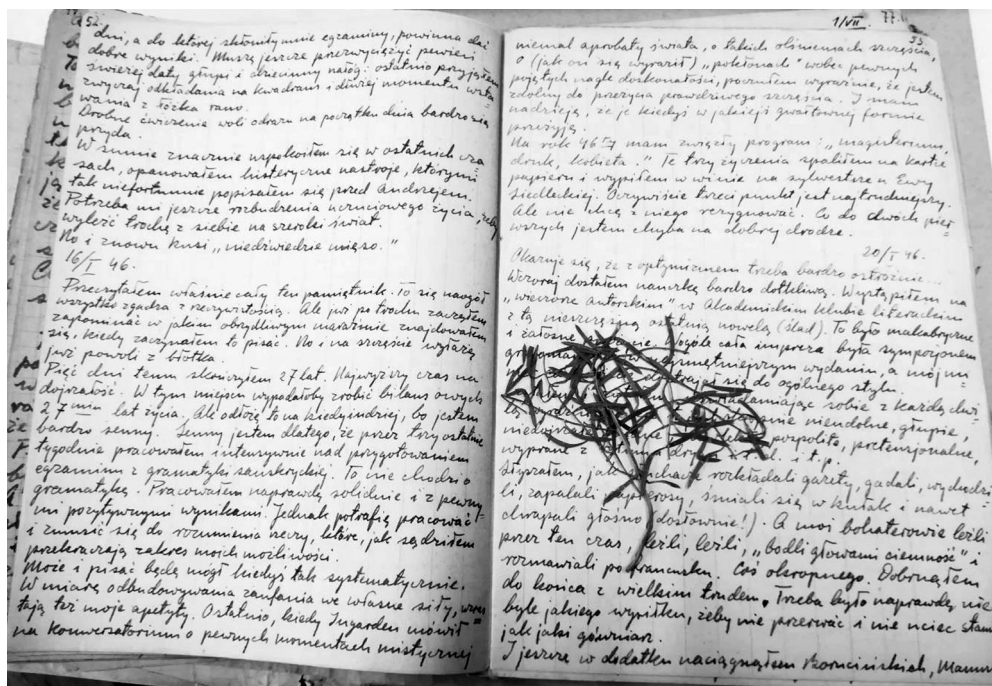
Za pół godziny wyjeżdżam do Warszawy. Stamtąd pojutrze do Moskwy. Z niechęcią, z treścią. Nie biorę z sobą tych zapisek. <...> (Szczepański, 2013, s. 601).

Teraz odtworzyć podróż. 20-go października wylądowałem na Szeremietiewie koło 2-giej czasu moskiewskiego. Pierwszy znak (znajomej) obcości — kufajki i chustki kobiet z obsługi lotniska. Czekala Ksenia Starosielska. Z nią taksówką do miasta. Po drodze drewniane dachy z wycinanymi piłką framugami, niechlujne przestrzenie, zabudowane brzydko, jak popadło, koszarowe bloki przedmieść, szary tłum, smutek (Szczepański, 2013, s. 601).

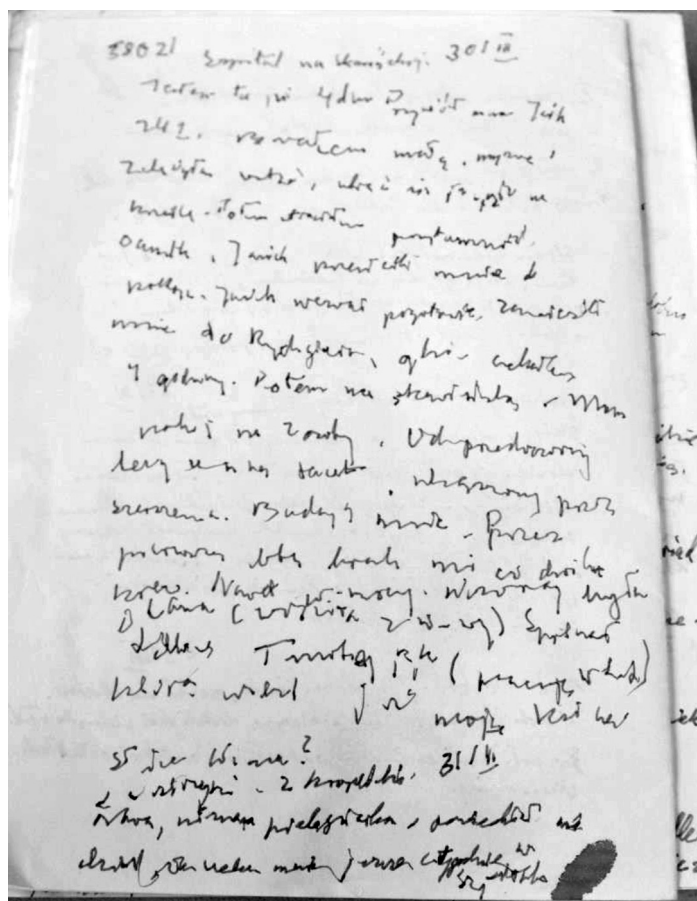
Podsumowanie

Oczywiście nie jest głównym celem moich badań nad *Dziennikiem* Jana Józefa Szczepańskiego zwrócenie uwagi na wszystkie zmiany, jakie pojawiły się w druku, czy dokładne porównanie rękopisu z wersją opublikowaną, niemniej kontekst krytyki genetycznej wydaje się dla prowadzonych

przeze mnie rozważań dość istotny. Uważam, że uznanie dziennika za praktykę piśmienną wzbogaca jego odczytanie i interpretację. Zależy mi bowiem na możliwie jak najszerszej interpretacji *Dziennika* Szczepańskiego jako ważnego składnika tożsamościotwórczego, a na wspomnianą praktykę składa się nie tylko tekst. W przypadku diariuszy obcowanie z rękopisami stanowi niesamowite przeżycie. Na przykład kartki pierwszego tomu *Dziennika* Szczepańskiego są poźółknięte, papier okazuje się niezwykle kruchy i delikatny. Jest naznaczony latami, jakie mu towarzyszą. Między jego stronami pisarz przechowywał bardzo wiele zdjęć (w tym m. in. sporo pięknych zdjęć swojej żony Danuty Szczepańskiej z młodości i późniejszych) oraz listów, czasem można się zastanawiać, czy wciąż ma się do czynienia z dziennikiem, czy może jednak z dziennikiem korespondencji. Pojawiają się także zasuszone kwiaty, czy igły drzew. Tu zgodzę się w pełni z Rodakiem, że jest to prywatne archiwum pisarza, które, niestety w druku niejako ginie. Obcowanie z rękopisami ma niewątpliwie wymiar afektywny — autor zdaje się obecny w zapisanych kartkach, które powodują niezwykle poruszenie w odbiorcy. Ponadto zmieniające się pismo, od równego, wyraźnego, do momentów pobytu w szpitalu na po-falowane, niewyraźne, krzywe wywołuje ogromne przeżycie w czytelniku, który może tym bardziej zauważyć jak ważny był proces pisania dziennika dla autora oraz lepiej uzmysłowić sobie jego cierpienie. I znów nietrudno zauważyć, że tego wszystkiego w druku nie ma.



Rękopis stron *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego z zasuszonym między kartkami igliwem, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Dziękuję pani Annie Romaniuk kierownicze Zakładu Rękopisów BN za udostępnienie mi przedstawionych zbiorów. Publikacja za zgodą spadkobiercy praw autorskich, pana Michała Szczepańskiego.



Rękopis strony *Dziennika* Jana Józefa Szczepańskiego z zapisem tworzonym w szpitalu, znajdujący się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie. Dziękuję pani Annie Romaniuk kierownicze Zakładu Rękopisów BN za udostępnienie mi przedstawionych zbiorów. Publikacja za zgodą spadkobiercy praw autorskich, pana Michała Szczepańskiego.

Nie jest oczywiście jednak do końca prawdą, że dzienniki w druku jedynie tracą na wartości — dzięki drukowi świadectwo życia wielu pisarzy dociera do szerszego grona odbiorców, zaś rozbudowane przypisy wydawnicze pomagają dowiedzieć się więcej o rzeczywistości, w której przyszło żyć oraz tworzyć danemu autorowi. Gdyby czytelnik miał w ogóle nie zapoznać się z konkretnym dziełem lub może to zrobić poprzez druk — rachunek wydaje się prosty. Uważam jednak, że badacze literatury powinni sięgać do

możliwie jak najgłębszych źródeł, chcąc rzetelnie opracować wybrane dzieło. Nie zawsze jest taka możliwość, ale zawsze warto zrobić wszystko, żeby do niej dotrzeć. W tym miejscu bliskie są mi słowa de Biasiego, że: “Nie trzeba stawać się genetykiem, by uciekać się do rękopisów z ciekawości, z szacunku dla pisarza, który je pozostawił, ze skromności... albo ze zwyczajnej roztropności, ponieważ «arbitralny i suwerenny» gest interpretatora nie chroni przed pomyłkami i błędami” (de Biasi, 2015, s. 135).

REFERENCES

1. Antoniuk M. (2017a), *Przyjemność przed-tekstu. Proces tekstotwórczy jako temat dla polskiego “literaturoznawstwa (w) przyszłości”*, “Er (r) go. Teoria–Literatura–Kultura” Nr 34 — *Literaturoznawstwo (w) przyszłości*, ss. 23–36.
2. Antoniuk M. (2017b), *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, “Wielogłos”, nr 1(31), ss. 39–66.
3. De Biasi P.-M. (2015), *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 227 s.
4. Dziadek A. (2019), *Przed-teksty a relacje intertekstualne (w kontekście krytyki genetycznej)*, “Forum Poetyki”, nr 17. URL: <http://fp.amu.edu.pl/przed-teksty-a-relacje-intertekstualne-w-kontekście-krytyki-genetycznej/> 28.11.2020.

5. Lejeune Ph. (2019), *Dziennik: geneza pewnej praktyki piśmiennej*, tłum. L. Mazur, "Wielogłos", nr 1(39), ss. 77–94.
6. Mateja A., Spiechowicz A., Szczepański M. (2019), "Trzeba wierzyć, że życie coś znaczy". Z Michałem Szczepańskim rozmawiają Anna Mateja i Anna Spiechowicz, "Konteksty Kultury", z. 3, ss. 415–426.
7. Rodak P. (2011), *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 641 s.
8. Szczepański J. J. (2009), *Dziennik*, t. 1: 1945–1956, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
9. Szczepański J. J. (2011), *Dziennik*, t. 2: 1957–1953, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
10. Szczepański J. J. (2013), *Dziennik*, t. 3: 1964–1972, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
11. Szczepański J. J. (2015), *Dziennik*, t. 4: 1973–1980, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
12. Szczepański J. J. (2017), *Dziennik*, t. 5: 1981–1989, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
13. Szczepański J. J. (2019), *Dziennik*, t. 6: 1990–2001, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Anna Spiechowicz

PhD student at the Department of Polish Studies in Jagiellonian University
Poland

ORCID ID 0000-0001-9516-6393
anna.m.spiechowicz@gmail.com

PERSONAL DOCUMENT AND GENETIC CRITICISM ON THE EXAMPLE OF JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI'S DIARY — PRELIMINARY CONSIDERATIONS

The article presents the benefits and difficulties of the analysis of life writing, especially the diary genre, by the Genetic Criticism (critique genetique). This practice analyzes and interprets the process of creating a literary work, taking into account all the documents gathered around it (which are called pretext or dossier), for example notes, manuscripts etc. Genetic Criticism is focused on the writer's creative process, including all the behaviors, hesitations and emotions it involves. This allows to better understand the literary text itself, and to get to know the private writing laboratory. The most important representatives of this methodology are: L. Hay, J. Bellemin-Noël, P.-M. de Biasi, R. Debray Genette, J. Neefs, H. Mitterand, D. Ferrer, J. M. Rabaté, A. Grésillon, C. Viollet, Ph. Lejeune, J. L. Lebrave, D. Ferrer. This article consists of two parts. In the first, I outline the theoretical benefits and problems of trying to apply genetic criticism to study a journal. Following Lejeune, I attempt to answer the question whether the journal can be studied by genetic criticism at all, and if so, how can it be analyzed in the vein of this methodology. The journal practically has no dossier — the manuscript is the first and final version. However, there is a little leeway in which a diary can be studied by genetic criticism. In the second part this methodology is applied to explore and analyze a specific work — the Diary of Jan Józef Szczepański. Various Concepts from the methodological field of Genetic Criticism, coined by Philippe Lejeune and Paweł Rodak, are employed in the analysis. The text outlines and explains Jan Józef Szczepański's Diary in this context as well. By using the category of "everyday writing practice" (taken from the Lejeune and Rodak) to define the journal, I compare the manuscript of Szczepański's Diary with the published version, focusing in particular on the former's special value for interpretation, as well as on some of the issues which disappear in the printed version.

Keywords: *Diary, Genetic Criticism, Manuscript, Dossier, Jan Józef Szczepański.*

Стаття надійшла до редакції 29.11.2020
Прийнято до друку 12.12.2020

УДК 821.161.1 Акунін

Галич Олександр Андрійович,

професор кафедри державного управління, документознавства та інформаційної діяльності Національного університету водного господарства та природокористування
м. Рівне, Україна
доктор філологічних наук, професор

ORCID iD 0000-0002-5926-0726

halich48@ukr.net

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.12>

ШТРИХИ ДО КВАЗІБІОГРАФІЇ ФАНДОРІНА: ЕКСПЕРИМЕНТ Б. АКУНІНА

Новітній російський письменник Б. Акунін понад два десятиліття тому розпочав серію різножанрових романів із головним героєм Ерастом Петровичем Фандоріном, що стрімко зробив кар'єру детектива, ставши відомим не лише в Росії, а й далеко за її межами. З'явившись спочатку в художньому романі «Азазель», Фандорін пізніше швидко набув рис реальної історичної особистості, яка впливає на перебіг історичних подій. Доповненням до квазібіографії Фандоріна стали твори, героями яких були його пращури та нащадки. Одним з таких романів є «Ф. М.», додатки і доповнення до якого свідчать про постмодерний експеримент автора, що залишив усередині свого твору лише вкрай необхідні для розуміння сюжету пояснення, натомість увів маргінальні неканонічні тексти і жанри (новелу, нарис, фрагмент), цим самим вирішивши розширити й уточнити його сенс. До того ж до художнього тексту вводяться навкололітературні доповнення, такі як мінігосарій наркоманського жаргону або дзенський коан. Фрагменти, нариси, новели, різного плану доповнення й уточнення, видіння й сни, на перший погляд, руйнують цілісність роману, а насправді розширюють його нарративні можливості, подовжують часові й просторові характеристики, суттєво збагачують основні сюжетні лінії, висвітлюють мотивацію вчинків героїв, показують їх у незвичному ракурсі.

Ключові слова: квазібіографія, експеримент, постмодернізм, ремейк, коан.

Постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими і практичними завданнями. Сучасний російський письменник Борис Акунін (Г. Чхартішвілі), який протягом останніх років живе поза межами Російської Федерації, більше 20 років тому розпочав серію романів, героєм яких став Ераст Петрович Фандорін. Цей бідний чиновник завдяки своєму таланту зробив стрімку кар'єру, ставши одним із найкращих детективів не лише Російської імперії, а й усю-

го світу. З'явившись уперше в 1998 році в художньому романі «Азазель», Фандорін пізніше зусиллями автора став швидко перетворюватися в реальну історичну особу, з якою рахуються високопоставлені вельможі, яка впливає на перебіг історичних подій у світі. З «Азазелі» розпочалася специфічна біографія, а точніше сказати — квазібіографія персонажа, якого письменник наполегливо буде впроваджувати в історію Російської імперії кінця XIX — початку XX ст., розширивши в низці творів кордони

його життєдіяльності докладними екскурсами в минуле сім'ї Фандоріних, долучаючи його нащадків у сучасній історії Росії, Англії і не тільки.

Аналіз основних досліджень і публікацій із зазначеної проблеми. Квазібіографія в літературі non-fiction лише зараз починає досліджуватися, а тому ця проблема видається актуальною, до того ж в Україні її вивченням досі ніхто, крім автора цих рядків, не займався (Галич, 2015; Галич, 2013). Усі твори Б. Акуніна, героєм яких є Фандорін або його пращур чи нащадки, дотичні до квазібіографії. Об'єктом дослідження в нашій розвідці є експериментальний роман «Ф. М.». Як і в інших творах циклу «Пригоди магістра», у романі представлені нащадки й члени побічних гілок Фандоріних. З нащадків — колишній англійський баронет, онук Ераста Петровича Ніколас Олександрович Фандорін, що став російським громадянином, з яким читачі зустрічалися в романах «Алтин-толобас», «Сокіл і Ластівка», «Позакласне читання». Особисто Ераст Петрович у творі «Ф. М.» не з'являється, хоча його ім'я кілька разів згадується в романі. Нам уже доводилося писати про цей твір (Галич, 2019), який є експериментальним романом з двома сюжетними лініями. Одна з них розповідає про події в Москві на початку ХХІ ст. Саме тут дійовою особою є онук Фандоріна Ніколас. Цей герой долає безліч небезпек, з'ясовуючи долю нібито невідомого варіанта класичного роману Ф. Достоевського «Злочин і кара». Інша сюжетна лінія виявляється ремейком згаданого твору Ф. Достоевського. З квазібіографією Ераста Петровича цю лінію пов'язує та обставина, що її герой, слідчий пристав Порфирій Петрович Федорін, є представником побічної лінії роду Фандоріних. У згаданій праці нам довелося довести, що хоча фізично Фандорін у романі Б. Акуніна не з'являється, але відчувається, що для автора «Ф. М.» це є приводом нагадати, що наскрізний герой його циклу — реальна історична особа, квазібіографію якої має підтвердити аналізований роман.

Окреслення невирішених питань, порушених у статті. Роман «Ф. М.» Б. Акуніна є експериментальним постмодерним твором, що містить доповнення і примітки, які не стали предметом розгляду в згаданій праці автора.

Формулювання мети і завдань статті. Метою праці є з'ясування особливостей маргінальних проявів неканонічних текстів і жанрів у постмодерному творі російського письменника. Для цього автор прагне розв'язати такі завдання: довести, що «Ф. М.» є постмодерним романом; дослідити фрагменти, нариси, новели, інші доповнення й уточнення, які не руйну-

ють цілісності твору, а насправді розширюють його наративні можливості; наголосити на квазібіографічній природі образу Фандоріна.

Виклад основного матеріалу з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Останні десятиліття в літературознавстві минули під впливом постмодерного бачення світу. На погляд І. Кропивко, «крім інтертекстуальності як загальноновизнаного маркера постмодерністської поетики, вони виявляються в такому: нівелюванні ролі позалітературного світу як джерела значень і художньої цінності, відмова від ролі автора як смислонадавчого центру, увага до маргінальних проявів — неканонічних текстів і жанрів, урівняння в правах автора й читача, наратора й персонажа; нонселекція й надлишковість значень (подвійне кодування, неможливість цілісного погляду, залежність смислу від рецептивної стратегії, наративного фокусу та семантичних кодів, випадкового дотику значень окремих образів), сконструйованість постмодерністського літературного тексту, іронічна свідомість, що не піддає сумніву будь-яку серйозність і можливість однозначного потрактування, але не зводиться до насмішки, неважливості початку й завершення, зосередженість на тривалості моменту (відсутності сюжетної й жанрової цілісності, домінування випадку над логікою) тощо» (Кропивко, 2019, с. 14). Багато з цих ознак виявляють себе в експериментальному романі Б. Акуніна «Ф. М.» (2007).

Зокрема, особливістю цього роману російського автора є «Доповнення і примітки», що виявляють себе в порушенні жанрових канонів, наявності текстів, які розширюють і доповнюють окремі епізоди, уточнюють деякі обставини, суттєво деталізують провідні сюжетні лінії. Про обставини, що привели автора до такої побудови роману, він зізнається читачеві: «Одне з найтяжчих навантажень майже кожного детективного роману — необхідність наприкінці пояснити всі хитросплетіння і розвінчати всі фокуси, якими творець розфарбував сюжет. Зовсім ухилитися від цієї повинності неможливо, адже ризикуєш лишити читача ображеним і невдоволеним. Однак розтлумачити кожную дрібницю теж не резон, адже за кокетство зав'язки і несподіваність кульмінації віддуватися буде нещасний фінал, у якому і так кожен рядок на вагу золота» (Акунін, 2007, с. 227). І далі Б. Акунін продовжив: «Знаходячись між цими Сциллою і Харибдою, наважились ми на компроміс: лишили всередині самого роману лише пояснення суто необхідні, а розвінчання дрібних фокусів, так як і необов'язкові, але корисні доповнення до нашої оповіді винесли в особливий розділ. Зроблено це не заради якогось, боронь

Боже, формалізму, а єдино в надії, що так будуть і вовки (тобто читачі проникливі) ситі, і вівці (тобто читачі звичайні) цілі» (Акунін, 2007, с. 227–228). Текст роману при такому підході автора стає фрагментарним, до основного кістяка залучаються навкололітературні доповнення. До них належить мінігосарій наркоманського жаргону, що роз'яснює лексику героя першого розділу, відомого під прізвиськом Рулет, який у пошуках коштів на чергову дозу наркотиків ударив по голові професора Морозова і забрав у нього папку з рукописом Достоевського («тухляк — безнадійна, безвихідна ситуація» (Акунін, 2007, с. 228); «децил — кількість наркотика, що вміщується між двома рисочками на шкалі шприца» (Акунін, 2007, с. 228); «барига, кровосос, пушер — роздрібний торгівець наркотиками» (Акунін, 2007, с. 229); «дірка — ін'єкційний отвір на вені» (Акунін, 2007, с. 229); «прихід — перший, ейфорійний етап наркотичного сп'яніння» (Акунін, 2007, с. 229)) тощо.

Після повідомлення про призначення головного героя ремейкової сюжетної лінії роману Порфирія Петровича Федоріна приставом слідчих справ у Казанську частину Санкт-Петербурга автор вміщує примітку, у якій пояснює структуру поліцейської служби, що існувала в російській столиці в 60-ті роки XIX століття: «Санкт-Петербург був поділений на десять районів — так званих “частин”. Охороною правопорядку в кожному районі відав приватний пристав, зазвичай у званні полковника. Всю діяльність з розслідування карних злочинів в частині вів пристав слідчих справ. Кожна з міських частин, своєю чергою, ділилася на квартали. Контора квартального наглядача — заклад, що відповідав сучасному відділенню міліції» (Акунін, 2007, с. 229–230). Ця примітка допомагає краще зрозуміти, як діяла поліція в зазначену добу в столиці Російської імперії. Сам же основний текст роману нічого суттєвого не втрачає від винесення цієї інформації до окремого фрагменту наприкінці роману.

Б. Акунін наводить біографічну довідку Михайла Сперанського, впливового російського державного діяча початку XIX ст., який, згідно з версією автора роману, сприяв кар'єрі батька головного героя ремейкової сюжетної лінії Федоріна. Це потрібно письменнику, щоб поєднати вигаданого героя з реальним персонажем, аби правдоподібною була версія, нібито Фандорін і побічні гілки його династії є справжніми історичними особами, оскільки їхні долі перетинаються з долями реальних особистостей, які відіграли важливу роль в історії російської держави. Наводячи досить розлогу біографіч-

ну довідку, Б. Акунін насправді перетворює її в художній нарис, у якому документальні фрагменти органічно переплітаються з вигаданими, домисленими автором. Зокрема, автор уводить до тексту анекдот, який поклав початок падіння Сперанського як державного діяча: «Під час фатальної бесіди з государем 17 березня 1812 року (ця аудієнція не мала свідків, а тому дала підстави для найрізноманітніших домислів) Михайло Михайлович ніби мав необережність перевершити його величність гостротою розуму й мови, чим остаточно себе погубив» (Акунін, 2007, с. 232). Б. Акунін наводить слова, які тоді Сперанський начебто сказав імператору: «Чого б досягнув цей невдячний самодержець, якби біля нього не було мене?» (Акунін, 2007, с. 232). Очевидно, що це художній домисел автора, і він знаходить продовження в тексті фрагмента, винесеному в окремий розділ роману: «Самолюбство царя було уражено, настрій зіпсовано, і, кажуть, у ту мить доля всесильного сановника остаточно вирішилася» (Акунін, 2007, с. 234). Тут відбувається процес, відомий у постмодернізмі як конструювання нових текстів із залишків попередніх, якими служать анекдоти й чутки про долю Михайла Сперанського.

Під час навчання головного героя ремейкової сюжетної лінії Федоріна однокласники вирішили випробувати його на стайні, де він повинен був провести ніч: «За переказами, то була єдина будова, котра уціліла від часів жорстокого герцога Бірона, якому сто з гаком років тому належало це володіння» (Акунін, 2007, с. 59). У додатках Б. Акунін наводить біографічну довідку Ернста-Йогана Бірона, відомого, але непопулярного діяча російської історії, який «несподівано для себе виявився правителем величезної імперії і, слід сказати, не без успіху ніс цей тягар протягом цілого десятиліття. Отримав перемогу у двох війнах, розширив межі країни, активно боровся з пияцтвом» (Акунін, 2007, с. 235). Знову, як і у випадку зі Сперанським, Б. Акунін, крім фактичного матеріалу, вміщує вигадані епізоди, що частково ґрунтуються на мемуарній літературі: «Якось вранці восьмидесятидворічний Бірон сидів в оранжереї свого мітавського будинку і читав “Вислови Конфуція”. Не сказати щоб дуже старанно: пробіжить слабкими очима рядок-другий, надовго задумається. Потім прочитає ще небагато, знову відволічеться. Надто насиченим був текст, надто розпорошеною була увага старця» (Акунін, 2007, с. 236). Цей день виявився останнім для старого державного діяча. Слуга приніс йому гарячий шоколад з ромом, а коли прийшов забрати кружку, то побачив старого мертвим. Тут теж спостерігається тенденція

до створення вставного художнього біографічного нарису, який суттєво розширює знання читача про героя.

Досить великий фрагмент у додатках стосується Елеонори Іванівни Моргунової. Це цілком вигаданий персонаж, який, можливо, мав свого прототипа. Вона була фахівцем-достоевськознавцем. Б. Акунін створює образ її як надзвичайно жадібної істоти, якій дуже хотілося заробити на експертизі рукопису «Теорійки» Ф. Достоевського. До того ж, за версією Б. Акуніна, вона мала всі підстави для гарного заробітку: «Черговість подій була такою. Спочатку до головного фахівця з рукописів Достоевського звернувся колекціонер Лузгаєв. Заплатив звичайну таксу — сто доларів, отримав стверджувальний висновок. Через певний час до старої з другим фрагментом того ж тексту з'явилася Марфа Захер, і апетити Елеонори Іванівни вирости — вона запросила триста. Коли з'явився третій пошукач (видавець), що явно не знав про існування двох перших, Моргунова почула запах неабиякої здобичі. Її передчуття підтвердилося, коли до неї приїхав четвертий — солідний чоловік з депутатським значком» (Акунін, 2007, с. 238). Моргунова запропонувала Сивусі сплатити, а це саме був він, по двісті тисяч доларів за кожен шматок рукопису, який вона піддає експертизі: «Платити шістсот тисяч доларів старій відьмі Аркадій Сергійович не хотів — все-таки не маленькі гроші. До того ж він розраховував, що Морозов забере фрагменти у тих трьох сам, а якщо хтось закомизиться, засоби переконання знайдуться» (Акунін, 2007, с. 239).

Подальші доповнення розповідають, як син Сивухи Олег знищив Рулета і забрав у нього перший фрагмент рукопису, без однієї сторінки, що була в Ніколаса Фандоріна. Доповнення до с. 105 розповідає про найбільшу таємницю Моргунової: «У Елеонори Іванівни колись була сестра-близнючка Світлана Іванівна Моргунова» (Акунін, 2007, с. 243). Після закінчення навчання обидві поїхали відпочити в Карелію. Там трапилась трагедія: «Човен, у якому дівчата катилися по озеру, перекинувся чисто випадково — Світлана потягнулася за лататтям і не розрахувала, надто сильно смикнула за стебло. Накоталась води, ледве сама не потонула, а допомогти Лялі не змогла, тому що з переляку нічого навколо себе не бачила» (Акунін, 2007, с. 243). Тоді Лялечка сказала дільничному міліціонеру, що померлу звати Світлана. Так Лялечка, що пізніше стала Елеонорою Іванівною Моргуновою, розпочала працювати в Інституті російської літератури, де насправді мала працювати її трагічно загинувша сестра. З часом Елеонора, а насправді Світлана, стала провід-

ним експертом із Достоевського. Коли Олег, що з'явився до неї по рукописи, промовив слова: «Я не Світуся. Я Елеонора Іванівна Моргунова» (Акунін, 2007, с. 244), то з переляку серце старої розірвалося. Тобто історія Елеонори, насправді Світлани Моргунової, винесена в додатки, свідчить, що «концептуальність фрагмента для постмодернізму не обмежується власне текстом» (Кропивко, 2019, с. 361). З'являється новий фрагмент, що конструється з редукцій попереднього тексту, розширюючи й актуалізуючи нові значення концептуального звучання.

Кілька фрагментів, винесених у доповнення, що стосуються Саші Морозової, мотивують її рішення кинутися під автомобіль Ніколаса Фандоріна. Спочатку автор наводить діалог між Чоловіком і Дівчиною у великій чорній машині (названі асоціоніми ніби кодують імена Сивухи і Саші), потім Саша вже під власним ім'ям розповідає про прихід до неї ангела, який переконав її кинутися під автомобіль Ніколаса Фандоріна. Роль ангела переконливо зіграв Олег Сивуха: «Хоча було темно, але від ангела виходило золотисте сяяння, і довге волосся теж поблискувало іскорками, а очі м'яко світилися, і в простягнутій правій руці (у ангелів вона називається "десниця") мерехтіла зірка. Вбрання в ангела було біле, довге, а може й не було ніякого вбрання, а клубилася біла хмара» (Акунін, 2007, с. 246).

Також до доповнень належить злегка фрівольна дитяча історія, що її розповів Ніколас Фандорін професору Морозову задля того, щоб той загадав йому головоломку, яка могла вивести його на слід рукопису Ф. Достоевського. Цей фрагмент тексту є своєрідною вставною новелою, що відображує події з дитинства героя. Зав'язкою тексту є згадка героя про те, як в одинадцятилітньому віці він приїхав «у гості до тьоті Сінтії, в Борсхед, це її помістя в Кенті...» (Акунін, 2007, с. 247). Тут же герої уточнює: «...Я виріс за кордоном, в Англії» (Акунін, 2007, с. 247). У тітки він подружився з двома дівчатами приблизно одного віку: «Одна була донькою садівника, інша донькою покоївки...» (Акунін, 2007, с. 248). Донька покоївки на ім'я Твіггі, надзвичайно пустотлива дівчинка, придумала гру в американку, тобто на бажання. Коли Ніколас програв, вона зняла з нього труси. А потім зажадала, щоб він лизнув її запилені сандалі. Далі запропонувала реванш: «Вожу я. Якщо поворухнусь — продула. Ні — продув ти. А хто продув, отримає десять раз ременем по голій попі (вона вимовила грубе слово, котре я, хлопчик із пристойної родини, не вживав). І я погодився» (Акунін, 2007, с. 250). Під час гри Ніколас стягнув з дівчинки труси. Вона стояла незворушно, і хлопець програв: «Довелося

розплачуватися, згідно домовленості. Я сперся на стілець. Твіггі взяла ремінь, стала шмагати мене по голому заду з усієї сили, дуже боляче» (Акунін, 2007, с. 251), «в самий розпал екзекуції відкрилися двері, і зазирнула моя аристократична тітка. Вирішила пригостити діточок чаєм з вершиками. Це було жахливо» (Акунін, 2007, с. 251). Текст розповіді кілька разів переривався репліками хворого на синдром Куроями професора Пилипа Борисовича Морозова, саме заради отримання його головоломки Ніколас Фандорін пішов на публічне приниження (при цьому була присутня Саша Морозова).

Останнє доповнення стосувалося смерті Зіц-Коровіна, який увійшов до приміщення, де проводив час його пацієнт Олег Сивуха, тримаючи руку на тривожній кнопці. Олег зустрів його в масці й запропонував розповісти дзенський коан, тобто лаконічне оповідання, яке нагадує християнську притчу, алогічне й парадоксальне, спрямоване на інтуїтивне сприйняття: «Перед тим як приєднатися до сонму бодхисатв, учитель Нонсенс говорив з учнями, сам ще не знаючи, що бесіда остання. “Що треба зробити, щоб краще бачити?” — спитав Нонсенс. “Виколоти собі очі”, — відповів перший учень Сьодзю. Учитель нагородив його квіткою лотоса. “Що треба зробити, щоб краще чути?” — далі спитав він. “Заткнути вуха”, — швидко сказав другий учень Сьодзю і отримав удар бамбуковою палицею. Сьодзю ж без єдиного слова впав у траву і злився із землею. Нонсенс знову

дав йому квітку і поставив останнє питання: “Людина з’їла плід, всередині якого зародок прокази. Хто кого з’їв?” Сондзю не намілювався відкрити рот, а Сьодзю, заплакавши, мовив: “Учителю, тобі прийшов час долучитися до сонму бодхисатв”» (Акунін, 2007, с. 284–285).

Інтуїція Зіц-Коровіна не підказала йому, що настала його остання мить, а тому замість того, щоб непокоїтись через почуте, він промовив: «Ну і в чому тут сіль?» (Акунін, 2007, с. 285). Олег убив свого лікаря.

Висновки та перспективи подальшого дослідження проблеми. Таким чином, додатки і доповнення до роману «Ф. М.» російського письменника Б. Акуніна свідчать про постмодерний експеримент автора, який залишив усередині свого твору лише вкрай необхідні для розуміння сюжету пояснення, натомість увів маргінальні неканонічні тексти і жанри (новелу, нарис, фрагмент), цим самим вирішивши розширити й уточнити його сенс. До того ж до художнього тексту вводяться навколелітературні доповнення, такі як мінігосарій наркоманського жаргону або дзенський коан. Фрагменти, нариси, новели, різного плану доповнення й уточнення, на перший погляд, руйнують цілісність роману, а насправді розширюють його наративні можливості, подовжують часові й просторові характеристики, суттєво збагачують основні сюжетні лінії, висвітлюють мотивацію вчинків героїв, показують їх у незвичному ракурсі.

ДЖЕРЕЛА

1. Акунін Б. Ф. М. Москва: ОЛМА Медиа Групп, 2007. Т. 2. 286 с.
2. Галич О. Глобалізація і квазідокументальна література: монографія. Рівне: ДЗ «Луганський нац. ун-т імені Тараса Шевченка»; видавець О. Зень, 2015. 200 с.
3. Галич О. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія. Луганськ: СПД Резніков В. С., 2013. 264 с.
4. Галич О. Експериментальний роман Б. Акуніна «Ф. М.»: жанрові особливості // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. Зб. наук. праць. Вип. 40. Київ, 2019. С. 52 — 59.
5. Література non fiction: теоретичний вимір: монографія / упорядник Т. Черкашина; наук. ред. О. Галич. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018. 272 с.
6. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір): монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. 524 с.

REFERENCES

1. Akunin, B. (2007). *F. M.* [F. M.]. Moskva: OLMA Media Hrapp. Vol. 2. 286 p. (in Russian).
2. Halych, O. (2015) *Hlobalisatsija i qvasidokumentalna literatura* [Globalization and quasi-documentary literature]. Rivne: DZ “Luhans'kyy nats. un-t imeni Tarasa Shevchenka”; vydavets O. Sen. 200 p. (in Ukrainian).
3. Halych, O (2013) *Dokumental'na literatura ta hlobalizatsiyini protsesy u sviti* [Documentary literature and globalization processes in the world]. Luhansk: SRD Rjesnikov V. S. 264 p. (in Ukrainian).

4. Halych, O. (2019) *Experymentalnyy roman B. Akunin "F. M.": zhanrovi osoblyvosti* [B. Akunin's experimental novel "F. M": genre features]. *Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchal'nykh zakladakh*. Issue 40. P. 52–59 (in Ukrainian).
5. *Literatura non fiction: teoretychnyy vymir* (2019) [Non-fiction literature: a theoretical dimension]. Kyiv: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho. 272 p. (in Ukrainian).
6. Kropyvko, I. (2019) *Ukrayins'ka i pol's'ka postmoderna proza (karnaval, frahmentatsiya, frontyr)* [Kropivko I. V. Ukrainian and Polish Postmodern Prose (Carnival, Fragmentation, Front)] Kyiv: Vydavnychyy dim Dmytra Buroho. 524 p. (in Ukrainian).

Olexander Halych,

Doctor of Philology, Professor of the Department of Public administration, documenting and information activities
National university of water and environmental engineering
Rivne city, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-5926-0726

halich48@ukr.net

FEATURES OF FANDORIN'S QUASI-BIOGRAPHY: POSTMODERN EXPERIMENT

More than two decades ago, the newest Russian writer B. Akunin began a series of multi-genre novels, the main character of which was ErastPetrovichFandorin, who quickly made a detective career. The series became famous not only in Russia, but far beyond its borders. Having firstly appeared in the fiction novel "Azazel", Fandorin then quickly began to acquire the features of a real historical personality that affects the course of historical events. Fandorin's quasi-biography was supplemented by works whose heroes were his ancestors and descendants. One of these novels is "F. M.", the annexes and additions to which testify to the author's postmodern experiment, which, leaving only the margin of the explanation necessary for understanding the plot, introduced marginal noncanonical texts and genres (short story, essay, fragment), thereby deciding to expand and clarify its meaning. Literary additions, such as the mini-glossary of drug jargon, or the Zen koan, are included to the literary text. Fragments, essays, short stories, different additions and clarifications, visions and dreams, at first glance, destroy the integrity of the novel of the writer, but in fact expand its narrative capabilities, extend the temporal and spatial characteristics, significantly enrich the main storylines, illuminate the motivation of the heroes, show them in an unusual perspective.

Keywords: *quasi-biography, experiment, postmodernism, remake, koan.*

Стаття надійшла до редакції 12.10.2020
Прийнято до друку 12.12.2020

Мочернюк Наталія Дмитрівна,

старший науковий співробітник відділу української літератури
Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України
м. Львів, Україна
доктор філологічних наук

ORCID iD 0000-0002-2737-8690

mocher.n@gmail.com

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.13>

**ПІЗНАТИ Й УТРИВАЛИТИ В ПАМ'ЯТІ:
МЕМУАРИСТИКА СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО**

У статті висвітлено тематику і жанрові різновиди мемуаристики Святослава Гординського. Бралися до уваги такі твори, як «Обличчя нового Парижа», «Листи з Парижа», «Леонід Перфецький», «Лист з-над Арна», «Камені і люди», «Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи (жмут спогадів)», «Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика», «Вулиця Листопада (львівський спогад)», «АНУМ (Спогади про Асоціацію незалежних українських мистців у Львові)», «Поїздка в Україну» та ін. Автор писав про важливість мандрів у своєму житті і в поетичних творах. Виокремлено такі жанри, як власне мемуари, подорожні нариси, щоденникові нотатки, портрети відомих митців, листи, некрологи, усні оповіді, представлені інтерв'ю автора. Заакцентовано на магістральній мистецькій темі в мемуарах. Подорожні нариси автор практикував у ранній творчості, спогади про західноукраїнські мистецькі процеси міжвоєнного періоду належать до творчого періоду в еміграції. Простежено наративні особливості спогадів митця. Мемуарні тексти Святослава Гординського сприймаються як об'єктивні свідчення, підкріплені мистецтвознавчим фактажем. Це не писання «для себе», а писання для майбутнього з інтенцією зафіксувати важливі події та видатні імена для української культури. Зазначено, що для цих спогадів не характерні фрагментарна композиція і великі форми, а навпаки, автор вибудовує логічні тексти, продумує композиційні зв'язки, аналізує побачене в зазвичай невеликих нефікційних формах. Письменник практикує автобіографічну позицію свідчення, а не сповіді, тому суб'єктивізм нарації не є виразним. Відзначено великий інтермедіальний потенціал спогадів. Мемуаристика Святослава Гординського може служити документальним матеріалом для мистецтвознавства та розкривати секрети творчості митця і письменника. Ці тексти пояснюють наміри звернення митця до літератури і репрезентують цілісне бачення творчої особистості митця.

Ключові слова: мемуари, подорожній нарис, есе, образотворче мистецтво, Святослав Гординський.

Актуальність теми. Художньо-документальна проза, широко представлена в різних гатунках в українській літературі, незмінно викликає інтерес у літературознавстві. Не бракує праць узагальнено-теоретичного характеру (О. Галич, М. Коцюбинська, Г. Мазоха, О. Рарицький, М. Федунь, Т. Черкашина та ін.), отож на часі розширення історико-літературного ареалу прози non-fiction для літературознавчих досліджень. Осмислення цієї літератури було б неповним без уваги до творчості митців, які залишили цікаві свідчення про себе й епоху, зумівши при цьому виявити неабиякий письменницький хист. Святослав Гординський, визна-

ний художник і письменник, заслуговує на такі студії, зважаючи на оригінальну та цікаву мемуарну спадщину.

Метою дослідження є аналіз тематики, жанрових і наративних особливостей документалістики Святослава Гординського, з'ясування інтермедіального потенціалу нефікційних текстів, через які розкривається цілісна візія творчої особистості митця.

Виклад основного матеріалу. Упродовж усього життя Святослав Гординський (1906–1993) звертався до жанрів документальної літератури. Як людина творча й надзвичайно активна, він фіксував багато цікавого у власне

мемуарному жанрі, подорожніх нарисах, щоденникових нотатках, портретах відомих митців, з якими приятелював, у листах, некрологах, усних оповідях, інтерв'ю. Незважаючи на щільний творчий графік і професійну заангажованість, С. Гординський знаходив час, щоб записати пережите, позаяк його життя було надзвичайно цікавим та насиченим як до остаточної еміграції, так і після переїзду до Америки.

1929 роком датований його перший виступ у «Нових шляхах» про українських малярів у Парижі. Далі ж паризька тема розвивається як у поезії та малярстві, так і в різних мистецьких оглядах та хроніках. «Є два способи писання історії мистецтва: на основі спостережень і власного досвіду автора, або на основі прочитаного. Нам цікавіший перший спосіб — передавати власні думки і враження в зустрічах із творами старого і нового мистецтва, а ще більше — з живими мистцями», — зізнається він пізніше у спогадах «Камені і люди» (Гординський, 2004а, с. 443), і така засадничо «мемуарна» основа, помножена на евристичний ресурс подорожніх нарисів, характеризує паризькі мистецькі статті, опубліковані в «Ділі» на початку 1930-х років («Обличчя нового Парижа», «Лист з Парижа» та інші). Ці публікації зумовлені власне враженнями від подорожей і витримані в есеїстичній манері.

Легкість і невимушеність стилю есе притаманна й мистецькому портретові «Леонід Перфецький», опублікованому в часописі «Назустріч» 1935 року та включеному до монографії «Леонід Перфецький» за редакцією С. Гординського 1990 року. Можна помітити, що автор прагне до діалогу з читачем, розповідаючи про свого героя, що нагадує автобіографічну позицію виклику, яку вирізняє М. Чермінська поряд зі свідченням і сповіддю (Чермінська, 2008, с. 407). «Коли підете вузькою вулицею Мучеників, з якої вгорі добре видно катедру “Святого серця” — чудовище в орієнтально-візантійсько-модерному стилі, що, хоч і не позбавлене грандіозности, дуже нагадує непорозуміння, — почувете, що ви вже в старому Парижі, що має свій своєрідний вигляд і запах. Крамниці — все на продаж викладають просто на тротуар, хоч би він був широкий всього на один метр; мальовничі плякати кабаре́тів і театрів, найчудніші будинки з розмальованими фронтонами — усе те належить до того справжнього Парижа, де мешкають справжні парижани, яких ви рідко побачите на інтернаціональних великих бульварах. Ось посеред цього типового світа, на вузькій і старій вуличці “Овернської вежі” живе Перфецький», — проходить автор вулицями Парижа до дому Перфецького, ведучи за собою читача

(Гординський, 1990, с. 47). Режим викладу балансує між «ви»- і «ми»-нарративом, причому «ви» може бути і звертанням до читача, і проекцією на себе, а «ми» — і еквівалентом авторського «я» на зразок наукового стилю, і позначенням товариства художників (С. Гординський і Л. Перфецький). Як бачимо, письменник вдається до нарративних експериментів, випробовуючи нестандартні форми викладу. «То ж ми, пишучи про Перфецького-маляра, ніяк не хотіли б, щоб ви забували і його шаблю, бо, по суті, мистецтво, про яке саме хочемо сказати кілька слів, робить кіннотчика такої й такої дивізії, який вважає, що є ще багато справ у світі зовсім не малярського характеру» (Гординський, 1990, с. 48), — зазначає автор, пояснюючи далі причини роздвоєння свого героя в мистецькій праці. Окрім характеристики його малярства, він робить екскурсію в майстерні Л. Перфецького, позаяк для нього важливим є і тло, а також змальовує зовнішність художника і хорунжого. Текст С. Гординського сповнений різними інтертекстуальними виявами, що підкреслюють інтелектуальність митця. Лише коло тем, на які спілкуються два художники, що їх перелічує автор, засвідчує широкий спектр зацікавлень, освіченість та ерудованість обидвох митців. Вони одноставні щодо захоплення подорожами: «Тут ми погоджуємось, що немає краще, як їздити. Що це теж своєрідне мистецтво. Деяко більш еґоїстичне, бо своїх вражень не треба зовсім показувати іншим. Щонайбільше хіба пальцем» (Гординський, 1990, с. 49). Однак С. Гординський все ж ділиться своїми враженнями з подорожей, і його нариси багаті фактажем, цікавими спостереженнями, дотепними коментарями.

До речі, хвалу подорожам він не раз висловлює і в поетичних текстах. Так, привертає увагу вірш «Про мандрівки», що увійшов у мариністичний цикл «Шторми і штили», датований 1936 роком. Він адресований узагальненому обивателю, якому головне «смачно травити обід» і байдужі мандри:

*Знаю: всім нам смішні і даремні такі слова,
Та як же мені довести
на маленькому клаптику картки,
Що в клітці блакитній
сонце куди краще співа,
Ніж ваші усі дурні жовтопері канарки?
Покиньте-бо плести, що ніби заслуга це
В землю рідну покласти
оплакани внуками кості,
Не пізнавши, як крутиться гльоб
і який алкоголю процент
Має вітер морський, вітер хижий і гострий*
(Гординський, 1997, с. 68).

Багатим на мистецькі враження є «Лист з-над Арна», опублікований у газеті «Назустріч» у вересні 1935 року. Надихнула його на цей нарис шлюбна подорож до Італії, здійснена того ж року. Богдан Горинь, ретельний біограф С. Гординського, констатує, що визначити тривалість подорожі не вдається. Подружжя приїхало до Флоренції з Рима, і тут мистець виконав кілька акварельних етюдів, що фіксують архітектурну красу міста. Дає він і словесний портрет Флоренції, назвавши свій подорожний нарис «листом». С. Гординський починає свою екскурсію з порівняння Риму з Флоренцією. «По виїзді з Риму вам лишається про нього якийсь неодноціле враження. Надто багато накопичили в ньому віки усяких скарбів; архітектура однієї доби влазить у другу, а та знову в найближчу — латинська імперія, церковна держава, молода фашистська — одна на другій, врастають у себе, даючи враження тягlostі, справжнього “вічного міста”. Найбільше і незвичайне враження викликає те, що в ньому пульсує стільки молодого життя на тлі руїни тріумфальних луків та пощерблених колон. Я сказав би, що Рим замало “лірично” збудований, надто обдуманий і матеріалістичний» (Гординський, 2015а, с. 153). Натомість Флоренція справляє цілісне враження і вигідно вирізняється від Риму: «Інше враження робить Флоренція; вона майже одно ціла стилево, вся виросла з одного пориву, що почався Джіотом і Данте, та що впродовж тривікового розквіту дав Італії більше славних індивідуальностей, ніж уся решта Італії разом. З цих італійських Атен почалося духовне відродження Італії, застигло у латинському догматизмі...» (Гординський, 2015а, с. 153). С. Гординський робить екскурс в історію італійського Середньовіччя й Відродження, акцентуючи передусім на літературі. Данте, Петрарка, Бокаччо, Аріосто, Поліціано, Луїджі Пульчі, Макіявеллі — про кожного з них відгукується «гід» захоплено й легко, роздумуючи про індивідуальність ренесансової людини. Від ролі родини Медічі у долі Флоренції він розвиває тему оформлення міста і його мистців. «По Флоренції блукаєте, як по сторінках гарної поеми. Сам факт перебування в місці, де блукає духовно стільки великих постатей, примушує ставляти легко й обережно кроки по вузьких вуличках і площах, щоб не сполохати їхні тіні» (Гординський, 2015а, с. 155), — пише С. Гординський і візуалізує свій шлях, яким він минає багато видатних пам'яток минулих століть. «Та ні, не треба описувати міста, про яке досить написали монографії і якого всі пам'ятники покреслені по-варварськи олівцями туристів з усіх сторін світу. Більш, як усі мистецькі твори, монументальні пам'ятники пензля, долота і пера, тут непокоїть — вважайте ж, що мистецтво або непокоїть, або воно не є ним —

той невловний дух минувшини, зматеріалізований у тих творах, якого передусім треба відчутти і бачити» (Гординський, 2015а, с. 155), — у нарисі згадано чимало архітектурних і скульптурних пам'яток, які С. Гординський змальовує з поетичним піднесенням. Відзначимо великий інтермедіальний потенціал цих уривків, що демонструють компетентність автора в різних видах мистецтва, його синтезоване сприйняття міського простору крізь призму арту.

Цей подорожний нарис став доказом цікавої поїздки вдумливого мандрівника та засвідчив неабиякий хист С. Гординського як письменника. С. Гординському і в мемуаристиці вдається не «впадати в трафарет», згідно з його ж настановою в поетичному маніфесті «Автопортрет». На думку Б. Гориня, «досконало нарисований у “Листі з-над Арна” портрет Флоренції й нині міг би стати вступною статтею для фотоальбому одного з найвидатніших міст світу» (Горинь, 2017, с. 213). З-під пера мистця виходили поезії, літературознавчі та мистецтвознавчі праці, у які конвертувалися його враження як людини і мистця, листи до колег і друзів, а крім того, творчою магістраллю для нього було малярство, тож пережите чекало своєї пізнішої пори, щоб вилитись на папір у класичних мемуарах, адже вести діаріуш постійно бракувало часу. Цікаво, що 1948 року в «Арці» опубліковано «листки з щоденника» «Одинадцять днів на океані». Маючи час у подорожі, мистець вів щоденник на кораблі. До мариністики, широко представлені і в малярстві, і в поезії С. Гординського, додається цей невеликий, та напрочуд небуденний щоденниковий звіт. Записи окремих днів — це винятково описи природи: неба, обр'ю, води, у яких мистець постійно знаходить щось нове й несподіване. «Листки з щоденника» нагадують окремі мемуарні записи Олекси Грищенка «Мої роки в Царгороді», які теж вражають умінням спостерігати навколишній світ у найтонших нюансах. (До речі, митці були в приятельських стосунках, С. Гординський неодноразово відгукувався на його творчість рецензіями та нарисами, а 1934 року на сторінках часопису «Назустріч» публікує свого листа до нього.) Прикметно, що ця проза non-fiction на мариністичну тему відображає зближення поетичного й малярського первнів мислення митців. «Море неймовірної синяви. Наче не вода, а густа, соковита синя фарба, де-не-де з малими баранцями білих грив, що все котиться океаном аж по самій обр'ї. Синява — глибокий кобальт. Море Середземне — кобальт ясний, може тому, що воно не таке схвильоване і через те хвилі не відбивають у такій мірі синяви неба. Колір залежить від хемічного складу води, від сили захмарення, від синяви неба. Море Егей-

ське має найніжнішу синяву, Адриатське — їдко зеленаве, як оксид бронзи, Балтик — сіро-зелений, море Чорне справді чорне, похмуре, — олив'яне. З усіх морів найбільше враження справило на мене Егейське, може тому, що воно має таку велику історію, таке багате на міт, що воно — море Одиссея» (Гординський, 1948, с. 38), — проникливо фіксує С. Гординський кольори морів. Це унікальна візуалізація в кольорах, наслідком якої є й естетичний ефект. Митець конвертує в нефікційний текст поезику малярства, уміло оперуючи барвами та відтінками.

Власне мемуари С. Гординський написав пізніше, уже в еміграції, і вони — надзвичайно важливі документи для вивчення періоду міжвоєнної, який у них неодноразово висвітлювався. 1954 року в літературно-мистецькому збірнику «Львів» вийдуть уже згадані його спогади «Камені і люди», які вкотре засвідчують широку ерудицію автора, його чільну роль у західноукраїнських мистецьких процесах та віртуозність мемуарного пера. «Камені і люди» складаються з трьох частин, перші дві з яких присвячені власне «камням» — архітектурним пам'яткам та музеям Львова. У третій частині автор пише про людей — видатних митців Івана Труша, Олексу Новаківського, Петра Холодного, а також талановиту молодь, що заявила про себе в міжвоєнний період. С. Гординський вдається до портретування, і найкраще, на наш погляд, творить образ Івана Труша: «Труш пригадується завжди в своїй чорній, зав'язаній на ший, шарфі — традиція краківської і мюнхенської богеми тих часів, — і в лапатій мантилі замість плаща, як досить швидким кроком мандрував вулицею Листопада до своєї вілли на кінці тієї вулиці, майже за містом, серед колишніх цеголень. Коли повівав вітер, мантиля розвівалася, і тоді здавалося, що це великий сіро-чорний птах б'є крилами. Це лопотання крилами замість лету і стало змістом Трушевого життя і творчості. Він, приятель Франка і Грушевського, завжди з жalem говорив про нашу суспільність» (Гординський, 2004а, с. 448). Мемуарист бере до уваги не лише візуальний імідж знаменитого митця, а й акцентує на суспільно-культурних обставинах його життя.

Неодноразово писав С. Гординський про свого видатного вчителя Олексу Новаківського. «Жмут спогадів» «Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи», опублікований у місячнику «Овид» (Буенос-Айрес, 1963), розповідає про Новаківського як митця та як педагога, і ці свідчення мають важливе значення для розуміння секретів майстерні й О. Новаківського, і самого С. Гординського: «Новаківський робив якнайбільший натиск

на вивчення рисунку, кажучи: “шість років рисуй, а один малюй — будеш добрим мистцем”. Ми й рисували, спочатку з гіпсових відливів, а пізніше з живих моделей. Частим гостем школи бував митрополит Шептицький, його коштами ця школа властиво й існувала, бо всі студенти були майже без засобів. Ми теж часто приходили до митрополичої палати, де митрополит систематично давав виклади з історії мистецтва, почавши від палеолітичних малюнків у печерах Альтаміри в Іспанії» (Гординський, 2015b, с. 412). Відомо, що принциповими характеристиками мемуаристики є суб'єктивність та Я-центричність, однак мемуарні тексти С. Гординського сприймаються як об'єктивні свідчення, завжди підкріплені мистецтвознавчим фундаментом, силою факту й майже нульовими градусами емоційності. Водночас струмують через них вдячність і повага до вчителя. Це не писання «для себе», а писання для майбутнього з інтенцією зафіксувати важливі події та видатні імена для української культури.

Про виклади митрополита та свої відвідини митрополичих палат згадує автор і в спогадах «Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика», уміщених у книзі «Степан Луцик — мистець» (1973). Крім спогадів про товариша молодості та навчання в школі Новаківського, дуже цікавими є й згадки про Париж, побут і студії у французькій столиці. С. Гординський тут охочіше й виразніше, ніж в інших мемуарах, вдається до розповіді про себе як персонажа цього нефікційного тексту. «Я мав тоді досить простору кімнату в мансарді готелю “Нотр Дам”, на набережжі Сени і на розі вулиці Сен Жак, один бльок від собору Богородиці — Нотр Дам. З вікна мансарди був справді чудовий вид на собор і Сену, що пропливала під мостами й оточувала острів, на якому стояв собор. Ми мали щодня ідеальний мотив до малювання, без огляду на погоду, чи то в синявій паризькій імлі, чи під вечір, коли весь собор наче горів у променях західного сонця. Часом ми сходили вниз над саму Сену і малювали під її мостами, в товаристві “кльошарів” — паризьких волоцюг-жебраків, а часом знову виїздили до Бульонського лісу, де було прохолодно і можна було спокійно малювати, далеко від розпаленого міста. На одній такій прогулянці я зробив його портрет-шкіц у французькому береті, і цей нарис зберігся» (Гординський, 1973, с. 31). Прикметно, що відразу ці враження конвертувалися в малярські роботи С. Гординського, а також у багато віршів зі збірки «Барви і лінії» (1933), а вже в поважному віці митець пробуджує свою молодість і з великої часової й просторової дистанції розповідає про свого друга

Степана Луцика, про себе й оточення. Написав митець спогади й про інших своїх друзів з мистецького середовища школи О. Новаківського («Лев Гец» (1974), «Пам'яті Ярослави Музикової» (1974), «Василь Дядинюк» (1975), «Михайло Осінчук. До 100-річчя з дня народження» (1991), «Михайло Мороз (В 40-й день смерті)» (1992) та інші), однак багато з них можна означити лише як мистецтвознавчі нариси.

Будить молодість С. Гординський і в невеликому мемуарному тексті «Вулиця Листопада (львівський спогад)» (1957) та в «Спогадах про АНУМ», опублікованих 1985 року у двох номерах «Сучасності». Ці свідчення уможливають відтворення суспільно-культурних обставин життя Галичини міжвоєнного періоду, увиразнюють багато видатних постатей та їхню роль у становленні українського мистецтва, його успішного змагу до світової слави. «Спогади про АНУМ» забезпечують реципієнтам, зокрема історикам і мистецтвознавцям, зауважений М. Коцюбинською ефект присутності в тому історичному часі, а «доба, подія, факт, особа стають для читача ближчими, "своїшими"» (Коцюбинська, 2008, с. 34).

1992 року опубліковано його свіжі «дуже додатні» враження про поїздку в Україну. С. Гординський говорить, що до їх написання його підштовхнули численні побажання знайомих, з якими він ділився побаченим: «Старі львів'яни в Америці були цікаві довідатися щось більше про культурно-мистецьке життя Львова, про те, що в ньому збереглося, що нового розвинулось у культурі міста за час останнього півсторіччя і що нового воно може дати закордонним українцям. Те саме можна сказати і про киян — у Києві перед тим я ще ніколи не був, але за його старою і новою столичною культурою завжди стежив і на неї орієнтувався. Вражень з України було стільки, що мені самому треба було деякого часу на те, щоб у пам'яті улежалось лише найважливіше» (Гординський, 2004b, с. 456). Мемуарний звіт «Поїздка в Україну» густонаселений людьми мистецтва і літератури та багатий подіями, відвідинами, враженнями. Це жанр подорожного нарису, який під пером С. Гординського по-

стає сповненим втіхи від повернення до міста молодості та пафосом відкриття нового. «Зате легко пізнав Миколу Колессу, портрет якого я малював і з яким, та ще з Влодком Ласовським, ми лазили на Говерлу, де незабутньо під час громової зливи застрягли в безвихідних кущах жерепу» (Гординський, 2004b, с. 472), — таких зворушливих особистісних штрихів небагато в тексті, позаяк для автора важливо передати передусім інформацію про Україну та її культуру, якими він їх мав щастя пізнати вже на схилі літ. У цих спогадах автор наводить свою відповідь на питання про суміщення мистецької та літературної праці, відтворюючи, таким чином, усну оповідь: «Я мусив від початку роз'яснити, чому я, за фахом митець, узявся також до справ літератури. Я згадав про те, що ті обидві ділянки часто бувають нерозривно пов'язані і не перешкоджають собі взаємно. 40 років в Америці я мав цікаву і творчу працю в ділянці сакрального мистецтва, яка робила мене незалежним, своїм власним меценатом. Без цього я ніколи не мав би часу ні засобів простудіювати й написати понад два десятка мистецьких монографій та перекласти і видати твори Франсуа Війона і чимало перекладів з інших мов» (Гординський, 2004b, с. 458). Це дуже важлива інформація до «паспорту» автора, що дає змогу відтворити цілісний портрет творчої особистості митця. Питання про генезу свого мультиталанту С. Гординський неодноразово висвітлював в інтерв'ю, які теж зараховуємо до нефікційних жанрів, визначаючи їх як усні оповіді (за О. Рарицьким). Як бачимо, спогади С. Гординського становлять важливе пізнавальне джерело для осмислення його особистості та розуміння пережитої ним епохи, якою стало замалим не все ХХ століття.

Висновки. Мемуаристика Святослава Гординського, представлена великим жанровим розмаїттям, увиразнює його творчу постать як митця-універсаліста. Нефікційні тексти вирізняють інтермедіальна акцентованість і настанова на об'єктивний виклад. Осмислення нашої мистецької спадщини неможливе без урахування документалістики Святослава Гординського, літописця української культури ХХ століття.

ДЖЕРЕЛА

1. Гординський С. Камені і люди. *Гординський С. На переломі епох.* Львів: Світ, 2004а. С. 443–453.
2. Гординський С. Леонід Перфецький у Парижі. *Леонід Перфецький: монографія.* Нью-Йорк, Торонто: Українська вільна академія наук у США, 1990. С. 47–49.
3. Гординський С. Лист з-над Арна *Святослав Гординський про мистецтво.* Збірник статей. Львів: Априорі, 2015а. С. 153–156.
4. Гординський С. Львів, Париж, еміграція. Спогади про Степана Луцика. *Степан Луцик — митець.* Нью-Йорк, Торонто, Вашингтон: Український вільний університет, 1973. С. 27–39.

5. Гординський С. Одинадцять днів на океані. Листки із щоденника. *Арка*. 1948. Ч. 1. С. 37–40.
6. Гординський С. Поїздка в Україну. *Гординський С. На переломі епох*. Львів: Світ, 2004b. С. 456–474.
7. Гординський С. Про мандрівки. *Гординський С. Колір і ритми*. Київ: Час, 1997. С. 68.
8. Гординський С. Про Олексу Новаківського і мистецьке життя Львова в його часи (жмут спогадів). *Святослав Гординський про мистецтво*. Збірник статей. Львів: Априорі, 2015b. С. 410–413.
9. Горинь Б. Святослав Гординський на тлі доби: есе-колаж у 2 кн. Кн. 1. Київ: Ярославів Вал, 2017. С. 213.
10. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 70 с.
11. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст.* Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 327–428.

REFERENCES

1. Hordynskiy, S. (2004a) Kameni i liudy. *Hordynskiy S. Na perelomi epokh*. Lviv: Svit, pp. 443–453. (in Ukrainian).
2. Hordynskiy, S. (1990) Leonid Perfeckiy u Paryzhi. *Leonid Perfeckiy*. New York, Toronto: Ukrainska vilna akademiia nauk u SShA, pp. 47–49. (in Ukrainian).
3. Hordynskiy, S. (2015) Lyst z-nad Arna. *Sviatoslav Hordynskiy pro mystetstvo*. Zbirnyk statej. Lviv: Apriori, pp. 153–156. (in Ukrainian).
4. Hordynskiy, S. (1973) Lviv, Paryzh, emihratsiia. Spohady pro Stepana Lucyka. *Stepan Lutsyk — mystets*. New York, Toronto, Washington: Ukrainskyi vilnyi universytet, pp. 27–39. (in Ukrainian).
5. Hordynskiy, S. (1948) Odyndatsiat dniv na okeani. Lystky iz shhodennyka. *Arka*, Ch. 1. pp. 37–40. (in Ukrainian).
6. Hordynskiy, S. (1997) Pro mandrivky. *Hordynskiy S. Kolir i rytmy*. Kyiv: Chas, p. 68. (in Ukrainian).
7. Hordynskiy, S. (2015) Pro Oleksu Novakivskogho i mystecke zhyttia Lvova v joho chasy (zhmut spohadiv). *Sviatoslav Hordynskiy pro mystetstvo*. Zbirnyk statej. Lviv: Apriori, pp. 410–413. (in Ukrainian).
8. Hordynskiy, S. (2004b) Poizdka v Ukrainu. *Hordynskiy S. Na perelomi epokh*. Lviv: Svit, pp. 456–474. (in Ukrainian).
9. Horyn, B. (2017) Sviatoslav Hordynskiy na tli doby: ese-kolazh u 2 kn. Kn. 1. Kyiv: Yaroslaviv Val, 424 p. (in Ukrainian).
10. Kotsiubynska, M. (2008) Istoriia, orkestrovana na liudski holosy. Ekzystentsiine znachennia khudozhnoi dokumentalistyky dlia suchasnoi ukrainskoi literatury. Kyiv: Vyd. dim “Kyjevo-Mohylianska akademiia”, 70 p. (in Ukrainian).
11. Chermynska, M. (2008) Avtobiohrafichni trykutnyk. Svidchennia, spovid i vyklyk. *Teoriia literatury v Polshchi. Antolohiia tekstiv*. Druha polovyna XX — pochatok XXI st. Kyiv: Vyd. dim “Kyjevo-Mohylianska akademiia”, pp. 327–428. (in Ukrainian).

Nataliia Mocherniuk,

Dr of Philology,
Senior Research Fellow of the Division of Ukrainian Literature,
Ivan Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies
Lviv, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-2737-8690

mocher.n@gmail.com

TO APPREHEND AND TO RETAIN FOR A CONSIDERABLE LENGTH OF TIME: THE MEMOIRS OF SVIATOSLAV HORDYNSKY

The paper covers the subject and genre varieties of memoirs by Sviatoslav Hordynsky. In particular, such works as The Face of New Paris, Letter from Paris, Leonid Perfetsky, Letter from Arno River, Stones and People, About Oleksa Novakivsky and the artistic life of Lviv in his time, memoirs on Lviv, Paris,

and his emigration. Also, memoirs about Stepan Lutsyk, November Street (Lviv Memoirs), Memoirs about ANUM, Trip to Ukraine among others were considered. The author wrote about the importance of travelling in his life and in his poetry. Such genres are highlighted as the memoirs itself, travel writing, diary notes, portrayals of famous artists, letters, obituaries, oral stories, interviews with the author. The main art subject-matter in the memoirs has been accentuated. The travel writing was practiced in his early works, the memories of the Western Ukrainian art processes of the interwar period pertain to the creative period in emigration. The narrative features of the artist's memories have been traced. Hordynsky's memoir texts are perceived as an independent proof supported by art history facts. These are not pieces of writing just for himself, albeit his works for the future with an intention to record important events and outstanding names for the Ukrainian culture. It has been observed that these memories are not characterized by a fragmentary composition and large forms, but instead the author structures logical texts, elaborates on compositional links, and generally analyses what he has seen in small non-fiction forms. The writer practices an autobiographical attitude of testimony rather than confession, so the subjectivism of narration is not expressive. There is a great intermedial potential of texts. Sviatoslav Hordynsky's memoirs can serve as a documentary material for art history and reveal the secrets of the artist and writer's work. These texts clarify the intentions of the artist's appeal to literature and represent a holistic vision of the artist's personality.

Keywords: *memoirs, travel writing, essay, fine arts, Sviatoslav Hordynsky.*

Стаття надійшла до редакції 07.10.2020
Прийнято до друку 12.12.2020

Штолько Марина,

завідувач науково-інформаційного відділу Інституту літератури
ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
м. Київ, Україна

ORCID iD 0000-0003-0277-8687
shtolko@ukr.net

<https://doi.org/10.28925/2412-2475.2020.16.14>

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ КАРТИН ДИТИНСТВА В БІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ У ПОВІСТИНАХ «РАЙДУГА В РЕШЕТІ» М. ПАВЛЕНКО

У статті розглядаються способи конструювання картин дитинства українських письменників ХХ ст. (Павла Тичини, Надії Суровцевої, Василя Симоненка, Василя Стуса, Ірини Жиленко) на матеріалі біографічного роману в повістинах «Райдуга в решеті» української поетеси, письменниці, художниці, науковця, педагога Марини Павленко. Актуальність дослідження визначається пошуками нових ракурсів висвітлення проблеми дитинства в біографічній літературі. Проаналізовано традиційну модель художньої біографії з дотриманням хронологічної послідовності подій. Однак, відповідно до орієнтації на читачів-дітей, існує обмеження щодо перших років життя письменників. Значна увага приділяється особливостям прояву автора в тексті. Здійснюється спроба аналізу інформативного значення заголовків повістин. Аналізуються чинники впливу на формування особистості та способи їхнього відтворення в романі. Робляться узагальнення щодо окреслення національно-культурної ідентифікації персонажів. Простежується текстуальна вираженість ідейно-художніх доміант поетично-художнього світу головних героїв повістин. Виявляються літературні прийоми характеристик персонажів (елементи портретування, характеротворення).

Ключові слова: біографічний роман у повістинах, біографія, дитинство, І. Жиленко, В. Стус, В. Симоненко, П. Тичина, Н. Суровцева.

Актуальність проблеми. Дитинство — невід’ємна частина життя людини, початок формування особистості. Саме в дитинстві під впливом оточуючих факторів (родини, звичаїв, країни, навколишньої природи тощо) закладаються підвалини формування світогляду. Еволюція становлення особистості як цілісної структури відображається в романі у повістинах М. Павленко «Райдуга в решеті», у якому можна спостерігати і дидактичність, і захоплену залюбленість у героях, і всебічну репрезентацію світу дитинства майбутніх письменників.

Проблема дитинства — цікава і перспективна тема в літературознавстві, пошук ракурсів її висвітлення визначає актуальність дослідження. Вивчення цього літературного матеріалу виводить на загальні тенденції та закономірності розвитку відповідного сегмента українського історико-літературного процесу.

Мета статті — відстежити художні засоби конструювання картин дитинства І. Жиленко, П. Тичини, Н. Суровцевої, В. Симоненка, В. Стуса. Розв’язання цієї мети має теоретичне

значення, оскільки зроблені висновки доповнять наявні положення літературно-художньої біографістики, а також прикладне значення, оскільки матеріали дослідження можна використати як ілюстративний матеріал.

Поставлена мета передбачає розв’язання таких **завдань**: 1) виокремити стрижневі компоненти образків дитинства відомих письменників (П. Тичини, Н. Суровцевої, В. Симоненка, В. Стуса, І. Жиленко); 2) виявити варіанти присутності авторки у творі; 3) простежити інформативність заголовків повістин; 4) описати портрет як характерний літературний прийом змалювання персонажів; 5) окреслити фактори впливу на формування аналізованих особистостей.

Проблема біографічної літератури цікавить багатьох дослідників українського та закордонного літературознавства. Серед них вирізняються праці О. Галича, Т. Черкашиної, А. Шервєрдіної й інших.

Т. Черкашина в монографії «Наративні виміри художньо-біографічної прози» на матеріалі

життєписів відомих особистостей українських і зарубіжних авторів XIX–XX ст. розглянула наративні особливості художньо-біографічної прози, дослідила паратекстуальні особливості художньо-біографічних творів (Черкашина, 2009).

А. Швердіна визначає жанрову специфіку художньої біографії, пропонує варіант класифікації біографічної прози, виділяючи жанрові різновиди та жанрові модифікації прозових художніх біографій кінця XX — початку XXI ст. (Швердіна, 2014).

Закордонним літературознавчим дослідженням останніх років властивий відхід від трактування біографії як лінійної розповіді про життя людини від народження до смерті. К. Н. Парке (Catherine Neal Parke) наголошує на тому, що біографія завжди суб'єктивна і має автобіографічний елемент (Parke, 1996). Німецький історик Т. Етцемюллер (Thomas Etzemüller) розуміє біографію як реконструкцію акта конструювання, окреслюючи біографію як процес становлення індивіда суб'єктом (Etzemüller, 2003, с. 12). І. Надель з Університету Британської Колумбії зауважує, що «детальна розповідь без оповідача — парадоксальна мета» біографії (Biography and Autobiography, 2003, с. 10). На думку дослідниці, жанр біографії ґрунтується більше на показі, ніж на розповіді, інформатор виводиться з першого плану.

Незважаючи на те, що літературознавці останніми роками часто звертаються до осмислення питання біографічної літератури, теоретична база досі залишається неповною, адже з'являються нові об'єкти для дослідження. Наприклад, недостатньо вивчені проблеми відображення в літературі еволюційного процесу формування особистості під впливом етнографічно-побутових, дидактично-освітніх чинників.

У сучасному літературознавстві побутує ціла низка термінів на позначення творів художньо-біографічної прози: біографія, біографічна проза, художня біографія, белетристична біографія, романізована біографія, історико-біографічна проза, біографічний жанр, документально-біографічний жанр, літературна біографія тощо.

Серед домінантних ознак художньої біографії Т. Черкашина виокремлює «художнє зображення життєпису реальної історичної особи, опору на справжній документ і факт, художньо-психологічне занурення у внутрішній світ головного героя, застосування художнього вимісту та домислу, домінування одного головного героя, наявність серед персонажів реальних історичних осіб, суб'єктивність оповіді» (Черкашина, 2009, с. 14).

Твір М. Павленко «Райдуга в решеті» можна атрибутувати як біографії дитинства відомих українських письменників. Письменниця, як вона сама стверджує, намагалася «осмислити секрет унікальності» (Павленко, 2014, с. 4 обкл.) таких літературних особистостей, як П. Тичина, Н. Суровцева, В. Симоненко, В. Стус, І. Жиленко.

М. Павленко виокремлює вагомі епізоди з дитинства, що трохи відкривають причини, джерела оригінальності й талановитості відомих українських письменників, відшукує «родзинки», які виносить у заголовки повістин. Роман написаний на основі спогадів, листів, щоденників, нотаток, художніх творів. Вибір ключових подій у житті героїв виправданий.

Поеднують усі 5 повістин «Райдуги в решеті» аналіз і виокремлення концепції творчості досліджуваних письменників. Так, творчість І. Жиленко авторка розглядає крізь призму відкритості на добро, сонячність; П. Тичини — крізь розмаїття звуків, барв, пропускання світу крізь себе; Н. Суровцевої — крізь вірність рідній Україні та Умані, уміння відчувати світ як казку, передавати свої відчуття іншим; В. Симоненка — юнацький максималізм («краще в тридцять повністю згоріти, ніж до півсотні помаленьку тліти»), зверненість на просту людину.

Сюжетною основою повістини «Дівча на сонячних батарейках» є дослідження-опис дитинства поетеси Ірини Жиленко.

Для І. Жиленко образ вікна є визначальним і навіть базовим у її поетичній творчості. М. Павленко засвідчує це констатуючою та тлумачною присутністю символічного образу вікна в повістині: «А коли вона стане дорослою, то сама визнає, що вікно — найголовніший символ у її творчості. Ох, воно в неї — це й храм, це й вона сама. І неодмінно — завжди відчинене, як і душа Ірини Жиленко. “Вікно у сад” — це ще й назва однієї з її майбутніх поетичних збірок» (Павленко, 2014, с. 300). Через посередництво образу вікна репрезентується особливість світосприйняття та життєвої настанови, а також орієнтир Ірини Жиленко: «вікно — мов криниця в пустелі» (Павленко, 2014, с. 300).

Образ вікна також фактографічно відтворюється через опис-згадку картини з затишним вечірнім будиночком на узліссі в хаті хрещеної Ірини Жиленко — Надії, Марусиної подруги.

Система ідейно-художніх домінант поетичного світу раннього Павла Тичини характеризується проектуванням базових образів руху, звуків, голуба на опис дитинства та юності в повістині «Хлопчик-камертон». Зазначені домінантні образи виступають чинниками художнього наративу та структурними елементами сюжету.

У повістині представляється ціла галерея різних звуків — розмаїта за типами, масштабна за своїми обсягами для дитячого світу, оркестрова: «дзі-і-інн-н-н!» (дзвін у пилку, «...ранками Павлусь пробував те манливе срібло на слух» (Павленко, 2014, с. 17)), «ц! ц! ц! ц! ц!» («сонячно вицокує в траві далека цикада» (Павленко, 2014, с. 18)), «коо-о-о-ко-ко-ко-о!» (зозуляста курка), шум яблунь, «ку-ку» (зозуля), «ц-ц-ц-цук! Ц-ц-цук!» (іграшкова сокира). Як бачимо, М. Павленко поєднує в одне ціле звук і кольори, що також було властиво поезії П. Тичини. А ще в повістині перераховуються різноманітні інструменти: «батькова гармонія» (Павленко, 2014, с. 32), «скрипочка з дощечки» (Павленко, 2014, с. 32), барабан, бубон.

Визначальним для поезії раннього Павла Тичини був також образ голуба — Духа Святого. У повістині М. Павленко кілька ліричних згадок цього образу, які віддзеркалюють його особливості. По-перше, це голуб, що летить над водою, — його малювали в церкві в Пісках, в оздобленні якої брав участь малий Павло; по-друге, це образ у вірші з першої поетичної збірки «Сонячні кларнети»; і нарешті, знову ж із поетичного твору — поеми «Золотий го-мін» — пречистий голуб.

М. Павленко намагається змодельовати розколотість, подвійність навколишнього світу та долі П. Тичини через введення в текстову тканину повістини «Хлопчик-камертон» полярних образів: голуб — фарбований горобець, звуки природи — звуки господарського начиння тощо.

Біографічний роман у повістинах «Райдуга в решеті» за своєю природою комунікативний, пізнавальний, поєднує в собі документальність і художність. Адресант виступає в тексті в образі наратора.

Авторка М. Павленко безпосередньо присутня в тексті роману як коментатор. Вона намагається впливати на читачів через вплетення авторських коментарів, риторичних звертань і запитань. Авторка активно допомагає читачам у сприйнятті формування особистості письменників через вкраплення певних вказівок та коментарів, щоб створити правильний, відповідний образ головного героя. Вона, ніби вчитель-наставник, спрямовує юного читача, надаючи йому потенційну можливість правильного вибору власного життєвого шляху. М. Павленко створює враження довірливої, аргументованої, образної розповіді, у якій наратор розкриває перед читачем дитинство головних героїв від народження до настання дорослості, роблячи у фіналі екскурси в майбутнє.

М. Павленко пише для дітей, поза цим вона — доцент кафедри української літерату-

ри, українознавства та методики їх викладання Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, тому в текстах твору зустрічаються примітки, у яких тлумачаться слова, що можуть бути незрозумілими для юного читача, а також подається додаткова інформація. Примітки відіграють роль своєрідних путівників, вони також дають змогу авторці коментувати з позиції творця тексту, а не просто наратора. У повістині «Дівча на сонячних батарейках» примітки виконують кілька функцій: 1) пояснюють слова, що вже втратили своє поширення, як-от: облава — «своєрідне “полювання” фашистських загонів на мирне населення, під час якого насильно вивозили молодих здорових людей на працю до Німеччини» (Павленко, 2014, с. 296); 2) тлумачать діалектні слова: *рейдає* — базикає, промовляє, *розфекатись* — посваритись.

З образом автора читач зустрічається і в біографічних довідках, що наводяться наприкінці повістин, підбиваючи певні підсумки оповіді.

Безумовно, М. Павленко підходить до матеріалу не просто як дослідниця, а як педагог, художник, що створює яскраві й цікаві образи своїх персонажів. Цьому сприяє використання концептуальних образів, які стають своєрідними лейтмотивами біографій дитинства.

Заголовки повістин, що входять до роману «Райдуга в решеті» М. Павленко, називають головних героїв через характеристичну ознаку, своєрідний код, дають підказку і в той же час зашифровують головного героя через використання лейтмотиву, що описує сутність особистості відомої творчої людини. «Хлопчик-камертон» — про П. Тичину, «Дівча на сонячних батарейках» — про І. Жиленку, «Найнадійніша» — про Н. Суровцеву, «Кирпате безсмертячко» — про В. Симоненку, «Хлоп'як із криці» — про В. Стуса. Заголовки семантично автономні. Кожен заголовок сконцентровано акумулює зміст повістини, готує читача до знайомства з персонажем, виступає домінуючою характеристикою. У структурній організації назначені у заголовку слова в повній або модифікованій формі функціонують у тексті.

Заголовок першої повістини «Хлопчик-камертон» актуалізує контекстуальну інформацію про чутливість до звуків, музики П. Тичини («Гудок паровоза видається Павлусеві зітканим із нот: “соль-сі, ре-до / до-мі, до-фа!..”» (Павленко, 2014, с. 50)), адже за допомогою камертону налаштовують музичні інструменти. Поза цим авторка намагається провести паралель між загубленим поетичним обдаруванням і вимушеним слугуванням радянській системі та втратою батьком камертона по дорозі з Пісок на Нову Басань.

Заголовок «Дівча на сонячних батареях» указує на сутність головної героїні, Ірини Жиленко: черпання натхнення з краси навколишнього світу, уміння отримувати підзарядку від природи, неспинна енергійність. Тому М. Павленко називає її «сонцепоклонницею», «сонцетрудівницею» (Павленко, 2014, с. 357).

У повістині «Найнадійніша» слово «надія» винесено в заголовок і є смисловою домінантою, що стягує в єдиний центр семантичні вектори. Надія — це ім'я головної героїні і водночас промовиста деталь, що характеризує віру Надії Суровцевої в незалежну Україну.

Таким чином, М. Павленко звертається до символічних назв, виносячи в заголовок художні лейтмотиви, певні стрижневі елементи зовнішнього або внутрішнього життя головних героїв.

До кожної повістини М. Павленко добирає один або кілька епіграфів з доробку героїв.

Роману в повістинах «Райдуга в решеті» властивий інтерпретативний характер. Письменниця, оповідаючи, моделює бачення Ірини Жиленко, Надії Суровцевої, Павла Тичини, Василя Симоненка, Василя Стуса в певний момент минулого, а точніше — дитинства (народження, вплив батьків або/та інших близьких на формування особистості, навчання, перші проби пера, зародки творчості), маніпулюючи баченням і сприйняттям читача.

У повістині «Дівча на сонячних батареях» М. Павленко неодноразово акцентує увагу читача на майбутньому призначенні юної І. Жиленко — письменництві, текстуально використовуючи слово «письменниця» поруч з розкриттям деталей названого заняття: увага по дрібного («*Що то — майбутня письменниця: у неї кожна <...> дрібниця не просто так, а зі значенням! Якщо її уважно “прочитати”, можна розгадати всі таємниці світу!*» (Павленко, 2014, с. 311)), бажання поділитися з іншими своїм баченням («*А прагнення побачити світ і — передати своє бачення людям!*» (Павленко, 2014, с. 323)), багатогранність («*Адже тоді ще ніхто не знатиме, що готує Бог Іринку Жиленко для професії, котра об'єднає і педагогіку, і далеке морське плавання, навіть малювання, співи та музику — професії дорослої і дитячої Письменниці*» (Павленко, 2014, с. 336)).

М. Павленко дотримується традиційної моделі художньої біографії, слідує за хронологічною послідовністю подій, щоправда, відповідно до спрямованості на дитячу читацьку аудиторію, обмежується ранніми роками життя письменників.

При всій фрагментарності структури роману повістини «цементуються» в організо-

вану цілісність за допомогою символічного архетипного образу «райдуги в решеті», у реальності створеної вчителькою Серафимою Морачевською та учнями, серед яких був і Павло Тичина. «Райдуга в решеті» — «місточок між недосяжним сонцем і звичайним решетом, між небесним і рукотворним, між Богом і Людиною, між сьогоднішнім і таким звабленим грядущим» (Павленко, 2014, с. 40). Адже в кожній творчій постаті зливаються в єдине ціле вроджений талант, даний Всевишнім, і вплив оточення (батьків, родини, місцевості).

Можемо говорити, що М. Павленко в романі «Райдуга в решеті» звертається до відповідних смислових кодів як способів вираження та акумуляції авторської ідеї. Наприклад, у повістині «Хлоп'як із криці» Марина Павленко фіксує увагу читача на своєрідності характеру Василя Стуса — стійкості, міцності, відданості, яку номінує в тексті, спираючись на вислови самого поета, дотичними іменниками «криця» («*Проте Василь же — із криці*» (Павленко, 2014, с. 262)), «залізність» («*Як і — трагічний стоїцизм, тобто стійкість, твердість, якщо хочете — “залізність” у життєвих незгодах*» (Павленко, 2014, с. 274)), «метал» («*Тож усім прикрощам Василь “підставляє щит” — і клинки “б'ють по металу”!*» (Павленко, 2014, с. 274)), топонімом «Сталіно» («*1919 року частину перейменували на Сталіно, бо тут виплавляють сталь*» (Павленко, 2014, с. 236)), прикметниками «крицева» («*Подільська земля просто дала світові ще одну людину з крицевим характером, який змалку гартувався в умовах вільного й свавільного Донбасу, де не відстоювати право на власну інакшість означало або стати відступником, або — предметом постійних кпинів однолітків*», — скаже Дмитро Стус у своїй глибокій книжці про батька «*Василь Стус: життя як творчість*» (Павленко, 2014, с. 240)), «залізний» («*Але залізні хлопчики не здаються*» (Павленко, 2014, с. 252)), «І — залізний! — не забуваємо й ми. “Я нібито залізний, бо інакше мені просто не можна”, — писатиме Василь синові за кілька років до смерті. “Бо чоловік — це значить залізний”, — заявлятиме Дмитрику в іншому листі» (Павленко, 2014, с. 273)), дієсловом «гартувати» («*У ньому віднині гартуватиме свою крицеву натуру Василь Стус*» (Павленко, 2014, с. 236)). М. Павленко асоціює своє уявлення про суть Василя Стуса з «крицею» — як зазначається у «Словнику української мови», «шматком неочищеного від різних домішок заліза пористої будови, який утворюється під час виплавляння сталі з руди або чавуну».

Досліджуючи особистості письменників, авторка використовує характерні літературні

прийоми. Портрет — одна з важливих характеристик персонажа.

О. Галич слушно зауважує, що в документальних творах, до яких зараховується і біографія, «завжди зберігаються елементи суб'єктивного підходу до бачення об'єкта зображення, тобто реальної людської особистості» (Галич, 2017, с. 59).

Важливим елементом портретної характеристики образу юного Василя Стуса є його постава. Постава дає можливість побачити не лише фізичні характеристики зовнішності персонажа, а й сприйняти його внутрішній світ, душу. Через поставу спостережлива та уважна авторка показує неповторність натури героя, суттєво поглиблює відомості про цю конкретну людину. Про мужність Василя Стуса свідчить характеристика, яку навела М. Павленко: «в 9 класі дрібненький і кволий “Стусік” нарешті витягнувся, змужнів, став красивим і високим. Був гарний рішучим поглядом, широкими бровами, твердою поставою — справжньою, саме чоловічою, а не солодкаво-ніжною красою. Друзі порівнюватимуть його профіль із профілем великого італійського поета Данте Аліґ'єрі» (Павленко, 2014, с. 282). До того ж ця характеристика подана динамічно, у розвитку.

Одяг людини значимий. Він характеризує стать, вік, достаток, особисті вподобання, локалізує приналежність до певного часового відрізку, свідчить про перебування в певному географічному й етнографічному середовищі. Одяг персонажів найчастіше придуманий, але базується на відповідних уявленнях. М. Павленко використовує описи дитячого одягу персонажів як візуальний елемент їхньої портретної характеристики. Так, при змалюванні одягу малого Василя Стуса підкреслюються належність до України, вік, національні уподобання, статки родини: «Симпатичне карооке хлоп'я в довгенькій вишитій сорочині (штанята із шлейкою через плече у нього з'являться аж у чотири роки) в усіх виликало симпатію» (Павленко, 2014, с. 238).

У портретній характеристиці Василя Симоненка також нерідко виокремлюються аксесуари: звичайні, які тоді носили малі сільські хлопчачки. Аксесуар героя — полотняна торба, з якою тоді ходили до школи, — свідчить передусім про його соціальний статус як дитини селян: «худенький хлопчик, що з полотняною торбою через плече якраз вертається зі школи» (Павленко, 2014, с. 199).

У романі в повістинах «Райдуга в решеті» М. Павленко вдається до лаконічних портретів персонажів, що допомагають створенню ескізного опису зовнішності реальної людини — письменника. Відбуваються редукована типі-

зація та індивідуалізація реального персонажа через розкриття окремих деталей зовнішності (обличчя, погляд, одяг тощо). При описі малого Павла Тичини письменниця зосереджує увагу на значенні імені, статури, очей: «Павлусь же сидить у своєму улюбленому закутку під сволоком на печі. Сам худюсінкий, дрібненький (неспроста, мабуть, “Павло” з латини перекладається як “маленький”!), тільки лобатий та зелені очиська на півлиця» (Павленко, 2014, с. 20).

М. Павленко також подає портретні характеристики членів родини головних персонажів. Крім рис зовнішності цих персонажів, авторка відображає їхнє походження. Подивимося на лаконічний опис родоvodu батька Надії Суровцевої: «нащадка збіднілої дворянської родини, предками якої, крім українців, були і литовські князі, й турки» (Павленко, 2014, с. 83). Зовнішність батька розгортається перед читачами через емоційне сприйняття його дружиною: «щось дуже щемко-сумне почувала до ставного розумного короткозорого студента Київського університету. Хотілося захистити, підтримати» (Павленко, 2014, с. 83).

Цікаво, що М. Павленко мало звертає увагу на зовнішність І. Жиленко, але прагне зафіксувати риси характеру жінки:

1) сонячність, світлість — «Бо така вже вона якась... Сонячна, світла, ясна! Як признається їй через багато-багато літ один такий “зітхальник”, а за сумісництвом — ще й відомий письменник Станіслав Тельнюк: “Тебе як зустрінеш зранку — потім до вечора ходиш і посміхаєшся!” — ось яка вона!» (Павленко, 2014, с. 314);

2) працьовитість — «Такою, до речі, Іра буде завжди й у всьому: замість галасувати й привертати до себе увагу, мовчки й уперто ПРАЦЮВАТИМЕ» (Павленко, 2014, с. 313);

3) незламність — «Ніколи й ні перед ким Ірина Жиленко на колінах не стоятиме! Навіть миючи підлогу чи полючи город! Навіть у церкві: хоч безмежно любитиме й шануватиме Творця, але матиме певність, що добрий люблячий Бог не бажає нічийого приниження! Тим паче, не колінуватиме в своїх творах: завжди лишиться вірною собі, не піддається на жодні вказівки партії чи віяння часу, завжди писатиме про вічні, справжні, а не примарні цінності» (Павленко, 2014, с. 322);

4) обдарованість, що не знаходить свого застосування і належного визнання в радянській системі, — «У цій системі якось не знаходять застосування ані Ірин блискучий і дуже оригінальний розум, ані яскраві здібності, артистичність, безмежна фантазія, прекрасне вміння малювати й співати» (Павленко, 2014, с. 339).

Як бачимо, домінантні риси характеру І. Жиленко М. Павленко окреслює через наведення думок, вражень відомих людей, письменників, виділяючи в тексті великими літерами, позначаючи знаками оклику.

Американський психолог У. Бронфенбренер (Галузяк, 2001, с. 19) виділяє в соціальному середовищі, під впливом якого формується особистість, 4 вкладені одна в одну системи: мікросистему (родину, друзів), мезосистему (школу), екзосистему (дорослі соціальні угруповання) та макросистему (звичаї, традиції, ідеологію). Вони є важливими зовнішніми факторами розвитку особистості.

М. Павленко намагається розкрити перед читачами процес формування особистості письменників, тому активно описує вплив оточення — родини (батьків, братів / сестер, родичів), місцевості із її особливостями (пейзажів, топонімів), фольклору (пісень, колискових, колядок, замовлянь, казок, легенд тощо), культурних феноменів (літератури, музики, образотворчого мистецтва).

Незаперечний вплив на виховання дитини справляють матері. Наприклад, Павло Тичина попереносить у свою поезію оригінальні слова матусі: «*перегулюється (вигулюється) небо*», «*проманіжити*», «*окалавуритись*», «*переменджигується*» (Павленко, 2014, с. 36).

Звертання до фольклору зумовлене потребою усвідомити національну культурну самобутність, прагненням передачі розуміння особливості та своєрідності національного характеру.

Мовленнєві партії персонажів насичені приказками та прислів'ями. М. Павленко вибирає ті фразеологізми, які розкривають народну мораль, образність мислення, дотепність і влучність висловлювань: *губи збавляти* — марно балакати («*Марна мова, тільки губи збавляєш! — Їлина пішла поратись, бо ж тут і так не знаєш, що вимінати, що продати на ті харчі!*» (Павленко, 2014, с. 243)), *купило затупило* — нестача коштів («...*Співала і коли жилося стертно (чи, як мама каже, "полатавши")*, і коли не знала, до кого бігти на чергові позички якогось карбованця, бо знов татової зарплати не стає до кінця місяця або, за її словами, "*купило затупило*"» (Павленко, 2014, с. 258)).

Невід'ємним елементом словесної тканини роману є діалектизми, у залученні яких М. Павленко проявила неабияку майстерність. Особливий акцент на їхньому використанні робиться в повістинах «Кирпате безсмертячко» (Василь Симоненко), «Хлопчик-камертон» (Павло Тичина) та «Найнадійніша» (Надія Суровцева): *бульи* — були («О, Варвара Мак-

симівна бульи повитухою на всі ближні села!» (Павленко, 2014, с. 156)), *хльопчик* — хлопчик, *жалько* — жалко / шкода («*Гарний хльопчик вродився, тільки ж ох, як жалько!*» (Павленко, 2014, с. 157)), *сватальсь* — сватались («*І сватальсь же гарні парубки!*» (Павленко, 2014, с. 157)), *корові* («*А ще — охоче пасла корові з місцевими дітьми*» (Павленко, 2014, с. 109)), «*Корові десь безкарно мандрували городами, але ж хіба можна було відірватися від захопливих Надійчиних небилиць?..*» (Павленко, 2014, с. 128)). Заслугує позитивної оцінки те, що М. Павленко при вплітанні в текст лексичного діалектизму тлумачить його в зносці: *брачка* — рогач (пристрій для витягування посуду з печі) («*Хай затримається ця прекрасна мить домашнього земного оркестру: лопотіння босих ніжок, братиків сміх, Полине ласкаве напучування, торохтілочка, шкварчання горщика, що його мама відсовує брачкою од вогню, мирний гомін родинного вогнища...*» (Павленко, 2014, с. 22)).

Топоніми, які використовує М. Павленко в романі у повістинах «Райдуга в решеті», національно марковані, потенційно експресивні. Топоніми як структурні компоненти художнього тексту роману сприяють реалістичності відтворення подій, окреслюючи певний простір, у межах якого розвивається сюжетна лінія, діють головні та другорядні персонажі. У романі «Райдуга в решеті» постають реальні географічні об'єкти.

На основі аналізу вищезазначеного твору виявлено такі типи топонімів:

1) назви міст, містечок, селищ, сіл, кутків — Київ, Стецівка, Умань, Рахнівка, Юзівка → Сталіно → Донецьк, Біївці, Єнківці, Лубни («*Чому так любо їдеться на канікули до Стецівки (там Іра [Ірина Жиленко. — М. Ш.] з бабкою Христею проводять мало не кожне літо)?*» (Павленко, 2014, с. 340)), «*Про Умань дівчинка [Надія Суровцева. — М. Ш.] завше матиме суперечливі, але здебільшого теплі враження. "Умань в цілому дивно нагадує Європу", "Умань — це Сочі", "Недурно Умань звать маленьким Парижем" — писатиме в листах, повернувшись сюди через півстоліття*» (Павленко, 2014, с. 118)), «*У літописах же Біївці згадуються десь так у кінці 16 століття*» (Павленко, 2014, с. 53));

2) гідроніми (назви водних об'єктів) — річок Рахнянка, Кальміус, Сіверський Донець, Рівка, Удай, Шполка («*Тут, межі річками Кальміус та Сіверський Донець, колись кочували кимерійці, скіфи, сармати*» (Павленко, 2014, с. 240)), «*І — маленька річечка Рівка. І — широка річка Удай з двома островами (звідси й не вгледити) — Мисник і Дубовий*» (Павленко, 2014, с. 153)), «*Хтозна, які таємничі трагедії пережи-*

валися тут бабкою-дідусем, але ж річка Шполка — така гарнюча!» (Павленко, 2014, с. 340)), ставків Сельський, Мельницький («Ставок цей зветься Сельський: мабуть, від того, що на куток, де живуть Стуси, кажуть Село, бо ж — у центрі Рахнівки. Водою ставок живиться із річечки Рахнянки» (Павленко, 2014, с. 229));

3) назви урочищ — Беєве урочище («Із сивої давнини бійчанам дістались у спадок і Беєве урочище, засноване колись козаком Беєм, який тримав тут пасіку» (Павленко, 2014, с. 153)), урочище Скаржинівщина («Ти, рябенька, іди доріжкою, а ти, біленька, йди за рябенькою, не звертай! — щоранку повчав їх малий наставник, женучи під гору на ближнє урочище Скаржинівщину» (Павленко, 2014, с. 165));

4) назви островів — Мисник і Дубовий («На острові Дубовому, як і годиться, росли розкішні дуби» (Павленко, 2014, с. 154));

5) назви гір — Лисак, Парасчина гора («А з вершини гори Лисак, подекують, за ясної погоди можна побачити райцентр — містечко Лубни» (Павленко, 2014, с. 154); «А он, за чорним вітряком, на шляху до Єнківців, синіє Парасчина гора» (Павленко, 2014, с. 154));

6) мікротопоніми — місцеві географічні назви невеликих об'єктів, відомих лише місцевим жителям, як-от, назва поля Селище («А ще — на Голодовім Березі: там, переказують, колись було старе село, знищене татарами, досі поле неподалік називають Селищем» (Павленко, 2014, с. 275)), назва криниці Парасчина, або Десята («Хай там як, але та криниця — Парасчина. А ще називають Десята, бо святили її щороку на десятий тиждень по Великодню» (Павленко, 2014, с. 155)).

М. Павленко, характеризуючи Павла Тичину загалом високо й цінуючи його талант, не оминає увагою і прикрих моментів його творчої долі. Так, письменниця проводить символічні паралелі між долею П. Тичини та образами загубленого камертону, а також фарбованого горобця, що втратив здатність літати; авторка звертається до риторичних питань та окличних речень: «... Крилатого птаха — в'язкою фарбою!.. Чи не так станеться із самим Павлом? Чи ж майбутній совєцький режим не обліпить (і хитрістю, і залякуванням, і примарним добробутом-славою) стрімкі душевні Генієві крила? Чи ж не покрие їх кривавою фарбою з бронзовим полиском, чи ж не змусить стати таким-от трагічним птахом? Наче той камертон, згубиться талант на півдорозі, захрясне у сліпій та глухій дорожній пиллюці, в якій — не почувеш, не заспіваєш, не прозвучиш...» (Павленко, 2014, с. 31).

М. Павленко констатує вплив соціальних чинників на долю, на поведінку персонажів і їх-

нього оточення. Наприклад, в описі дитинства Ірини Жиленко, звертаючись до заборонених у радянський час колядування, щедрування, співу різдвяних псалмів, авторка наголошує на домінантному страху перед владою і тотальному поширенні такого явища, як доноси: «... мама Маруся насторожено позирала на двері. Хоч би ніхто не викрив і не доніс!» (Павленко, 2014, с. 326).

Серед інших соціальних факторів, що становлять атмосферу формування Василя Симоненка, М. Павленко називає голод 1947 року («вживають, як можуть. Крохмаль з гнилого картоплиння, жолудяники, суп із кропиви, шпичаки, рогіз...» (Павленко, 2014, с. 192)); Ірини Жиленко — закріплення за українською мовою статусу «сільської», а за російською — «столичної» («розмовляти українською — “некультурно”, “по-сільському”. Звичним стає те, що розмовляти в школі й на вулицях слід по-столичному, тобто російською. Бо засміють» (Павленко, 2014, с. 339)). Письменниця відтворює названі соціальні фактори не лише через опис, а й через відсилання до художніх творів персоналій біографій. У випадку з Василем Симоненком називає вірші «Жорна», «Злодій», новелу «Однорукий лісник», у яких змальовано реалії голоду.

М. Павленко ненав'язливо проводить національно-культурну ідентифікацію. Проблема національної ідентичності персонажів вирішується по-різному: через протиставлення, нанизання та розкриття традиційних українських особливостей ментальності.

Приєм протиставлення використовується при описі строкатості населення Донбасу в повістині «Хлоп'як із криці» (Василь Стус). М. Павленко спочатку вдається до переліку розмаїтого населення Донбасу: «...поприїжджали сюди хто звідки, кожен од свого лиха. І з Криму (як-он татарин Гапон), і з Казахстану, і з Кавказу, і з Росії» (Павленко, 2014, с. 239), потім переходить до виділення окремого сегмента населення, яке відцуралося свого минулого, вважає українське неестетичним, навіть злочинним, згуртувалося в нове соціальне утворення — «корінні “донбасовці”» (Павленко, 2014, с. 239), «совєцькіє чоловікі» (Павленко, 2014, с. 240). Антиномічні до них — «грачі», «затуркані гречкосії», «село».

Серед рис української ментальності окреслюються любов до пісні та працьовитість («... мама завжди співала. І коли вони з нею та Марусею сапали город, і коли виламували з кукурудзяного шумовиння молоді качани, і як вилуцували зі стручків блискучу рябцябеньку квасолю» (Павленко, 2014, с. 257)).

Письменниця послідовно акцентує український вплив на становлення особистості відомих митців.

Світогляд письменників формувався під безпосереднім впливом культурних діячів минулого, попередників. Так, безсумнівний вплив Т. Шевченка (В. Стус до 6 класу знав багато поезій напам'ять), І. Франка (Франкова поема «Мойсей» для В. Стуса — справжнє відкриття), Лесі Українки (зачарованість В. Стуса волелюбністю Мавки з «Лісової пісні», її здатністю стати вище за побут), К. Білокур (В. Стус захоплюватиметься її картинами).

Поєднують постаті в романі в повістинах «Райдуга в решеті» в одне ціле перегуки доль особистостей, до яких звернулася М. Павленко. Так, Павло Тичина був знайомий з Надією Суровцевою, у 1920-х роках навідував її в Харкові на Максимільянівській, 19, сприяв звільненню Надії з концтаборів. Василь Стус писав літературно-критичну статтю про Ірину Жиленко (рукопис зберігається в його архіві). Василь Симоненко та Ірина Жиленко товаришували, часто бували на квартирі Івана Світ-

личного, що гуртував навколо себе талановиту молодь, так званих шістдесятників.

Варто також докладно зупинитися на тому, що М. Павленко самотійно проілюструвала повістину. Серед ілюстрацій є як сюжетні малюнки, так і портретні замальовки. Біографія та портрети відносяться до різних сфер, але їхній зв'язок очевидний. Читання та візуальне сприймання можна вважати подібними видами діяльності. При читанні художнього твору, у якому авторка відтворює внутрішню сутність людини, у читача складається відповідне уявлення про її зовнішність. При сприйманні живописного портрету або сюжетної картини уява здатна відтворити характер і внутрішнє життя особистості.

Висновки. У романі «Райдуга в решеті» М. Павленко як коментатор та наставник через змалювання картин дитинства, у яких поєднуються авторська суб'єктивність і документальність, зробила спробу репрезентації концепції життєтворчості П. Тичини, Н. Суровцевої, В. Симоненка, В. Стуса, І. Жиленко та їхньої національно-культурної ідентифікації, розкрила фактори впливу на формування особистості.

ДЖЕРЕЛА

1. Галич О. Портрет у мемуарному та біографічному дискурсах: семантика, структура, модифікації. Старобільськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2017. 449 с.
2. Павленко М. Райдуга в решеті: про дитинство Павла Тичини, Надії Суровцевої, Василя Симоненка, Василя Стуса й Ірини Жиленко. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2014. 368 с.
3. Галузяк В., Сметанський М., Шахов В. Педагогіка: навч. посіб. Вінниця: РВВ ВАТ «Віноблдрукарня», 2001. 200 с.
4. Черкашина Т. Наративні виміри художньо-біографічної прози. Луганськ: СПД Резніков В. С., 2009. 200 с.
5. Швердіна А. Жанрові модифікації художньої біографії: (на матеріалі української прози кінця ХХ — початку ХХІ століття): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Луганськ, 2014. 20 с.
6. *Biography and Autobiography: Essays on Irish and Canadian History and Literature* edited by James Noonan. Ottawa: Carleton University Press, 1993. 292 p.
7. Etzemüller T. Die Form «Biographie» als Modus der Geschichtsschreibung. Einige einführende Überlegungen zum Thema Biographie und Nationalsozialismus // Thomas Etzemüller. *Regionen im Nationalsozialismus* / ed. Michael Ruck and Karl Heinrich Pohl. Bielefeld, 2003. Pp. 71–90.
8. Parke C. N. *Biography: Writing Lives*. New York, London: Twayne, 1996. 175 p.

REFERENCES

1. Halych, O. (2017). *Portret u memuarному ta biohrafichnomu dyskursakh: semantyka, struktura, modyfikatsii*. Starobilska, Ukraine: DZ "LNU imeni Tarasa Shevchenka". (In Ukrainian).
2. Pavlenko, M. (2014). *Rajduha v resheti: pro dytynstvo Pavla Tychyny, Nadiji Surovtsovoi, Vasyliya Symonenka, Vasyliya Stusa j Iryny Zhylenko: roman u povistynakh*. Ternopil, Ukraine: Navchalna knyha-Bohdan. (In Ukrainian).
3. Haluziak, V., Smetanskyj, M., & Shakhov, V. (2001). *Pedahohika*. Vinnytsia, Ukraine: RVV VAT "Vinobldrukarnia". (In Ukrainian).
4. Cherkashyna, T. (2009). *Naratyvni vymiry khudozhno-biohrafichnoi prozy*. Luhansk, Ukraine: SPD Rieznikov V. S. (In Ukrainian).

5. Sheverdina, A. (2014). *Zhanrovi modyfikatsii khudozhnoi biohrafii: (na materialy ukrainskoi prozy kintsia XX — pochatku XXI stolittia)*: extended abstract of PhD dissertation. Luhansk, Ukraine: Derzh. zaklad "Luhanskyj nac. un-t imeni Tarasa Shevchenka". (In Ukrainian).
6. Noonan, J. (1993). *Biography and Autobiography: Essays on Irish and Canadian History and Literature*. Ottawa, Canada: Carleton University Press. (In English).
7. Etzemüller, T. (2003). Die Form «Biographie» als Modus der Geschichtsschreibung. Einige einführende Überlegungen zum Thema Biographie und Nationalsozialismus. *Regionen im Nationalsozialismus*, Bielefeld, Germany. Pp. 71–90. (In German).
8. Parke, C. N. (1996). *Biography: Writing Lives*. New York, London: Twayne. (In English).

Maryna Shtolko

Head of the Scientific Information Department
Shevchenko Institute of Literature
Kyiv, Ukraine

ORCID iD 0000-0003-0277-8687

shtolko@ukr.net

SPECIFICS OF MODELING PICTURES OF CHILDHOOD IN A BIOGRAPHICAL NOVEL COMPRISING SHORT STORIES "RAINBOW IN THE SIEVE" BY M. PAVLENKO

The purpose of the article is to trace the ways of reconstructing images of childhood of Ukrainian writers of the XX century (Dmytro Pavlychko, Nadiya Surovtseva, Vasyl Symonenko, Vasyl Stus, Iryna Zhylenko) on the material of a biographical novel in the short stories "Rainbow in the Sieve" by a Ukrainian poet, writer, artist, scientist, teacher Maryna Pavlenko. The relevance of the study is determined by the search for new perspectives on the coverage of childhood in the biographical literature. The traditional model of artistic biography with observance of chronological sequence of events is analyzed. However, in accordance with the focus on young age readers, there is a restriction on the early years of life of writers. Particular attention is paid to the features of the author's expression in the text. An attempt is made to analyze the informative value of story headings. The factors of influence on personality formation and ways of their reproduction in the novel are analyzed. M. Pavlenko tries to reveal to readers the process of forming the personality of writers, so she actively describes the influence of the family environment (parents, siblings, relatives), the area with its features (landscapes, place names), folklore (songs, lullabies, carols, orders, fairy tales, legends, etc.), cultural phenomena (literature /music/art). Generalizations are made to delineate national and cultural identification of characters. The textual expression of the ideological and artistic dominants of the poetic and artistic world of the main characters of the stories is traced. Literary techniques of character features (elements of portraiture, character creation) are revealed. The comparative-historical, typological, structural-functional, biographical methods are applied.

Keywords: biographical novel in stories, biography, childhood, I. Zhylenko, V. Stus, V. Symonenko, P. Tychna, N. Surovtseva.

Стаття надійшла до редакції 11.09.2020

Прийнято до друку 12.12.2020

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС:
МЕТОДОЛОГІЯ, ІМЕНА, ТЕНДЕНЦІЇ**

**LITERARY PROCESS:
METHODOLOGY, NAMES, TRENDS**

**Збірник наукових статей
(філологічні науки)**

№ 16, 2020

Матеріали публікуються в редакції редакційної колегії журналу

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського університету імені Бориса Грінченка

Завідувач НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*
Заступник завідувача НМЦ видавничої діяльності *А.М. Даниленко*
Художній редактор *Т.В. Нестерова*
Комп'ютерна верстка й технічне редагування *Н.В. Клименко*

Підписано до друку 17.12.2020 р. Формат 60x84/8.
Ум. друк. арк. 12,3. Обл.-вид. арк. 13,6. Наклад 100 пр. Зам. № 0-114.

Київський університет імені Бориса Грінченка,
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі Інтернет без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.