

**Волинський національний університет імені Лесі Українки**

**Надія Колошук**

# Нефікційна проза

*Навчальний посібник  
для закладів вищої освіти*

**Київ - 2021**

**УДК 82-94.09(075.8)  
К 61**

*Затверджено Вченою радою  
Волинського національного університету  
імені Лесі Українки  
(протокол № 6 від 27 травня 2021 року)*

Рецензенти:

**Романов Сергій Миколайович**, доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки

**Мочернюк Наталія Дмитрівна**, доктор філологічних наук, старший науковий співробітник відділу української літератури Інституту українознавства імені І. Крип'якевича НАН України

**Рарицький Олег Анатолійович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

**К 61 Колошук Н. Г. Нефікційна проза:** навч. посібник для закладів вищої освіти. Київ: Каравела, 2021. 332 с.

**ISBN 978-966-8019-76-0**

У посібнику подано матеріал до навчального курсу «Література факту», розробленого для студентів-магістрантів філологічних спеціальностей у Волинському національному університеті імені Лесі Українки. Більшість із підрозділів друкувалися як самостійні авторські дослідження про документалістику в українській та зарубіжних літературах. Аналіз теоретичних проблем подається на матеріалі різножанрових прозових творів О. Кобилянської, О. Довженка, М. Стельмаха, В. Сосюри, Ю. Шереха-Шевельова, родинних листів Г. Кочура та І. Воронович, «роману-доносу» Г. Снегір'єва, книги білоруської нобеліантки С. Алексієвіч «Час second-hand» тощо. Ідеться також про контраверсії в повоєнному літературному середовищі українських емігрантів (зокрема про «заочний» конфлікт Ю. Шереха-Шевельова та І. Качуровського), про суперечливий образ-імідж В. Петрова-Домонтовича, які розкриваються на сторінках non fiction (літературної критики, епістолярію, мемуаристики).

Посібник розрахований на студентів, магістрантів та викладачів вищої школи гуманітарних спеціальностей.

**УДК 82-94.09(075.8)**

**© Колошук Н. Г., 2021**

**ISBN 978-966-8019-76-0**

**© Видавництво «Каравела», 2021**

***Світлій пам'яті моєї бабусі Анастасії Миколаївни Колошук  
(у дівоцтві Олішкевич),  
яка мала чудовий дар оповідати про минувшину***

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	6
<b>РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВИВЧЕННЯ НЕФІКЦІЙНОЇ ПРОЗИ</b> .....	11
1.1. Документальна література (nonfiction): варіанти визначень та актуальність дослідження .....	11
1.2. Рецепція документальної літератури: українська ситуація .	24
1.3. Жанрові визначення нефікційної прози та її зв'язок із масовою літературою.....	38
1.4. Проблема визначення правди у фікційній та нефікційній літературі.....	50
1.5. Документалістика і пропаганда .....	68
<b>РОЗДІЛ II. ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ НЕФІКЦІЙНОЇ ПРОЗИ У СПІВВІДНОШЕННІ З АВТОБІОГРАФІЗМОМ, ЕПІЧНІСТЮ, ЛІРИЗМОМ У БЕЛЕТРИСТИЦІ</b> .....	90
2.1. Гумор як показник естетичного рівня та шибеничний гумор у нефікційній прозі.....	90
2.2. Плач за Україною у щоденнику Олександра Довженка: лірична експресія нефікційного тексту.....	107
2.3. Нефікційність vs автобіографізм: проблема визначень і взаємозв'язку (на прикладі ліричних повістей Михайла Стельмаха) .....	121
2.4. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші) .....	138
2.5. Особисте й інтимне в нефікційних творах: любовно-еротична тематика в автобіографічному «романі» Володимира Сосюри «Третя Рота».....	158
2.6. Юрій Шевельов про свій вибір українства та про «своїх» і «чужих» у спогадах «Я – мене – мені... (і довкруги)» .....	170
<b>РОЗДІЛ III. РЕТРОСПЕКТИВА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ НЕФІКЦІЙНИХ ТЕКСТІВ</b> .....	186
3.1. Епістолярний діалог Григорія Кочура та Ірини Воронович: сімейний портрет в інтер'єрі «червоної доби» .....	186
3.2. Дисидентський роман Гелія Снегір'єва «... (роман-донос)»: поетика унікальних жанрів нефікційної прози .....	204

3.3. Література про подорожі (тревелог): світова та українська традиції .....	218
3.4. Читаємо книгу Світлани Алексієвич «Час second-hand»... 238	
<b>РОЗДІЛ ІV. ПЕРСОНАЖІ ЧИ РЕАЛЬНІ ЛЮДИ? .....</b>	<b>253</b>
4.1. Нарцисизм жіночого «я» у «Щоденниках» Ольги Кобилянської .....	253
4.2. Контраверсійні аспекти діаспорної рецепції: Леся Українка у літературній критиці, спогадах і листах Ю. Шереха-Шевельова та І. Качуровського .....	266
4.3. Образ-імідж В. Петрова-Домонтовича у нефікційній прозі та в белетристиці.....	283
<b>ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ.....</b>	<b>305</b>
<b>ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ .....</b>	<b>311</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>319</b>
І. Програма практичних занять у курсі «Література факту»....	319
ІІ. Список творів для самостійного читання .....	326
ІІІ. Перелік питань для самоконтролю / заліку .....	328

## ВСТУП

Поняття «нефікційна проза» у нашому літературознавчому дискурсі поки ще не надто широко вживане, однак явище, про яке йдеться в однойменному посібнику, існує з тих часів, відколи існує й письмо. Може, не так уважно до нього придивлялися науковці відтоді, коли сформувалися літературознавчі науки, оскільки більше уваги звертали на те, що називається «красним письменством» чи власне «літературою». І все ж поруч із мистецтвом слова повсякчас було й розвивалося ужиткове письмо, про яке ми мало задумуємося – так само, як герой Мольєрового «Міщанина-шляхтича», пан Журден, не знав, що все життя «говорить прозою», і в певний момент сприйняв це як відкриття.

Чи варто вивчати нефікційну прозу і як її вивчати? Варто – не викликати сумніву, якщо брати до уваги, що до нефікційної прози належать не лише чимало непомітних і маловідомих писань поза мистецькою цариною, а й знамениті тексти – записки Марка Аврелія, життєписи Плутарха і Светонія, сповіді Августина Аврелія і Жана-Жака Руссо, щоденники Льва Толстого і Франца Кафки, уся світова епістолографія, літописання, мемуаристика, есеїстика тощо. Без ужиткового прозового письма, яке зародилося на зорі людської цивілізації, не було б історії, географії та інших наук, не було б і філософії, публіцистики, журналістики... Інша справа, що уявлення про нефікційні тексти як про щось вартісне і для мистецтва формувалося довго й суперечливо. Але в сучасну епоху таку вартість уже доводити не треба. Треба навчитися читати різноманітні тексти, залишені нам у спадок людьми різних епох, які володіли пером і словом, однак не намірялися творити красне письменство, хоча без їхніх писань уявити людську культуру неможливо.

Здебільшого нефікційна проза сприймається переважною більшістю реципієнтів десь на периферії літературного процесу або й поза ним. Це видно, наприклад, у щойно опублікованій колективній монографії «Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (Львів, 2020), де раз-у-раз зустрічаємо побіжні протиставлення нефікційної прози – «художній» і навіть прямі формулювання: «Спогади належать до категорії не-художніх творів (нон-фікшн), бо

спрямовані на представлення фактичної історії авторського життя»<sup>1</sup>. Але щодо визначень «художності», то тут усе не так просто: кожен другий реципієнт, якщо не більше, намагатиметься обґрунтувати межу між «художнім» та «нехудожнім» якимось переліком рис, характеристик, якостей, «художніх засобів» і т. п., якими нефікційна проза нібито не володіє, бо... її автори не ставлять мети писати «художньо». І міркування, зрештою, зводиться до висновку, що коли людське слово показує щось уявне / вигадане / фікційне, то воно апріорі «художнє», а от коли автор нічого не вигадує, то – «не художнє»<sup>2</sup>. Це абсурдний стереотип, і не більше.

На мою думку, нефікційна проза є частиною мистецтва настільки, наскільки здатна впливати на реципієнта так само, як і красне письмо, тому я й обираю матеріалом вивчення не всі тексти nonfiction (це явище вважаю занадто неосязним для літературознавців, адже воно включає і наукові тексти, і літературно-мистецьку критику, ЗМІ, публіцистику – практично все написане, крім белетристики), а лише ті жанри, які утвердилися з давніх давен як документальні і повсякчас продовжують змінюватися та сприяють появі нових унікальних жанрів, стають невід'ємною частиною сучасного епічного письма, театру, кіно... Ця частина тісно пов'язана із соціальною дійсністю, тому й затребувана, а також нібито зрозуміла й доступна і для тих, хто пише книги, знімає документальне кіно, ставить документальні драми і т. ін., і для тих, хто читає / дивиться. Але документальне мистецтво менше знане серед критиків і читачів / глядачів. Кожен текст

---

<sup>1</sup> Пастух Т. «Молода муза» в ранніх спогадах її учасників // Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: колективна монографія / [відп. ред. Тарас Пастух]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів: б. в., 2020. С. 184; див. також в інших авторів цього видання: с. 4, 17, 47, 360, 565.

<sup>2</sup> Недавній приклад – матеріали захисту докторської дисертації теоретичного спрямування у Київському національному університеті імені Т. Г. Шевченка. Див. автореферат та відгуки опонентів, які оперували термінами «художня література» / «нехудожня література», останній саме у значенні «нефікційна»: Левчук Т. П. Критерії художності літератури: дихотомія змісту і форми в контекстах епох: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06, 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2019. URL: [http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/9bd/aref\\_Levchuk%20T.P..pdf](http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/9bd/aref_Levchuk%20T.P..pdf); [http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/5d4/vidguk\\_Levchuk%20T.P..pdf](http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/5d4/vidguk_Levchuk%20T.P..pdf) (доступ: 25.05.2021).

(у широкому розумінні цього слова – як твір мистецтва), як правило, особливий і не схожий на інші, бо особливі причини й умови, котрі викликали його до життя. За кожним текстом стоїть реальний автор, якого ні з ким не сплутаєш, якщо текст втілює свій час і стає знаковим для нього.

Ось такі тексти й розглядаються в навчальному курсі, який у Волинському національному університеті імені Лесі Українки офіційно називається спецкурсом «Література факту», хоча починаємо його з пояснення, чому існують різні терміни, як вони виникли і чому в кожному є особливі нюанси. Для заголовку в посібнику я вибрала термін, який, на мою думку, відповідає предметові розгляду якнайточніше: усі частини книги об'єднані метою – показати тексти нефікційних жанрів як частину сучасного епосу, тобто прозового епічного письма.

Предметом вивчення в навчальній дисципліні є ідейно-тематичні та поетикальні особливості нефікційної літератури (прози), її еволюція, загальноєвропейські та національні традиції, теоретичні та методологічні засади її досліджень та інтерпретації. Матеріал – нефікційні твори різних епох та культур, передусім ті, що мають світове визнання, однак створені не як належні до «красного письменства» / високого мистецтва, а як тексти утилітарного / вжиткового письма різних жанрів: записки Марка Аврелія, сповіді Святого Августина, Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого, щоденник О. Довженка, документальна «книга голосів» С. Алексієвич – вони є предметом розгляду на практичних заняттях. Натомість матеріал лекцій представляє мало вивчені різножанрові книги української та зарубіжних літератур ХХ ст. («екстремальні свідчення», автобіографічні твори В. Сосюри, М. Стельмаха, Г. Снегірьова, листи та епістолярні діалоги, пропагандистські книги радянських часів, мемуари представників української повоєнної еміграції, тревелоги тощо).

Програма навчальної дисципліни складається із двох змістових модулів: 1) Нефікційна проза як частина світової літературної класики: рецепція, поетика, взаємодія з літературним процесом. 2) Еволюція нефікційної прози у контексті красного письменства.

**Метою** викладання навчальної дисципліни є методологічна фахова підготовка магістрантів-філологів, ознайомлення їх із проблематичністю визначень nonfiction, еволюцією нефікційних жанрів, історією формування nonfiction як маргінальної (у читацькій рецепції), однак вагомої царини на межі красного письменства та вжиткового



письма; із принципами застосування щодо неї основних методів літературознавчих досліджень. Курс сприятиме розширенню, узагальненню та систематизації знань з історії та теорії літератури, а також розширенню методологічної орієнтації студентів.

Основними завданнями вивчення дисципліни є: розширення знань про красне письменство, зокрема про так звані маргінеси літературного процесу, які не вивчаються в основних курсах історії літератури; формування методологічної компетенції студентів стосовно літератури факту; засвоєння ними теоретичних та практичних знань про особливі літературні тексти на межі з автентичними документами; формування навиків аналізу нефікційних текстів, вибору підходів та методичних аспектів; опанування практичними методиками такого аналізу.

Результатами навчання (компетентностями) повинні стати:

- здатність осмислювати літературу як полісистему, розуміти еволюційний шлях її розвитку;
- здатність здійснювати науковий аналіз і структурування літературного матеріалу з урахуванням класичних і новітніх методологій;
- здатність самостійно здійснювати різносторонній літературно-художній аналіз творів класичних епох та сучасних авторів, застосовуючи адекватні методології;
- здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу у процесі виявлення типологічних рис різнорівневих літературних явищ;
- здатність критично ставитися до ідей та поглядів інших дослідників літературного процесу (або конкретних художніх та документальних творів);
- здатність до пошуку, опрацювання та аналізу інформації з різних джерел у підготовці до практичних занять із курсу «Література факту».

Основний матеріал посібника складають авторські дослідження, які публікувалися раніше як доповіді на наукових конференціях та статті, а також частина монографії «Табірна проза в парадигмі постмодерну» (Луцьк, 2006). Деякі підрозділи читалися як лекції зі спецкурсу «Література факту», уведеного у програму магістратури в університеті імені Лесі Українки із 2016 року.

Практичні заняття розроблені з метою оглянути історичний розвиток нефікційної прози від найдавніших часів до сучасності. Плани

практичних занять, питання для самоконтролю (заліку) та список творів для самостійного читання подано в додатках.

Висловлюю глибоку вдячність рецензентам цього видання, моїм учителям і наставникам, колегам, із якими довелося обговорювати певні теми на конференціях та завдяки чийй увазі стали можливими й затребуваними мої дослідження про нефікційну прозу. Зокрема дякую випускникам відділення української філології в університеті імені Лесі Українки від 2016 року за співпрацю, щирий інтерес до пізнання, толерантність та доброзичливість.

# РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВИВЧЕННЯ НЕФІКЦІЙНОЇ ПРОЗИ

## 1.1. ДОКУМЕНТАЛЬНА ЛІТЕРАТУРА (NONFICTION): ВАРІАНТИ ВИЗНАЧЕНЬ ТА АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ

\*Поняття «документальна література»: неточність термінів чи неможливість однозначної дефініції? \*Історія формування понять nonfiction та «документальна література». \*Опозиційність понять «белетристика» – «нефікційна проза». \*Мета і завдання вивчення нефікційної прози.

У словниках та енциклопедіях, як правило, постає до певної міри стереотипний зріз суспільного розуміння понять та проблем, якими займаються науковці. Поняття, які нам потрібні при вивченні курсу, для широкого читача представлені досить заплутано.

Звернемося до української Вікіпедії: «Документальна література, нон-фікшн (англ. non-fiction) – особливий **літературний жанр** [виділення моє – Н. К.], для якого, на відміну від художньої літератури, характерна побудова сюжетної лінії виключно на реальних подіях [але ж не в усіх документальних творах є сюжетна лінія – Н. К.]. Документальну літературу ще називають документалістикою, документальною прозою, літературою факту. Документальна література заснована на спогадах очевидців, документах. Також можуть використовуватися спогади самого автора. При цьому авторська точка зору проявляється у відборі та структуруванні матеріалу, а також в оцінці подій. У документальній прозі широко використовується публіцистичний стиль»<sup>3</sup>.

Як бачимо, на визначення це не схоже, бо в ньому купа неузгоджень та неточностей: що означає, наприклад, теза «також можуть використовуватися спогади»? Адже спогади є одним із найважливіших жанрів нефікційної літератури. Але в українських словниках таких співвіднесень конкретнішого, вужчого поняття із ширшим / загальнішим / місткішим немає. У найпоширенішому і найдоступнішому широкій аудиторії друкованому «Літературознавчому словникові-довіднику» (за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін.; Київ, 1997) немає гасел для понять «спогади», «документальна література / про-

---

<sup>3</sup> Документальна література // Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Документальна\\_література](https://uk.wikipedia.org/wiki/Документальна_література) (доступ: 08.01.2021).

за» або «документ», на які спираються автори статті з Вікіпедії; поняття «мемуари», яке означає з французької «спогади», не співвіднесене з жодним із понять, які необхідні для подальшої розмови про документалістику.

Є ще одна теза у Вікіпедії, на яку варто звернути увагу: «Від журналістики (репортажу, нарису) документальна література відрізняється великим періодом часу, що пройшов від часу описуваних подій, а **також великим обсягом** [а куди віднести епістолярій? – Н. К.]. Від науково-історичних досліджень документальна проза відрізняється відтворенням яскравої, живої картини подій і психологічного вигляду людей»<sup>4</sup>. А де межа із белетристикою?

Отже, нібито зрозуміло, чим **документалістика не є**: вона відрізняється, з одного боку, від публіцистики, а з іншого, від текстів наукового змісту, у тому числі й історичних. Але що ж воно таке – документалістика?

Стосовно наявності кількох різних термінів і їхньої синонімічності: насправді терміни не рівнозначні. Деякі з них утворилися в конкретний момент розвитку мистецтва і зберігають найперше ті конотації, які притаманні були дискурсові свого часу. Наприклад, «література факту» – термін, який з'явився у російських часописах 1920-х років; очевидно, тодішні російські авангардисти розуміли завдання своєї творчості відповідно до актуальних віянь свого часу та діяльності своїх «революційних» угруповань. Термін «література факту» вживали конструктивісти, лефівці та «пролетарські» прозаїки і поети. Сліди цього вживання й сам термін ретельно «вичищалися» разом із викоріненням «формалістичних ухилів», однак у 1960-70-х роках літературознавці знову почали розмову про «достовірність факту» у літературі та його співвідношення з «художньою правдою» – це видно у матеріалах тодішніх журнальних дискусій. Однак визначення «література факту» радянськими літературознавцями не вживалося або пов'язувалося лише зі згадками про угруповання «ЛЕФ».

Натомість з'явилися терміни «документальна література» чи «документально-художня проза» й обережні спроби визначень у словниках та енциклопедіях (переважно – російських), з усіма їхніми обмеженнями. У польських підручниках, словниках, літературознавчих працях від 1960-х повернувся термін «література факту», згодом його

---

<sup>4</sup> Там само.

замінили термінами «нефікційна література / проза» або nonfiction (не перекладаючи з англійської).

Отже, вживаючи терміни як синоніми, варто пам'ятати про певні відтінки значень. Як нейтральні і найбільш широкі будемо вживати визначення, які приживаються в нас віднедавна і взяті із західного літературно-мистецького дискурсу: нефікційна література і просто nonfiction (останнє варто вживати у ширшому значенні: **усе написано**, що не є белетристикою / красним письменством, тобто все – включно із публіцистичними, науковими, науково-популярними текстами).

В «**Українській літературній енциклопедії**» (1991) подано таке визначення: «Документальна література, документалістика – твори художньо-публіцистичних, науково-художніх і художньо-документальних жанрів, в основу яких покладено документальні матеріали, подані повністю або частково чи відтворені у вигляді вільного викладу»<sup>5</sup>. По суті, ідеться про nonfiction у широкому значенні: вона включає публіцистику, наукові тексти і власне нефікційну прозу, яка відома людській культурі з найдавніших часів (найвідоміші тексти – **записки** – наприклад книга Марка Аврелія, **сповіді** – як от «Сповідь» Августина Аврелія, **історичні перекази, хроніки** тощо). Однак таке широке розуміння не дає змоги відділити нефікційну прозу ні від публіцистики, ні від наукових текстів, а це все-таки необхідно робити, оскільки нефікційна проза (надалі будемо вживати аббревіатуру НФП) – так само царина мистецтва, як і белетристика (із французької це слово означає те, що у нас повсякчас називалося «словесністю», «красним письменством»; рос. – «изящная словесность»). Але царина НФП – особлива.

Повернемося до визначень наших літературознавців. Ось цитата зі статті одного з найавторитетніших знавців української НФП **Олександра Галича** (2006): «Документалістика посідає вагоме місце в новітньому літературному процесі. Це поняття є багатовимірним і різноплановим. І хоча останнім часом значно посилюється теоретичне й історико-літературне осмислення документальної літератури, про що свідчать монографічні та дисертаційні праці українських літературознавців Ірини Акіншиної, Ірини Василенко, Валентини Галич, Галини Грегуль, Ірини Данильченко, Олега Дацюка, Валерія Здоровеги, Надії Ігнатів, Михайлини Коцюбинської, Володимира Кузьменка, Богдана

---

<sup>5</sup> Морозова Є. Ф. Документальна література // Українська літературна енциклопедія. Київ, 1991. Т. 2. С. 85.

Мельничука, Галини Сиваченко, Дмитра Стуса та ін., а також праці автора представленої статті [О. Галича – Н. К.], все ще залишається відкритим питання, що ж таке документалістика»<sup>6</sup>.

Подібні проблеми турбують і зарубіжних дослідників, про що свідчать праці сучасних американських і французьких авторів. Автор статті зіставляє кілька словникових визначень документалістики, зокрема наведене вище визначення з «УЛЕ» зі «Словником літературознавчих термінів» В. М. Лесина та О. С. Пулинця (1971), «Літературознавчим словником-довідником» за ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва (1997), «Словником літературознавчих термінів» В. І. Кузьменка (1998), «Лексиконом загального та порівняльного літературознавства» (2001) – у всіх це поняття взагалі не згадується (!). Очевидно, що такий підхід (як в авторів словників) не може бути визнаний конструктивним.

Далі автор статті подає власне визначення: «Отож, не претендуючи на вичерпність визначення, нам уявляється можливим характеризувати документалістику як літературу, що базується на реальних історичних документах та фактах і охоплює три найважливіших напрямки: мемуаристику, художню біографію та письменницьку публіцистику. Важливою ознакою такої літератури є авторське осмислення певних суспільно-політичних подій та явищ, або життєвого шляху реальної історичної особи, або важливої для життя народу проблеми, здійснене за законами художньої творчості із залученням справжніх документів свого часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду автора зі внутрішнім світом героїв, соціальною і психологічною природою їхніх учинків»<sup>7</sup>.

Можна погодитися майже з усім, крім належності до НФП «художньої біографії». Але ще є досвід вивчення особливих текстів документалістики – так званих «ексклюзивних свідчень» / «екстремальних свідчень» (термін взято в польських дослідників, які широко його вживають стосовно польської прози після Другої світової війни); він показує, що кількість таких текстів у сучасному світі величезна, їхнє значення виняткове, і не враховувати їх було би злочином перед нащадками, оскільки ексклюзивні тексти написані очевидцями якихось особливих подій у людській історії. По-справжньому їх і треба вва-

---

<sup>6</sup> Галич О. А. Термінологія сучасної документалістики (2006). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/919/1/06goatsd.pdf> (доступ: 07.03.2021).

<sup>7</sup> Там само.

жати «людськими документами», з яких виростає уся подальша література. У нинішній час в Україні з'явилося чимало знакових текстів / книг (варто робити таке уточнення, бо далеко не все, написане про ексклюзивні події, друкується – чимало з'являється в Інтернеті) про російсько-українську війну та події на окупованому українському сході – в Донбасі. З'являються і рецензії на такі книги / тексти, до них виявляють інтерес ЗМІ, однак далеко не все доходить до читачів, не все сприймається з належною увагою і стає не лише предметом політичних скандалів та кримінальної хроніки, а й подальшого осмислення.

О. Галич у своїх дослідженнях зосереджується на термінологічному розрізненні окремих жанрових визначень, на потребі точно назвати різновиди документальних текстів. Продовжимо аналізувати його статтю: «Номінація кожного з трьох напрямків також породжує термінологічні проблеми. Наприклад, коли йдеться про мемуари, то часто вживають словосполучення “мемуарний жанр” (скажімо, монографічне дослідження білоруського вченого Леоніда Гараніна назване “Мемуарный жанр советской литературы”), а втім, у новітній мемуаристиці нараховується майже півтора десятка окремих жанрів. Це – лист, нотатки, щоденник, записна книжка, літературний портрет, есе, нарис, оповідання, новела, повість, роман, епопея<sup>8</sup>, автокоментар, некролог. А якщо врахувати ще й віджилі жанрові форми, такі, скажімо, як літопис, то мемуарних жанрів виявиться значно більше, а тому словосполучення “мемуарний жанр” і в теоретичному, і в історичному планах є неточним, некоректним, таким, що не відтворює повною мірою зміст зазначеного поняття, і його слід намагатися в науковому тексті уникати. Аналогічна ситуація зі словосполученнями “біографічний жанр” чи “публіцистичний жанр”. Досить часто ці суміжні родо-жанрові утворення використовують готові жанри епосу, але наповнюють їх специфічним, притаманним саме їм змістом. Скажімо, художня біографія представлена такими жанрами, як біографічні нарис, новела, оповідання, повість, роман, епопея тощо. Щодо письменницької публіцистики, то тут також досить часто використовуються готові жанрові форми, запозичені з журналістики чи літературної критики тощо. Письменницька публіцистика репрезентована багать-

---

<sup>8</sup> Тоді постає проблема розмежування фікційних і нефікційних жанрових різновидів оповідання, новели, повісті, роману та роману-епопеї, яку дослідник оминає.

ма такими окремими жанровими формами, зокрема промовою, статтею, нарисом, передмовою, післямовою, есе, рецензією тощо»<sup>9</sup>.

Як дослідник-теоретик, О. Галич стурбований термінологічним хаосом, наводячи приклади численних авторських самовизначень у нефікційних текстах: «Якщо звернутися до конкретних жанрових форм, наприклад, роману в художній біографії, то й тут ми стикаємося з цілою низкою термінологічних неузгодженостей. Жанрове визначення біографічного роману має чимало варіантів, які відображають часто майже невловимі нюанси їх змісту й форми: автобіографічний містичний роман-пошук, автобіографічний роман в оповіданнях, біографічний роман-дослідження, біографічний роман-монтаж, біографічний пунктирний роман, документально-біографічний роман-дослідження, документальний роман-донос, документальний роман-дослідження, історико-документальний роман, роман-коллаж, роман-пошук, роман-реконструкція, роман у документах. Трапляються також такі жанрові визначення, що містять у собі поєднання двох зовсім різних рівноправних жанрових форм: роман-есе, роман у листах, епістолярний роман, мемуарний роман, роман-репортаж, роман-заповіт, роман-щоденник, роман-сповідь. Інколи жанрове визначення постає досить складним і багатослівним, що також не додає йому термінологічної чіткості: науково-художньо-публіцистичний роман-дослідження, життєво-філософський роман-дослідження, роман у біографічних епізодах, панорамний роман-есе. Існують й інші жанрові назви біографічного роману: белетризований роман, роман про пошук, роман-ретроспекція, роман-мозаїка, роман-суперечка, роман-рукопис тощо. Часом семантика жанрового визначення постає досить далекою від існуючих жанрових форм, наприклад, книга фактів, наукове вчене дослідження, книжка пошуків, літературознавчий пошук слідами героя»<sup>10</sup>.

Чи дійсно є проблемою подібні авторські жанрові новотвори з їхніми розмаїтими назвами? На думку О. Галича, так: «Здавалося, в тому, що окремі автори документальних творів, розуміючи складність жанрового визначення написаного ними твору, вдаються до вигадування жанрових термінів, нічого погано немає, адже письменник шукає адекватну назву для свого дітища. Однак, коли на рубежі ХХ-ХХІ

---

<sup>9</sup>Галич О. А. Термінологія сучасної документалістики (2006). URL: <http://eprints.zu.edu.ua/919/1/06goatsd.pdf> (доступ: 07.03.2021).

<sup>10</sup> Там само.



ст. кількість подібних визначень досягла неймовірної кількості, це стало гальмувати розвиток науки. До того ж, часто типологічно схожі жанрові форми мають різне найменування, що лише заплутує дослідників, ускладнює термінологічні пошуки»<sup>11</sup>.

Певні сумніви щодо правомірності подальшого дрібнення жанрових форм висловила й Нонна Копистянська, якій теж імпонувала чіткість у термінології. У цьому зв'язку як позитивний приклад вона називала праці Івана Денисюка, авторів підручника «Теорія літератури» за редакцією О. Галича, польську дослідницю Стефанію Скварчинську<sup>12</sup>.

Висновок О. Галича такий: «Майбутнє термінології новітньої документалістики бачиться в її поступовому упорядкуванні. Для цього слід докладно вивчати окремі жанрові форми, з'ясовувати, наскільки назва відповідає змісту, закладеному в конкретному творі, як вона вписується в існуючу парадигму, на якому етапі розвитку знаходиться цей жанр, які його подальші перспективи. А оскільки документальна література належить до суміжних родо-жанрових утворень, а отже, знаходиться на перехресті художньої літератури, літературознавства, літературної критики, публіцистики, різних наукових дисциплін, то упорядкування її термінологічної бази є актуальним і законним»<sup>13</sup>.

Мені, однак, проблема бачиться не в тому, що потрібна якась досконала класифікація жанрових різновидів документалістики (хоча її таки треба удосконалювати), а в тому, що документалістику загалом розуміють і вивчають у дуже обмеженому обсязі, що читацька аудиторія цієї сфери письменства дуже вузька, а уявлення про онтологічну й естетичну природу nonfiction викривлені й нечіткі. Моє дослідження табірної прози (монографія «Табірна проза в парадигмі постмодерну» 2006 р. та дисертація «Табірна проза як літературний феномен ХХ століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської літератур)» 2007 р.) було спробою намітити дорогу досліджень у дещо іншому напрямку – передусім у міждисциплінарну царину гуманітаристики, але з використанням літературознавчих методів, які здатні розкривати текст у найглибших людинознавчих вимірах.

---

<sup>11</sup> Там само.

<sup>12</sup> Див.: Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005.

<sup>13</sup> Галич О., назв. праця.

У дисертації досліджувався комплекс документальних жанрів в українській, російській, білоруській та польській літературах ХХ ст., зокрема розвиток «табірного тексту» про радянські концтабори від 1930-х рр., включно з текстами-свідченнями непрофесійних авторів та в контексті формування новітньої культурної парадигми з її світоглядно-естетичною кризою. Визначено два етапи розвитку цього тексту: проза, створена в'язнями сталінської доби, та дисидентська проза 1960-1990-х рр. Ішлося про найважливіші проблемно-конфліктні колізії та вузли, про поетику табірних текстів та їх рецепцію. Порівнювалася ситуація побутування табірної документалістики в українській літературі та в літературах сусідніх країн, міжкультурні зв'язки і взаємовпливи яких завжди були й залишаються інтенсивними та сприймаються як самоочевидність. Представлено можливі ракурси детального вивчення як **белетризованих текстів** – творів професійних авторів-письменників (романи, автобіографічні повісті, новели тощо, автори яких спираються на факти й документи), так і **неписьменницьких свідчень** у найрізноманітнішій жанровій формі, далекій від знаних літературних зразків. Я намагалася доповнити й підтвердити теоретичне тлумачення НФП як царини жанрових модифікацій та словесного самовияву, що має не лише самоцінно-естетичне спрямування (мистецький пошук, фіксація й формування творчих задумів, стильові експерименти, рефлексія й самооцінка художника тощо), а передусім виявляє авторську настанову на пошук екзистенційної правди, ваги автентичного слова, здатного знайти у стражданні сенс світобудови, сенс людини й історії з усіма її катастрофами.

**Актуальність теми дослідження.** Література факту / документалістика (НФП) в українському літературознавстві упродовж довгого часу перебувала на маргінесі: нею зрідка цікавилися критики та історики й теоретики літератури. У літературознавчих довідниках (окрім «Української літературної енциклопедії») відсутні статті на позначення цього поняття, у підручниках з історії літератури ХІХ–ХХ ст. лише згадуються поодинокі тексти, але немає спеціальних розділів, де було б представлено їх вивчення як самодостатніх художніх явищ поруч з іншими прозовими жанрами (у підручниках, присвячених давнішій літературі, потреби вживати визначення «документальна література» ніби й не було, оскільки до ХІХ ст. було зовсім інше розуміння родової та жанрової структури в літературі, функцій красного письменства тощо).

Однак у сучасному світі інтерес до nonfiction зростає, вона посідає все більше місця в загальному літературному потоці сьогодення, привертає постійну увагу науковців – варто згадати відомі праці не лише літературознавців, а й філософів Цветана Тодорова, Філіпа Лежона, Петера Ламарка, Стейна Олсена, Анрі Жірара та ін. На відміну від белетристики, яка в епоху постмодерну стає цариною іронічних стилізацій, пародій, пастишевих компіляцій, інтертекстуальних експериментів-цитацій або «естетики мовчання», НФП – література автентичних / документальних свідчень про реально пережите – є не оціненим скарбом для тих, хто хоче розібратися в минулому й оцінити сучасність, зрозуміти сам феномен письма та переосмислити культурні надбання.

Донині більшість жанрів НФП (щоденники, епістолярій, спогади, есеїстика, письменницька публіцистика, автобіографічні нариси тощо) в Україні розглядалися крізь призму художньої белетристики – як доповнення до процесу творення «власне художніх» письменницьких шедеврів, як джерело вивчення творчості видатних митців. Периферійне, маргінальне становище нашої документальної літератури призвело до того, що це вивчення треба починати стосовно багатьох жанрових і тематичних феноменів мало не з нуля – виявити обсяг матеріалу, з'ясувати його місце та закономірності його рецепції в літературному процесі відповідної епохи, окреслити жанрові (як найбільш стійкі в поезиці) ознаки, а також порівняти українську документалістику з відповідною цариною в інших літературах.

У більшості вітчизняних досліджень нефікційної прози за останні десятиліття йдеться про письменницький доробок, особливо часто про історико-біографічну прозу (в українській літературі це переважно так звані «художні біографії» письменників-класиків як найбільш відомих людей нації), іноді – про письменницьку таки публіцистику, однак практично не зачіпається та частина документалістики, яка створена звичайними людьми – сучасниками історичних подій, котрі залишили ексклюзивні свідчення про «неписану», справжню історію.

Оскільки найтрагічніші її події – голодомори, війни, депортації, Голокост, масові репресії – були табуйовані не лише в офіційній історичній науці, у літературі, а й у масовій свідомості, ці здебільшого непретензійні за стилістично-літературною формою тексти набувають особливої ваги саме тому, що не були свого часу відредаговані, підігнані під стандарт офіціозу, бо й писалися переважно не для

негайного оприлюднення, а для нащадків, у деяких випадках – для найближчих людей. **Основоположна теза мого дослідження** полягала в тому, що українська табірна проза (як белетристичні твори, так і документальні свідчення) за своєю суттю є явищем показовим для сучасної епохи, оскільки, з одного боку, є свідченням постмодерної кризи суспільства (що в найзагальніших рисах виявила себе ще в 40–60-х рр. ХХ ст.), а з іншого, була поштовхом до формування найважливіших постулатів сучасної світоглядно-етичної парадигми.

**Мета і завдання** подальшого дослідження НФП у нашому курсі досить масштабна. Це комплексний підхід до текстів, **мета** якого – показати повсякчасну присутність документальної літератури в літературному процесі, виявити її перспективи і значення для розуміння сучасної культури, зокрема визначити ті специфічні риси, що зумовлені вітчизняними національно-суспільними умовами і традицією. Реалізація мети передбачає такі **завдання**:

- виявити етапи формування НФП, показати через порівняння із типологічно подібним процесом в інших літературах розвиток її жанрових форм, хід суспільної рецепції та його сутнісні характеристики;
- показати на прикладі визначних книг різних епох (зокрема на практичних заняттях) специфіку суто літературних / естетичних особливостей у НФП: вияв конфлікту, особливості оповіді, вираження авторської позиції, трансформацію жанрових канонів та їхніх окремих модифікацій (зокрема формування жанрових різновидів – нота-ток, сповіді, документального роману, документальної епопеї, наративних структур на межі белетристичної та документально-нарисово-публіцистичної оповіді);
- показати закономірність поставання таких текстів у свій час, зв'язки з кризовими періодами свідомості й культури загалом; зв'язок із літературним процесом ХХ-ХХІ століть, зокрема в Україні;
- розглянути риси нового епосу, що формується сучасною літературою через осмислення автентичних свідчень очевидців та учасників історичних екстремальних подій, постає як літературна форма їхнього узагальнення; показати зв'язок формування нових епічних документальних жанрів із процесом національного самоусвідомлення;
- показати зв'язок тематики і проблематики НФП з філософськими проблемами, котрі вирішує світова література;
- показати зв'язок документалізму з автобіографізмом, ліризацією прози та відмінності у цих поняттях.

**Предмет дослідження** – діахронічний і синхронічний зрізи побутування НФП в сучасній українській культурі та її закономірності через порівняння з іншими літературами.

**Матеріал дослідження** – поставання й побутування документально-мемуарних автентичних свідчень (спогади, епістолярій, щоденники, нариси тощо), у тому числі й не-письменницьких, зростання документалізму в художніх / белетризованих творах відомих письменників (автобіографічні новели, повісті, романи, створені на основі реально пережитого авторами, із використанням документів).

**Методологічна основа досліджень.** Методологічна база – філософські та філологічні праці видатних учених і мислителів ХХ ст. – екзистенціалістів, представників герменевтики, феноменології, рецептивної естетики, структуралістів, постструктуралістів – Теодора Адорно, Ганни Арендт, Ролана Барта, Михаїла Бахтіна, Миколи Бердяєва, Ганса-Георга Гадамера, Альбера Камю, Юрія Лотмана, Мераба Мамардашвілі, Герберта Маркузе, Хосе Ортеги-і-Гассета, Поля Рікера, Віктора Франкла, Еріха Фромма, Мішеля Фуко, Карла Ясперса та ін.

Для розв'язання поставлених завдань спираємося на літературознавчі методи дослідження як традиційної філології, так і новітньої: філологічно-описовий, історико-порівняльний, порівняльно-типологічний, окремі положення герменевтики, рецептивної естетики, структурально-семіотичного літературознавства, постструктуралізму; на загальнонауковий метод поєднання синхронного та діахронного аналізу. Теоретичною базою є наукові розробки українських та зарубіжних дослідників документалістики – Наталії Банк, Юрія Барабаша, Петра Білоуса, Тимофія Гаврилів, Олександра Галича, Леоніда Гараніна, Лідії Гінзбург, Міхала Гловінського, Марти Голяшевської, Віталія Здоровеги, Романа Корогодського, Михайлини Коцюбинської, Володимира Кузьменка, Філіппа Лежона, Катерини Танчин, Арсенія Тартаковського, Цветана Тодорова, Наталії Торкут, Марти Чермінської, Якова Явчуновського та ін.; а також численні літературознавчі праці про літературний процес ХХ ст.

У нашому курсі будемо вживати як синонімічні (але не тотожні!) терміни на позначення документальних текстів: література факту, документально-художня література, нефікційна література (нефікційна проза). Термін *nonfiction* у широкому значенні (яке охоплює публіцистику, есеїстику, науковий та науково-популярний дискурси) цим термінам не відповідає, оскільки важливо пам'ятати про те, що НФП – невід'ємна частина **літературного** процесу.

Важливі для вивчення нефікційної літератури висновки, які впливають із мого власного дослідницького досвіду:

1. Українська література факту (зокрема у ХХ столітті), породжена тиском реальності й потребою засвідчити її найболючіші рани, виявляла суттєві зрушення у суспільній свідомості значно глибше й безпосередніше, аніж белетристика, однак довгий час залишалася на маргінесі літературного процесу; значно менше піддавалася маніпулюванню заангажованої критики (оскільки остання – якщо говорити про професійну критику – практично відсутня стосовно більшості авторів) і тискові суспільної кон'юнктури, хоча й підпадала під тенденції ідеологічних міфів. Водночас самою автентичністю, безпосередністю свідчень вона руйнувала стереотипи, догми й міфологізовані структури суспільної свідомості, прокладала шлях переосмисленню й переоцінці елементів культурної парадигми аж до її очевидної зміни.

Порівняння української літератури факту із літературами наших сусідів дає змогу побачити, як колоніальний статус народу призводить до межі винародовлення навіть в умовах «мирного» «розвинутого соціалізму» – через механізми стирання національної пам'яті, нівелювання культурних традицій, звуження ареалу національної мови, насаджування імперських стереотипів мислення та комплексу національної меншовартості пересічним громадянам. І в таких умовах рівень НФП (як і документалістики загалом – тобто ще й документального кіно, театру тощо) є дуже чутливим показником суспільних обставин, атмосфери, культурних віянь.

2. Культурна парадигма ХХ ст., в основі якої лежить «модерний проект», поступово змінювалася й переходила у постмодерну не без впливу літератури факту. Остання посідає в загальній системі культурних феноменів усе більше місця та самим фактом свого існування протистоїть нівелювальному агресивному впливові маскульту. Література факту здатна представити альтернативні шляхи культурного розвитку при загальній тенденції модерної та постмодерної культури до ентропії людського індивідуального образу, до витворення симулякрів та гіперреальності, до розмивання меж між «високою» / «серйозною» культурою та кітчем. Література факту перебуває на маргінесі сучасної культури й водночас – на протилежному полюсі не стосовно белетристики / власне «художності», а стосовно кітччу, тим самим урівноважує примхливу й розгалужену систему постмодерних комплексів-субкультур.

3. НФП в Україні не дає підстав однозначно розділяти белетристичні сучасні жанри і власне документальні (особливо в царині так званих «ексклюзивних свідчень»), оскільки для конкретного автора не мають суттєвого значення відмінні для документалістики й белетристики поетикальні канони (жанрово-композиційні, сюжето- й характеротворчі, нараційні тощо), їхній вибір не є принциповим для втілення авторського задуму «говорити правду», хоча на нього впливають авторський літературний і читацький досвід, засвоєні навички нарації, володіння засобами мовних стилів тощо. Відділяти «правду» і «художній вимисел» у НФП за формальними ознаками (вигаданий сюжет – реальна подія, персонаж-тип – автобіографічний персонаж, умовний хронотоп – реальні час і місце і т. ін.) якщо й можливо, то у більшості конкретних випадків проблематично, і варто пам'ятати, що цінність тексту не залежить від них безпосередньо. Значною мірою вона залежить від здатності впливу на читача; важливе усвідомлення й довіра читача до авторського наміру «говорити правду». Жодних підстав аналізувати НФП як «нехудожнє» / низькопробне явище, яке нібито перебуває поза межами естетичного і його законів, на противагу «художній» белетристиці, немає. Коли «художня» белетристика виконувала впродовж усіх часів радянської епохи одночасно функції літератури масової, офіційної й елітарної (Є. Добренко), то література факту, попри окремі винятки, становила андеграундну течію літературного процесу.

4. Література факту виявляє суттєві особливості, якщо виходити з аналізу процесу її творення, усі етапи котрого (I – авторська інтенція / задум; II – реалізація / втілення у літературно-мовну форму; III – читацька рецепція / суспільна реакція) принципово відмінні від тих же етапів створення белетристики. I – ексклюзивні свідчення постають із намірів свідчити правду про найжахливіші й найважчі випробування в житті на межі зі смертю, і це вже само по собі зумовлює густоту й напругу екзистенційної проблематики. Через те переважна більшість авторів НФП творять свій текст як «автокомунікат» у розрахунку на майбутні покоління. II – література факту виливається у форму не обов'язково пов'язану зі знаними літературними канонами, жанровими формами, стильовими традиціями й уподобаннями сучасників, постає у будь-якій формі – від нарису-спогаду до документально-мемуарної епопеї, межі якої визначає індивідуальний авторський досвід і можливості. Критерії розмежування достовірного – художньої уяви та об'єктивного – суб'єктивного щодо НФП в цілому і кон-

кретних авторів зокрема зміщені (порівняно з белетристикою) і несталі, як і художній рівень текстів у межах дискурсу. III – сприймання документальних текстів буває проблемним: спрацьовують суспільно-історичні білі плями, табу, перестороги, стереотипи, які не дають можливості не тільки почути, а й сказати – більша частина гіпотетичного тексту екстремальних свідчень назавжди залишається поза межею мовчання. Тим більшої ваги набуває сказане і тим більш винятковими повинні бути критерії, за якими ця вага визначається.

### **Контрольні питання:**

- Чому визначення документальної літератури є проблемним?
- У чому полягає проблема такого визначення?
- Які терміни вживаються для визначення НФП і чи всі вони тотожні?
- Як склалася термінологічна система стосовно nonfiction у вітчизняному літературознавчому дискурсі?
- Чи можна вважати достатнім нинішній рівень вивчення документальної літератури в Україні?
- Які напрямки / проблеми вивчення документалістики ви вважаєте важливими?
- У чому полягає мета вивчення нефікційної прози?
- У чому актуальність її вивчення?
- Які завдання у вивченні літератури nonfiction ви вважаєте чинними для українського дослідника-літературознавця?

## **1.2. РЕЦЕПЦІЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ: УКРАЇНЬКА СИТУАЦІЯ**

\*Чи достатньо вивчена документальна література?

\*Термінологічна та методологічна невизначеність українських досліджень у царині літератури факту. \*Поняття «екстремальні свідчення».

\*Потреба та перспективи вивчення української нефікційної прози.

Лекція стала підсумком наукових пошуків, результати яких були опубліковані ще 2008-2009 року<sup>14</sup>. У цих статтях ішлося про підсумки

---

<sup>14</sup> Колошук Н. Г. Термінологічна та методологічна невизначеність українських досліджень у царині літератури факту // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. № 8 (Філологічні науки. Літературознавст-



й перспективи українських досліджень у царині документалістики, аналізувалися їхні результати впродовж попередніх двох десятиліть. Ішлося також про маргінальне становище української документалістики. В українській літературознавчій дискурсі уводилося поняття «екстремальні свідчення», котрим польські дослідники називають автентичні документальні тексти про виняткові події суспільно-історичного значення; вивчення таких текстів у нас практично відсутнє. Та й не лише у нас...

Сучасна епоха в гуманітаристиці, за визначенням відомого французького філософа Поля Рікера, – «ера сумнівів», «ера підозр». Спираючись на засади французької «генетичної критики», американського «нового історизму» та інші новітні концепції, літературознавча наука намагається виробити погляд на літературу, що відповідав би запитам сучасності, зокрема давав би змогу вивчати тексти, котрі досі перебували на маргінесі науково-критичного дискурсу й читацької рецепції. В Україні це передусім документальна (нефікційна / небелетристична) література, або література факту, представлена найрізноманітнішими жанровими формами – епістолярій, мемуаристика, есеїстика тощо (як домовилися на попередній лекції, будемо вживати аббревіатуру НФП – «нефікційна проза»).

Французька дослідниця текстової генетики Альмут Грезійон констатувала: «До літератури, котра розуміється як замкнута множина канонічних текстів, що зробилися такими завдяки процесам сприйняття, додається віднині література, котру розуміємо як відкриту множину процесів письма. Відкрита всьому можливому, множинному, амбівалентному або навіть такому, що принципово не піддається завершенню...»<sup>15</sup>. Її колеги особливо підкреслюють вагу маргіналій / окраїн тексту – ця ідея продуктивна для розуміння цілої людської ку-

---

во). С. 56-61; Колошук Н. Екстремальні свідчення в сучасній українській літературі та підсумки і перспективи вітчизняного вивчення документалістики // *Studia methodologica*. Вип. 25: Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 110-115; Колошук Н. Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація // *Питання літературознавства: наук. зб.* Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2009. Вип. 78. С. 215-223.

<sup>15</sup> Див.: Генетическая критика во Франции: антология / ред. кол. Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева, А. Д. Михайлов (отв. ред.), Д. Феррер; вступ. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. Москва: ОГИ, 1999. С. 32.

льтури, адже йдеться про нове осягнення тих полів культурного простору, які донині «є дитям тьми і таїни... перед лицем розуму містять у собі щось тривожне», «залишаються притулком забороненого досвіду» (Бернгільда Бойє)<sup>16</sup> та дають «можливість кинути погляд збоку», тим самим «зробити стрибок, єдиний на свій кшталт, котрий допоможе людині звільнитися від уже зарані нею складеної упередженої думки» (Жак Неф)<sup>17</sup>.

Сучасний світовий книжний ринок, – визнають літературознавці, – буквально завалений продукцією nonfiction різного гатунку. У цьому напрямку еволюціонує й літературознавча критика<sup>18</sup>. В Україні теж не знайти літературного часопису, який би з номера в номер не друкував нефікційних текстів (здебільшого під рубрикою «Публіцистика») та рецензій на видання документалістики. Однак це практично не впливає на рівень літературознавчої науки, відбитий у дисертаціях, підручниках, посібниках тощо. Бо їхні автори ігнорують важливу проблему – відсутність у критично-літературознавчому дискурсі нових методологічних засад, які визначають подальше вивчення нашої культури й історії. Передусім варто розширити (орієнтуючись на спрямування світової гуманітарної думки) коло текстових джерел, котрі мусять, нарешті, потрапити в поле уваги літературознавців, – ввести до нього ті самі «екстремальні досвіди» (doświadczenia ekstremalne), не лише письменницькі, а загалом усі, які залишені епохою, які збереглися (адже збереглися поодинокі, які свідчать про досвід мільйонів!). Про них ідеться не лише у польських дослідників, але й у поважних авторів цілого світу – зокрема у працях Цветана Тодорова<sup>19</sup>.

Вивчення документальної літератури (літератури факту) та мистецтва (кіно, фотографії тощо) – досить специфічна міждисциплінарна галузь наукової гуманітаристики, адже має справу з текстами, які (перефразувавши вислів ще одного дослідника школи «генетичної критики» – Жана Левайана – стосовно рукописів) можемо назвати

---

<sup>16</sup> Там само. С. 191.

<sup>17</sup> Там само. С. 202.

<sup>18</sup> Див.: Там само. С. 48.

<sup>19</sup> Див. в укр. пер.: Тодоров Ц. Обличчям до екстремі / пер. з фр. Я. Салига. Львів: Літопис, 2000.

«цілком іншим простором»<sup>20</sup>, котрий «може стати простором руху мислі, що розмірковує сама над собою» (Жак Неф)<sup>21</sup>. З одного боку, в усьому світі вивчення nonfiction представлене поважними філософськими, історичними, культурологічними та спеціально-філологічними працями й есеїстикою: Емануель Левінас, Ганна Арендт, Мішель Фуко, Ролан Барт, Цветан Тодоров, Сьюзен Зонтаг та інші. З огляду на це в Україні теж поживався інтерес до документальної літератури, вона дедалі більше представлена як об'єкт спеціальних досліджень, зокрема й у галузі літературознавства. З іншого боку, вивчення нефікційної літератури в Україні незадовільне.

Письменницькі епістолярій та мемуари – найбільш досліджувані жанри нашої документалістики (особливо епістолярій), однак вони теж розглядаються, як правило, у досить вузькому аспекті – як допоміжні / маргінальні, як доповнення при вивченні художньої спадщини видатних митців. Показовою є монографія Галини Мазохи «Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації» (Київ, 2006), де йдеться про лист як нібито самостійний літературний жанр, однак найбільшу вагу в ньому, на думку дослідниці, має «просопографічна інформація» (дані про світогляд, характер, душевний та фізичний стан авторів-письменників у певні часові проміжки, біографічні дані, творчі плани і т. п.), якої не містять інші види біографічних джерел<sup>22</sup>.

Щоправда, у вивченні епістолярної спадщини є й обнадійливі досягнення: наприклад, з'явилися дослідження української **епістолярної критики** (праці Лесі Вашків тощо). У монографії «Зафіксоване і нетлінне. Роздуми про епістолярну творчість» (Київ, 2001) Михайлина Коцюбинська показала значно ширші перспективи вивчення мемуаристики, ніж представлені нашим «академічним літературознавством» (скористаємося цим визначенням Оксани Забужко, маючи на увазі підручники, словники, довідники, дисертаційні праці на зразок тих, про котрі для прикладу йшлося вище). У «Книзі споминів», окрім автобіографічного нарису та мемуарних нарисів-портретів,

---

<sup>20</sup> Генетическая критика во Франции: антология / ред. кол. Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева, А. Д. Михайлов (отв. ред.), Д. Феррер; вступ. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. Москва: ОГИ, 1999. С. 132.

<sup>21</sup> Там само. С. 220.

<sup>22</sup> Мазоха Г. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття: жанрово-стильові модифікації: [монографія]. Київ: Міленіум, 2006. С. 100.

М. Коцюбинська вмістила есей «Над маминими щоденниками» (зазначивши, що «уважно прочитала й опрацювала їх – це якнайбільше відповідає моєму постійному інтересу до мемуарно-епістолярної літератури, провідної теми творчих зацікавлень останніх десятиліть»<sup>23</sup>), де обґрунтувала важливі інтелектуальні спостереження стосовно мемуарних текстів, їхнього питомого місця в культурі: «Спогади, листи, щоденники – кожен із цих проявів художньої документалістики має свою специфіку, але разом усі вони становлять напрочуд змістовний і своєрідний інформаційно-психологічний феномен на непевній і рухомій межі між сьогодні й учора, між живим і неживим, між пам'яттю і історією, між документом і сповіддю. І як кожне межове явище, художня документалістика у всіх своїх іпостасях – жива й багатовимірна, насичена неповторними деталями і суб'єктивними цюхвилинними враженнями, залишає по собі смак автентичности і водночас не чужа художньому домислу, сповнена чару імпровізації, адже грань між художнім домислом і спогадом насправді доволі неокреслена... <...> Щоденниковий “плин свідомости” неоціненний для осмислення ключових соціально-психологічних процесів і явищ, екзистенційних моделей – особливо в умовах несвободи, в полоні тоталітаризму, під гнітом зовнішніх обставин»<sup>24</sup>.

Який же стан досліджень документалістики в Україні? Від 1980-х років, коли публікувалися поодинокі літературознавчі монографії («Літературний портрет» Володимира Барахова, 1980; «Збагнути день суцый» Віталія Здоровеги, 1988; «Українська письменницька мемуаристика: природа, еволюція, поетика» Олександра Галича, 1991) і нечисленні статті, донині їх опубліковано десятки, захищено кілька десятків докторських і кандидатських дисертацій. Однак загальний рівень цих досліджень залишає сподіватися кращого: попри те, що окремі праці кожна по-своєму цікава і змістовна, в остаточному рахунку на цій царині літературознавча наука топчеться на місці, бо вже понад три десятиліття перебуває на тому ж етапі, з якого й починала ще за радянських часів, адже проблеми залишилися ті самі, хіба що задавнилися і стереотипізувалися:

- не закріпилися загальноприйняті визначення документальної літератури та ієрархії її складових – окремих жанрів і жанрових різновидів (хоча саме на це були спрямовані зусилля чи не всіх українсь-

---

<sup>23</sup> Коцюбинська М. Книга споминів. Б.м.: Акта, 2006. С. 110.

<sup>24</sup> Там само. С. 107 – 109.

ких дослідників, а перші праці Олександра Галича, котрий представив досить цілісну і безумовно багату картину її розвитку від давніх часів до сьогодення, з'явилися ще на початку 1990-х);

- документалістика не представлена у підручниках та посібниках і наукових програмах у курсі історії нової української літератури поруч із власне художніми (белетристичними) жанрами прози<sup>25</sup>;

- немає відповідної критики; на появу документальних книг вона реагує спорадично, бо ще й не бралася виробляти критерії їхньої оцінки, аби різносторонньо, глибоко аналізувати та оцінювати появу таких видань, вводити їх в загальний літературний процес та суспільно-політичний дискурс; без адекватної критики вони й надалі залишатимуться на маргінесі;

- не склалася традиція розгляду української документалістики в контексті світової – про зарубіжні літератури в цьому аспекті наші дослідники пишуть рідко, здебільшого просто згадують для порівняння (щоправда, є вагомі винятки – як-от праця Наталії Торкут<sup>26</sup>).

Загалом вивчення документалістики у нас перебуває, сказати б, на емпірично-прикладному рівні (накопичуємо матеріал, намагаємося застосувати до його тлумачення певну термінологію, яка ніяк не стане справді термінологією – тобто загальноживаною системою дефініцій і класифікацій), а тому й цікавить досить вузьке коло фахівців-філологів. Очевидно, щоб справа зрушила з місця, треба шукати нові методологічні підходи, а не просто залучати до розгляду ті чи інші раніше не розглянуті документальні тексти чи й жанрові різновиди. Подекуди таке залучення досить поверхово обґрунтоване, а вибір матеріалу дослідження викликає непорозуміння. До прикладу: вже не одна дисертація розглядає «художню біографію» як документальний жанр, хоча очевидно, що в сучасній літературі це або чистої води белетристика (навіть та, котра нібито «на документальній основі», що переважну більшість авторів ні до чого не зобов'язує) і мала би розглядатися в системі прозових різновидів сучасної белетристичної про-

---

<sup>25</sup> Див.: Історія української літератури XIX ст. / за ред. М. Т. Яценка: У 3 кн. Київ: Либідь, 1995 – 1997. Кн.1 – 3; Історія української літератури XX с.: навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика: У 2 кн. Київ: Либідь, 1993 – 1995 та наступні перевидання.

<sup>26</sup> Див.: Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). Запоріжжя: б. в., 2000.

зи, або це науково-популярна продукція чи публіцистика. Отже, до НФП не має стосунку.

Проблемний стан вивчення документалістики як специфічної сфери красного письменства відбито в нових літературознавчих довідниках. Донедавна жоден з українських довідників, окрім п'ятитомної УЛЕ («Українська літературна енциклопедія»), котра починала виходити ще за радянських часів (т. 1 – 1988 р.), не подавав визначень «документ», «документальна література», «література факту» чи «nonfiction». Самостійні жанри (епістолярій, мемуари, щоденники, автобіографія тощо) представлені розрізнено, нема чіткого їх співвіднесення із загальним, родовим поняттям – документальна / нефікційна література<sup>27</sup>. Нарешті Юрій Ковалів у двотомній «Літературознавчій енциклопедії» (2007 р.) подав стислі статті «Документ» і «Документальна література», однак вони викликають більше запитань, ніж дають відповідей. Адже як «документ» представлені «історично достовірні письмові джерела, до яких належать пам'ятки писемності, літературні твори, рукописи, маніфести чи декларації певних літературних шкіл, угруповань тощо»<sup>28</sup>. А «документальна література», у свою чергу, представляє «художньо-публіцистичні, науково-художні твори (нариси, нотатки, хроніка, репортаж), що ґрунтуються на повному або частковому використанні документальних джерел [тобто: див. «Документ»? але там зовсім інше визначення – Н. К.]. Вони різняться від історичних жанрів, хронік, літописів, діаріушів, щоденників, мемуарів [тоді які ж жанри становлять «документальну літературу»? – Н. К.] способом використання документальної бази, що, не зазнаючи типізації та вимислів, закладає структурні підвалини твору, зосереджується на аналізі відповідно фіксованого матеріалу, що іноді компонується на засадах зіставлення й монтажу»<sup>29</sup>. Як приклади названо... відомі «художні біографії» зарубіжних та українських авторів – від «Життя Гайдна, Моцарта і Метастазіо» та «Життя Россіні» Стендаля (30-ті рр. ХІХ ст.) до «Аліни й Костомарова» Віктора Петрова (30-ті рр. ХХ ст.). Але ж нефікційна проза веде початок від

---

<sup>27</sup> Див.: Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997 (та наступні перевидання); Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001.

<sup>28</sup> Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 293.

<sup>29</sup> Там само. С. 294.

найдавніших часів розвитку світової культури. Оскільки цей ряд у Ю. Коваліва замикають «Чорнобиль» Юрія Щербака та «Набої для розстрілу» Гелія Снегірьова (але що їх споріднює із «художніми біографіями?»), він сприймається як алогічний.

Що ж до конкретних жанрів, котрі за традицією відносяться до документалістики, – Ю. Ковалів просто переніс визначення із раніших словників, не переймаючись неузгодженістю зі спрощеним і спримітивізованим визначенням у статтях «Документ» та «Документальна література». Поняття «література факту», широко вживане у польському літературознавстві як аналог вітчизняній дефініції «документальна література» та світовій nonfiction<sup>30</sup>, подається лише як «принцип об'єктивізму, обстоюваний футуристами», що позначився на польському письменстві<sup>31</sup>. Терміни nonfiction / «нефікційна література» взагалі відсутні.

У російських літературознавчих енциклопедіях бачимо схожу ситуацію: за радянських часів найавторитетніший довідник КЛЭ («Краткая литературная энциклопедия», її останній – підсумковий і доповнювальний – 9-й том видано 1978 р.) подав статтю про «документальну літературу»<sup>32</sup>, з котрою як із родовим поняттям були співвіднесені автобіографія, щоденник, літопис, мемуари, епістолярій тощо. Така ж співвіднесеність у пізнішому ЛЭС («Литературный энциклопедический словарь» 1987 р.). Однак у найновішій «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2001 р.) пода-

---

<sup>30</sup> Див.: *Studia o narracji* / Pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1982; Gołaszewska M. *Poetyka factu: Szkic o pogranicza estetyki i teorii literatury*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1984; Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopien-Sławińska A., Sławiński J. *Słownik terminów literackich* / Pód red. J. Sławińskiego. Wyd. 2, poszerzone i poprawione. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo, 1989; Lamarque P., Olsen S. *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994; Kwiatkowski J. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000; Świąch J. *Literatura polska w latach II wojny światowej*. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2000.

<sup>31</sup> Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. С. 566.

<sup>32</sup> Муравьев В. С. *Документальная литература* // *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 9: А – Я. Москва: Сов. энциклопедия, 1978. С. 280.

ється лише скорочена стаття В. С. Муравйова «Документальное» (він же був автором відповідних ширших статей про документалістику – «документальную літературу» – в КЛЭ та ЛЭС), а в статтях інших авторів – «Дневник», «Исповедь», «Летопись», «Мемуары», «Путешествие», «Эпистолярная література» – поняття «документ» чи «документальна література» не згадуються, тобто нема співвіднесення із родовим поняттям<sup>33</sup>.

Очевидно, українські та російські літературознавці не враховують досвід західних колег, для яких така співвіднесеність очевидна, і саме очевидність, термінологічна визначеність дає свободу неординарному, не вузько емпіричному трактуванню. Скажімо, у фундаментальній монографії Єжи Швєньха «Literatura polska w latach II wojny światowej» (2000 р.) в окремому розділі йдеться про «літературу екстремальних випробувань» (“VI. Literatura doświadczeń ekstremalnych”), а в межах розділу виділяються підрозділи «Голокост» (“1. Holocaust”) і «Концентраційні табори» (“2. Obozy koncentracyjne”)<sup>34</sup>. В українських сучасних дослідженнях маємо зовсім інше спрямування: з півтора десятка докторських і кандидатських дисертацій, захищених у 1997-2007 рр., теми яких стосуються вивчення документалістики, третина присвячені все тій же художньо-біографічній прозі (праці Богдана Мельничука, Олега Дацюка, Галини Грегуль, Ірини Акіншиної, Ірини Савенко, Тетяни Черкашиної, Олени Скаріної), ще третина (праці Ірини Василенко, Володимира Кузьменка, Інги Веріго, Галини Маслюченко, Катерини Танчин, Нелі Момот, Людмили Морозової) – письменницькому епістолярієві та літературним мемуарам, і лише поодинокі (Петра Білоуса<sup>35</sup>, Тимофія Гаврилів<sup>36</sup>, Наталії

---

<sup>33</sup> Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина; Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2001.

<sup>34</sup> Świąch J. Literatura polska w latach II wojny światowej. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. S. 245-262.

<sup>35</sup> Білоус П. В. Паломницька проза в історії української літератури: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 – укр. літ. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 1998.

<sup>36</sup> Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі: монографія. Львів: Класика, 2009. Див. також пізніші праці: Гаврилів Т. Феноменологічна і прикладна цінність мемуаристики та тревелістики // Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: колективна монографія. Львів: б. в., 2020.



Торкут, Надії Денисюк<sup>37</sup>) виходять поза освоєні досить вузькі межі в царину давньої або зарубіжної літератури й теоретичного літературознавства.

Природно, що висновки українських літературознавців, як і слід було чекати, при такому підході показують: віз (проблем) і нині там. Тобто приблизно на тому ж рівні, що й десятиліття назад. Не маємо ні термінологічної визначеності, яку б показували словники й підручники, ні чітко виробленої жанрової ієрархії, ні критики, яка мала би оперативно реагувати на появу документальних текстів, ні цілісного погляду на документалістику в контексті конкретної історичної доби. Останній аспект (історичний контекст), в інтенсивнішому аналізі якого вже назріла суспільна потреба, загалом представлений поодинокими дисертантськими потугами, що не знаходять підтримки у колег, ба й самі не представляють перспектив. Наприклад, у дисертації Наталії Тимощук ідеться про тему голодомору в українській прозі – переважно про белетристичні твори, а документальні «екстремальні свідчення», публіковані віднедавна в унікальних виданнях, навіть не згадано<sup>38</sup>.

Проблема, як бачимо, вагома, адже йдеться про напрацювання нових методологічних засад, які визначать подальше вивчення нашої культури й історії. Передусім варто розширити (орієнтуючись на спрямування світової гуманітарної думки) коло текстових джерел, котрі мусять, нарешті, потрапити у поле уваги літературознавців, – ввести до нього ті самі «екстремальні досвіди» (*doświadczenia ekstremalne*), не лише письменницькі, а загалом усі, які залишені епохою, які збереглися (адже збереглися поодинокі, які свідчать про досвід мільйонів!). Про них ідеться не лише

---

С. 8-44; Гаврилів Т. Західноукраїнське подорожнє письменство першої половини ХХ століття: тенденції і семантика // Там само. С. 360-448.

<sup>37</sup> Денисюк Н. Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах: Навчально-методичний посібник. Тернопіль: Лілея, 2002.

<sup>38</sup> Тимощук Н. М. Антитоталітарний дискурс української прози ХХ століття: проблематика голодомору та особливості її художньої реалізації: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – укр. літ. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2006.

у польських дослідників, але й у поважних авторів цілого світу – зокрема у працях Цветана Тодорова<sup>39</sup>.

Таке розширення поля досліджень важливе вже саме по собі, але ще важливіше методологічно, оскільки відкриває шлях новим методам, на які необхідно спиратися, щоб небелетристичні тексти розкривали дослідникові свою глибину й вагомо представляли епоху та національну культуру. Лише на їхній основі (белетристика при цьому повинна бути допоміжною сферою, а не навпаки!) можемо робити висновки про людську природу, яку у ХХ столітті виявилось можливим спотворити нелюдським стражданням, про межу страждань і зла та його мотиви, про неминучу деперсоналізацію й нівеляцію людського як у жертвах, так і в катах. Висновки, перевірені винятковим досвідом тих, хто вижив і зумів його засвідчити... Отже, доцільно розглядати документалістику, а саме еґо-тексти (щоденники, мемуари, листи, автобіографічні нариси, сповіді, залишені для потомків в автентичному вигляді, без белетризації), крізь призму антропологічної, герменевтичної, феноменологічної методології.

Термін «еґо-текст», запозичений в істориків, віднедавна вживається у працях зарубіжних літературознавців, котрі вивчають документальні тексти-свідчення<sup>40</sup>. В українських довідникових виданнях, у статтях та дисертаціях про документальну літературу його практично не вживають (або вживають у далекому від документалістики дискурсі<sup>41</sup>), хоча незрідка пишуть про статус особистісного свідчення, в якому «документальна домінанта» (О. Скаріна) діалектично взаємодіє зі суб'єктивізмом<sup>42</sup>.

Тексти «екстремальних свідчень» при всій їхній тематичній та жанровій і поетикально-художній неоднорідності / нерівноцінності потребують особливої методики аналізу кожного конкретного текс-

---

<sup>39</sup> Див. перекладену українською мовою працю 1994 року: Тодоров Ц. Обличчям до екстремі / пер. з фр. Я. Салига. Львів: Літопис, 2000.

<sup>40</sup> Див.: Михеев М. Ю. Дневник как эґо-текст (Россия, XIX – XX). Москва: Водолей Publishers, 2007.

<sup>41</sup> Осадча Ю. В. Еґо-белетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ін-т літ ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2006.

<sup>42</sup> Див. праці О. Галича, а також: Скаріна О. Константні риси документально-художньої прози // Волинь філологічна: текст і контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті: зб. наук. пр. Вип. 6: У 2 ч. Ч. II. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. С. 139-148.

ту. Вона повинна враховувати не лише критерії достовірності матеріалу та вираженої авторської суб'єктивності, а й цілу систему ідейно-поетикальних характеристик, передусім: масштаб узагальнення окремого людського досвіду; мистецтво відбору вражень, документів і фактів; точність і неповторність деталей, обставин, характеристик, представлених через суб'єктивну авторську оцінку; спосіб включення у текст реальних документів; вміння передати особистий досвід через конфлікт прозріння / загартування / воскресіння душі у стражданнях; безстрашність свідчень усупереч тенденціям суспільного замовчування «білих плям» історії; авторська здатність подолати зжиті ідеологічні стереотипи; жанрова і стилістична свобода та вправність оповіді; вихід поза естетичні канони своєї доби у формуванні неповторної структури документального свідчення; здатність викликати ефект катарсису скупими «позаестетичними» засобами документального письма; розкриття авторської особистості максимально одверто і вміння бачити й показувати інших людей.

Саме ефект сприйняття (у широкому розумінні – рецепція) народжує текст, як переконливо доводять представники відомої на Заході від 1970-х років наукової школи «генетичної критики» («...сам текст стає текстом не в результаті процесу його генези, а як наслідок ефекту сприймання», – твердить Даніель Феррер<sup>43</sup>. Тобто доти не матимемо відповідного історичним подіям літературного відображення, доки не навчимося відчитувати їх в автентичних / документальних свідченнях.

Один із перспективних методів вивчення літератури «екстремальних свідчень», на мою думку, – антропологічний підхід. Як відомо, представники антропологічної школи працювали передусім у царинах етнографії та фольклористики, мовознавства та культурології, що відокремилася від соціології наприкінці ХІХ століття. Матеріалом для спостережень і висновків стали мовні структури, міфи, ритуали, прикладна культура, фольклор, Святе Письмо тощо. Тому методологічні моделі, розроблені представниками антропологічної школи, стали вагомим набутком літературознавчих дисциплін у ХХ

---

<sup>43</sup> Генетическая критика во Франции: антология / ред. кол. Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева, А. Д. Михайлов (отв. ред.), Д. Феррер; вступ. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. Москва: ОГИ, 1999. С. 231.

ст.<sup>44</sup>. Доцільно було б використати ці моделі для вивчення такої гостропроблемної сфери сучасної культури, як документалістика. Практично не використовуються **типологічні аналогії документалістики (як матеріалу дослідження) з фольклором та міфом**, котрі уможливають перенесення розроблених антропологічною школою методик на новий матеріал. Зокрема йдеться про такі типологічні збіжності:

- документалістика в цілому передає колективний досвід пережитого, адже попри те, що документальним текстам-свідченням притаманна виразна суб'єктивність, сприймання та побутування документалістики можливе лише при певній колективній зрілості суспільства, готового почути факти і сприймати суб'єктивні, відмінні від офіційного / легітимного історичного дискурсу оцінки, котрі представлено індивідуальними «екстремальними» свідченнями про реально пережите;

- документальні тексти-свідчення про надзвичайні події, виняткові обставини і факти формуються на основі узвичаєних уявлень про Чужого / Іншого, на підставі загальних норм розпізнавання Добра і Зла, тобто несуть універсальний людський досвід і саме в такій якості сприймаються чи повинні сприйматися;

- документалістика має очевидне дидактичне спрямування, виконує (посеред інших) функцію виховання молодого покоління на досвіді старшого та «профілактичну» й «терапевтичну» функції в колективній пам'яті щодо складних і болісних суспільно-історичних ситуацій та подій;

- незрідка має «хорову» форму вираження: збірки, антології, монтаж документів та коментарів до них у наукових, публіцистичних виданнях тощо, які теж повинні увійти в поле досліджуваного літературознавцями текстового матеріалу нарівні з художніми текстами / белетристикою.

Отже, доцільно розглядати документалістику, а саме його тексти (щоденники, мемуари, листи, автобіографічні нариси, спові-

---

<sup>44</sup> Див.: Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Видво Соломії Павличко «Основи», 2003.

ді, залишені для потомків в автентичному вигляді, без белетризації), крізь призму антропологічної методології.

Зосередження наших літературознавців на одному-двох жанрах документалістики тоді, коли інші перебувають поза увагою, свідчить про значною мірою стереотипізований підхід до предмета дослідження, про обмежений, штучно звужений, вибірковий підхід до матеріалу, що не дає змоги аналізувати проблеми документалістики широко, розглянути їх комплексно й різносторонньо. Для порівняння: здатні вивести на вагомій висновки стосовно фундаментальних засад людської культури антропологічні дослідження спираються на широкий спектр мовного й культурного матеріалу, а не на окремі вузько трактовані аспекти жанрів / видів, досить штучно виділені.

Дослідження варто проводити в інтердисциплінарній царині.

### **Контрольні питання:**

- Яким ви бачите рівень вивчення нефікційної літератури в Україні (високий – задовільний – незадовільний)?
- Які проблеми існують у вивченні нефікційної літератури?
- Назвіть відомі вам дослідження nonfiction в Україні. Дайте їм характеристику.
- Які жанри документальної літератури в Україні найбільше вивчені?
- Що означає поняття «его-текст»? Приведіть приклади таких текстів. Які цілі передбачає вивчення таких текстів?
- Що таке «література екстремальних випробувань»? Як її можна вивчати?
- Чи можливе зіставлення нефікційної літератури з фольклором та міфом і тим самим включення її в коло антропологічних досліджень?
- Які для цього є підстави?
- Чому при вивченні документальних текстів треба враховувати не лише текст (його проблематику, поетику), а й авторську інтенцію, читацьку рецепцію?

### 1.3. ЖАНРОВІ ВИЗНАЧЕННЯ НЕФІКЦІЙНОЇ ПРОЗИ ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК ІЗ МАСОВОЮ ЛІТЕРАТУРОЮ<sup>45</sup>

\*Нефікційна проза – «жанр» чи «комплекс жанрів»? \*«Дубльовані» у нефікційній прозі жанри белетристики. Табірний роман чи мемуари? \*Визначення масової літератури через опозиції із виваженою класикою. \*Проблема прочитання нефікційних жанрів на тлі прочитання белетристики. Опозиція «тривіальне – унікальне». \*Критерії естетичної оцінки у царині нефікційної прози / документа-лістики.

Прямой разговор о жизни – в разных его формах, есть и косвенные формы прямого разговора – единственное, что пока современно. Почему этот род литературы не устарел, как другие? Потому что жизнь продолжается, не устаревая, и тем самым продолжается её осознание, истолкование. Научное и эстетическое высказывание – неотъемлемая функция мыслящего человека. А романы и повести он может и не писать.

Л. Я. Гинзбург<sup>46</sup>

Роман есть жизнь, принявшая форму книги. Роман – это есть история в свободной форме, как бы мифология истории.

Новалис<sup>47</sup>

А искусство – это по сути своей Книга Памяти и Совесть. Нам надо только научиться читать эту Книгу.

Ю. М. Лотман<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> В основі підрозділу – раніші дослідження: Колошук Н. Г. Лагерный роман в русской литературе XX века // Русский роман XX века. Духовный мир и поэтика жанра: сб. науч. трудов. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2001. С. 211-219; Колошук Н. Г. Табірний роман чи мемуари? Проблема прочитання літератури факту // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: наук. семінар / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. С. 105-120; Колошук Н. Г. Література факту на протигагу масовій культурі // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. Ніжин: ТОВ «Вид-во “Аспект-Поліграф”», 2007. Вип. XII: «Лінгвістика і літературознавство». С. 182-190.

<sup>46</sup> Гинзбург Л. Я. Записи разных лет // Гинзбург Л. Я. Претворение опыта. Рига: Авотс; Ленинград: Ассоц. «Новая литература», 1991. С. 171.

<sup>47</sup> Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 100.

Той матеріал, який ми вивчаємо у спецкурсі, лише у ХХ ст. стали називати літературою факту (або нефікційною прозою / НФП). Досі в літературознавчому дискурсі існують чималі розбіжності визначення жанрів та поетики цієї літератури. При побіжному знайомстві може видатися, що від власне літератури / белетристики її відрізняє лише одне: текст НФП є не художнім твором – естетичним феноменом, а просто свідченням очевидця чи зафіксованим словесним документом. Насправді ж від найдавніших часів до сьогодні склалася настільки багата традиція нефікційної прози саме як естетичної царини, настільки розгалужена система її жанрів і жанрових різновидів, що точні критерії їхнього визначення стали проблемними. «У підсумку поняття Документальна література втрачає межі і чіткий смисл», – підсумував В. С. Муравйов у словниковій статті<sup>49</sup>. Взаємовідношення між поняттями / термінами *literature* і *fiction* залишаються суперечливими і водночас є «центральною теоретичною проблемою» в сучасній теорії літератури, як висловилися автори відомої праці про правду і вимисел у художньому слові<sup>50</sup>.

Ще раз звернемося до сучасних словників, які повинні представляти спектр закріплених у науковому дискурсі значень. Українські довідники, як уже говорилося, не подають загальних визначень, лише статті про окремі жанрові різновиди – мемуари, нарис, епістолярій тощо, які нібито існують самі собою. І дійсно: НФП в нинішній українській культурі існує на маргінесах і не є достатньо визначеною у свідомості читачів та дослідників. Російські літературознавчі енциклопедії донедавна подавали термін «документальна література»; новіші видання трохи розширили перелік віднесених до неї жанрів і зміст їхнього тлумачення. У білоруських довідниках теж ідеться про «документально-мистецьку літературу», до якої віднесено літописи, хроніки, агіографічні твори, мемуари, біо- й автобіографічні нариси, щоденники тощо<sup>51</sup>. До речі, саме білоруська «воєнна проза» у 70-80-х роках ХХ ст. («документально-художні» твори Янки Бриля, Алеся

---

<sup>48</sup> Лотман Ю. М. Чему же учатся люди? // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. С. 462.

<sup>49</sup> Муравьев В. С. Документальная литература // Краткая литературная энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 2001. Т. 9. С. 280.

<sup>50</sup> Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. Oxford: Clarendon Press, 1994. P. 273.

<sup>51</sup> Рагойша В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах: дапаможнык. Мінск: Беларуская Энцыклапедыя, 2001.

Адамовіча, Владзіміра Калесніка, Світлани Алексієвіч) дала могутній поштовх розвитку сучасних жанрів НФП у колишніх республіках СРСР, у тому числі й в Україні. Польські літературознавці вживають терміни «література факту» і nonfiction ще з передвоєнних часів, однак теж не мають одностайної думки про систему документальних жанрів та їхні поетикальні особливості. Вельми строкатою виглядає картина цієї літератури у Польщі в повоєнний час у зв'язку з різноманітністю свідчень про другу світову війну, Голокост та ГУЛАГ.

У період суспільної кризи після розвалу Радянського Союзу впливла на поверхню Атлантида затонулого у глухі застійні часи материка – розповіді про ГУЛАГ, які становлять нині невід'ємну частину світової літератури ХХ ст. Але в українській літературі найвідоміші з них – твори Івана Багряного, Володимира Гжицького, Бориса Антоненка-Давидовича – створені значно раніше в белетристичній жанровій формі роману й новели. Очевидно, не випадково. Традиція української документалістики дискретна, а теорія недостатньо відрефлектована. Українські літературознавці донедавна вивчали її на матеріалі чужоземних жанрових систем (як свідчить згадувана вище праця Наталії Торкут).

Провали у вітчизняному літературному розвитку, спричинені репресіями проти мови й культури, позначилися «випаданням» жанрів, котрі виявляються малозатребуваними на деякий час або ж втрачають неодмінні свої якості. У небелетристичних жанрах це передусім прямі форми авторського свідчення про себе й епоху. Якщо з певних причин вони неможливі, небажані (бо небезпечні чи не дійдуть до свідомості сучасників, не можуть бути адекватно сприйняті), тоді література звертається до тієї жанрової форми, яка найбільш близька загальним читацьким смакам та очікуванням; автентична ж форма вислову чекає свого часу в шухлядах лише внутрішньо вільних від ідейно-естетичного диктату митців. А також – у писаннях звичайних, пересічних людей. «Якщо шедеври культури – тобто найвизначніші творіння геніальних митців – допомагають скласти більш-менш-чіткі уявлення про ті пікові точки, яких сягає національний дух на певних фазах свого розвитку, то створені непрофесійними авторами літературні зразки, далекі від художньої досконалості та орієнтовані здебільшого на утилітарно-прагматичні цілі, віддзеркалюють загальну картину культурного розвитку суспі-



льства, відображають ціннісні орієнтації його середньостатистичного представника», – пише Н. Торкут<sup>52</sup>.

Проте більшість жанрів як у професійній сфері існування літератури, так і в царині непрофесійних текстів-свідчень, визначаються на перетині fiction та nonfiction. Один із найпотребованіших і найгнучкіших жанрів сучасності – роман – у НФП виявляється дуже близьким до сповіді, мемуарів, автобіографічної повісті. Зробимо короткий екскурс у теорію романної оповіді.

Роман, за визначенням М. Бахтіна, – жанр, що перебуває у процесі становлення, «неготовий», незавершений «епос нашого часу»<sup>53</sup>. Загальноприйнятої класифікації різновидів роману не існує, але найчастіше їх розрізняють за тематично-змістовими ознаками: автобіографічний, біографічний, готичний, детективний, історичний, «шахрайський», науково-фантастичний, пригодницький, соціально-побутовий та ін. Класифікація за принципом побудови образу головного героя та пов'язаної із ним сюжетної лінії, запропонована М. Бахтіним для класичної літератури (роман подорожей, роман випробування героя, роман біографічний / автобіографічний, роман виховання)<sup>54</sup>, зручна своєю місткістю й лаконічністю, але стосовно літератури ХХ століття важко пристосовувана, оскільки більшість романних творів останнього часу тяжіють до синтетичної та синкретичної форми. Очевидно, варто враховувати, що «неготова» реальність ХХ століття породила ще один тематичний різновид роману, для останньої його третини дуже показовий: у класифікації М. Бахтіна це роман випробування і роман автобіографічний в єдиному варіанті, а тематично – табірний роман<sup>55</sup>.

Творча спадщина багатьох авторів-табірників НФП постає у вигляді єдиного тексту: у діалогію складаються самотійно написані ро-

---

<sup>52</sup> Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). Запоріжжя: б. в., 2000. С. 277.

<sup>53</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. С. 392-427.

<sup>54</sup> Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 199-249.

<sup>55</sup> Див.: Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 82-101.

мани Юрія Домбровського «Хранитель старожитностей» та «Факультет непотрібних речей»; шаламовські «Колимські оповідання» сам автор вважав єдиною книгою; оповідання Б. Антоненка-Давидовича вибудовуються в автобіографічний цикл «Сибірські новели» тощо. Це цілком відповідає тенденціям світової літератури загалом.

Світова література ХХ ст. відзначається тяжінням до універсалізму й синкретизму. Зрощення різних жанрів, контамінація образів і стилів різних епох у щось нове й особливе – невід’ємна її риса. Дослідники постмодерної прози вживають термін «синкретичний роман», оскільки суб’єктивно-особистісне / ліричне, документально-публіцистичне й епічне начала в ній виступають нерозчленованими, злитими.

У бахтінському визначенні «роману випробування» сюжет «завжди будується на відступах від нормального ходу життя героїв, на таких виняткових подіях і ситуаціях, яких нема в типовій, нормальній, звичайній біографії людини»<sup>56</sup>. Із романом випробування табірну прозу дійсно зближує передусім те, що твір «завжди починається там, де починається відступ від нормального соціального й біографічного ходу життя, і закінчується там, де життя знову входить в нормальну колію»<sup>57</sup>. Але відмінність у тому, що «відступи від нормального» якраз і є в табірному романному світі нормою (очевидно, у цьому сенсі В. Шаламов назвав свій твір «антироманом»<sup>58</sup>).

Як правило, оповідь у табірному творі зосереджена не на героєві, а на різноманітних подробицях навколишнього світу, котрі виступають не фоном, не декорацією, а предметом зображення. Значне місце займають подробиці побуту, адже вони теж є засобами випробування – показником «відступу від нормального». Психологічні колізії, зумовлені вічною боротьбою за виживання (незрідка оціненою самими учасниками – і в цьому причина гіркого почуття, що їх постійно забарвлює, – як щуряча гризня), доволі гострі і призводять до непримирених конфліктів у середовищі самих в’язнів (див., наприклад, у повісті Ірини Ратушинської «Сірий – колір надії», 1989). Значення побутових дрібниць виростає постільки, поскільки від них залежить

---

<sup>56</sup> Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 203.

<sup>57</sup> Там само. С. 204.

<sup>58</sup> Шаламов В. Т. Вишерский антироман // Шаламов В. Т. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. Москва: Республика, 1996. С. 363-388.

здоров'я, психічний стан та й саме життя зеків: у табірній прозі надзвичайно гостро стоїть проблема взаємодії суб'єкта й об'єкта, людини і світу. Обставини змушують героя бути пристосуванцем – навіть пасивне несприймання нав'язуваних норм і обставин розцінюється як виклик, – тому зростає значення й ціна будь-якого, щонайменшого вчинку чи не-вчинку героя. І кожен вчинок / не-вчинок стає мотивом, котрий викликає авторську рефлексію. Через те зі психологічної точки зору табірні оповіді такі різноманітні, не дивлячись на повторюваність сюжетно-фабульних ситуацій. В. Шаламов міг писати кілька оповідань на один сюжет, не боячись самоповторень: сюжет знаходить щоразу інше психологічне освітлення в оповіді.

Щоправда, Шаламова можна вважати автором табірному роману лише умовно. Жоден із його творів (у тому числі й «Вишерський антироман») не є власне романом. Однак кожен, починаючи з «Четвертої Вологди» і включаючи в біографічному порядку (тобто в тому, в якому вони вибудовуються у романну біографію автобіографічного героя) всі інші, із поетичними «Колимськими зошитами» як своєрідними інтермедіями між главами-розділами, – у сукупності кожен здається часткою цілісного шаламовського світу, усі разом – єдиною «повістю про пережите», – фрагментами ненаписаного роману. Якби читач сприймав шаламовські твори в такому ряду, вони не викликали би у нього жаху (більшість, окремо взяті з «Колимських оповідань», саме це почуття й викликають), а збудили би бажання зрозуміти глибину цього світу і врешті-решт відчуття катарсису.

Табірний роман жанрово розвивається у цілком постмодерному напрямку – до карнавалізованої, ігрової форми, де спровокованою виступає сама табірна дійсність, розмикається коло її жахливої інфернальної величі. Карнавалізація свідчить і про те, що вже утвердилося певне коло топосів табірної прози, які сприймаються неодмінними атрибутами саме цієї теми та її наративу. Прикладами, котрі підтверджують цю тезу, є найяскравіші табірні романи й повісті в дисидентській літературі – «Добраніч» Андрія Синявського (Абрама Терца), «Більмо» Михайла Осадчого, «Роман-донос» Гелія Снегір'ова.

Головним героєм табірному роману виступає герой-натор у двох іпостасях, двох часових планах. У ретроспективному він частіше спостерігає, ніж діє, але в той же час показаний через стосунки з різними людьми. Другопланових героїв багато – вони нескінченною низкою проходять крізь життя головного героя і подані в його оцінці та сприйманні. У сучасності – у плані нарації – автобіографічний персо-

наж, як правило, по-іншому осмислює й підсумовує пройдені випробування. У цій іпостасі персонаж – «величина постійна» (М. Бахтін). Можна з певністю сказати, що людський образ оповідача-автора своїми моральними мірками задає й визначає художній рівень та всі ідейно-етичні параметри табірному роману. Порівнюючи твори, написані приблизно в один і той самий час людьми схожої долі, на близькому за обставинами матеріалі, переконаємося, наскільки вони різні з точки зору художнього й етичного рівня. У цих авторів головне – аналіз пережитого, самостійна і зважена його оцінка, не залежна від політичної кон'юнктури й одверта навіть щодо власних моральних компромісів. Це й визначає високий художній рівень тексту, оскільки приковує читацький інтерес до індивідуально-неповторного, нешаблонного. «Автобіографія (щоденник, особисте листування) загальноцікава тільки мірою своєї особливості. Не торжества загальних місць і норм, а особистого і тільки особистого ми чекаємо від неї. <...> Ось чому ширість нам здається цінною поза мораллю. Самодостатність, саморозкриття вже відповідає моральному запитові. <...> Сучасна людина зважується бути одночасно позивачем, підсудним і вищим суддею свого існування», – писав відомий російський культуролог Леонід Баткін<sup>59</sup>.

Прочитання табірних сповідей у проекції романного жанру дає можливість відійти від безплідних, на мій погляд, суперечок про достовірність / недостовірність окремих спогадів (достовірність роману підтверджується лише його художньою вартістю, а не відповідністю документальній основі) і сприймати їх як спроби художнього освоєння реальності. Чи можна інакше відстоювати істину в часи кризового стану культури, названого постмодерном?

Ще один підсумок сказаного можна сформулювати, спираючись на авторитетну думку Ольги Фрейденберг. Своє дослідження поетики сюжету й жанру вона починала тезою: «Думка про умовність жанрових рубрик та обмежень – центральна для цієї роботи»<sup>60</sup>. Розвиток табірної прози відкидає можливість прив'язок до окремого жанру чи навіть цілого блоку жанрів – літератури факту / нефікційної прози. Структура жанрів у цій царині вільна, їхня форма текуча й відкрита,

---

<sup>59</sup> Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. Москва: б. и., 2000. С. 896-902.

<sup>60</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997. С. 13.

стилістика – найрізноманітніша, від класично зваженої, традиційної мемуаристики (Олег Волков, «Занурення у п'ятьму») і догматично стерилізованої форми соцреалістичного роману (Володимир Гжицький, «Ніч і день») до пародійно-карнавальної повісті (Євгеній Федоров) і «метароману» (А. Синявський-Терц). Особливості жанрово-стильової форми зумовлені переважно не орієнтацією автора на ті чи інші відомі жанрові зразки, а інтенційною спрямованістю на відображення об'єктивної реальності, надзавданням – увічнити загиблих, зняти з душі важкий тягар пам'яті, попередити сучасників про небезпеку забуття злочинів тоталітаризму тощо.

Поширення табірно-тюремної тематики в сучасній масовій культурі (враховуючи не тільки літературні твори, а й численні фільми, спектаклі, телефільми останнього часу, де вона експлуатується), а також приклади «ігрової», карнавалізованої її інтерпретації свідчать про входження в контекст, у культурний код епохи постмодерну.

Ще один висновок – стосовно проблеми героя. Ентропія особистості, давно помічена в літературі модернізму (приклад: думка Франсуа Моріака про Марселя Пруста) та постмодернізму, викликала до життя й певні захисні механізми культури. Один із них, на мою думку, реалізується в нефікційній прозі: вона завжди ставить у центр художнього / відображеного світу конкретну людину з усіма конкретними обставинами її долі. Більшість текстів, створених колишніми табірниками (зокрема непрофесійними авторами), існують на маргінесах літератури (будучи непрочитаними більшістю сучасників, не входячи до критичного дискурсу тощо), однак їхня присутність засвідчена самим неповторним, автентичним голосом оповідача табірної одиссеї і рано чи пізно стає необхідною ланкою культурної парадигми.

Про яку би жанрову форму НФП не йшлося, її широке розповсюдження і позірна доступність (у сприйманні багатьох читачів, нічого складного в таких текстах немає, адже спеціальних навичок для її читання / «споживання» та навіть створення / «виробництва» не потрібно) зближують це явище з масовою культурою. Зрештою, упродовж усіх часів існування письма документальні жанри були цариною вжитковою, а не елітарно-мистецькою (так би мовити, для щоденних потреб, а не «для вічності»; тобто існували у профанному людському світі, а не під покровительством бога Аполлона та муз). Однак до співвідношення документального та масового варто придивитися уважніше.

Поняття «масова література» у літературознавців визначається через ряд бінарних опозицій: передусім «масова» – то протилежність «елітарній»<sup>61</sup>, але також «високій», «справжній», «класичній», «серйозній» – як «низькопробна», «епігонська», «дилетантська», «розважальна», «штампована» тощо<sup>62</sup>. У радянські часи опозиція обов'язково доповнювалася ще й протиставленням культури соцреалізму та «західної» / «буржуазної», якій постійно приписувалися профанація справжнього мистецтва / його деградація / виродження / «загнивання»<sup>63</sup>. Сучасні науковці, як правило, вказують на складність і недостатню вивченість феномена маскульту, котрий можна означити, лише поєднуючи різні критерії – зокрема характер «виробництва» та «споживання» цього продукту культури (П. Рихло).

В останні десятиліття очевидно змістилися оцінкові полюси: різко негативні характеристики «низька», «банальна», «псевдолітература» стали зближуватися з епітетами «читабельна», «потребувана», «успішна», які постійно узгоджуються з побутуванням постмодерної белетристики, і вже бути комерційно успішною та «розкрученою» на гігантські тиражі (й відповідні авторські гонорари та видавничі прибутки) вважається для культури за досягнення, а не за ваду. Проте вивчення літературної класики продовжує зосереджуватися на «високій» / «випробуваній часом» літературі – наукові праці, в яких дослідник піднімає пласт за пластом той матеріал, що залишився в історії на узбіччі літературного процесу, в Україні поодинокі та стосуються, як правило, давніх епох. Тим не менше показово, що один з найбільших наших наукових авторитетів Дмитро Наливайко саме на вивченні маргінальних текстів (передусім документальних свідчень) ґрунтував свої компаративістські концепції, через які, наприклад, можна представити образ України віддавна до сьогодні очима людей інших культур. У цій монографії він мимохідь визначив масову літературу (ішлося про добу Просвітництва) таким чином: «Для тогочасної тривіальної або “масової” літератури характерне засилля штампу і шаб-

---

<sup>61</sup> Див.: Поліщук Я. Суперечність елітарної та масової літератури: ескіз проблеми // Філол. студії. Луцьк, 2003. № 2 (22). С. 20-27.

<sup>62</sup> Див. словникову статтю: Рихло П. Масова література (тривіальна література) // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 315-317.

<sup>63</sup> Див.: Массовая литература и кризис буржуазной культуры Запада. Москва: Наука, 1974; Райнов Б. Массовая культура: пер. с болг. Москва: Прогресс, 1979.

лону, постійне вживання “романних кліше” в сюжеті, в портретних характеристиках і мізансценах, у змалюванні почуттів і переживань героїв та в інших компонентах твору, прагнення до зовнішніх ефектів і нагнітання мелодраматизму. Призначалася ця літературна продукція для невибагливих читачів з низьким освітнім рівнем, але мала прихильників і у вищих верствах»<sup>64</sup>.

Опозиція «тривіальна» – «оригінальна», «шаблонна» – «майстерна» має цілком правомірне місце у трактуванні масової літератури, коли йдеться про класичні епохи культурного розвитку. Причому авторитетні дослідники (в особі Юрія Лотмана, наприклад) давно дійшли парадоксального висновку: «...масове поширення мистецтва завжди небезпечне. Але, з іншого боку, звідки береться нове високе мистецтво? Адже воно не виростає зі старого високого мистецтва. І мистецтво, як це не дивно, викидаючись у банальщину, в дешевину, в імітацію, в немистецтво, в те, що псує смак, – раптом несподівано звідти починає рости! <...> Мистецтво рідко виростає з рафінованого, хорошого смаку, обробленої форми мистецтва, воно росте зі сміття»<sup>65</sup>. Щоб ж до сучасної доби, то «в інтер'єрі постмодернізму» (Неллі Корнієнко) масова література / культура найочевидніше окреслюється в координатах «комерційно успішної», «тиражованої», «популярної» на противагу саме «маргінальній», «некомерційній», «невідомій», «андеграундній», «забутій» тощо<sup>66</sup>.

На мою думку, варто прислухатися до тих сучасних дослідників, котрі звертають погляд на маргінеси культури / літератури не лише в пошуках несправедливо забутих імен, яскравих, але невчасно розквітлих і трагічно загублених талантів – такі відкриття, хоча й завжди дивовижні, для української культури не рідкість, адже в ній «несправедливо забутою» донедавна залишалася, зокрема, більша половина мистецької спадщини ХХ ст. Саме по собі заповнення «білих плям», як каже Тамара Гундорова, ще не здатне виправити ситуацію з методологічними пропусками й прорахунками в літературознавстві, бо ра-

---

<sup>64</sup> Наливайко Д. Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ: Основи, 1998. С. 508.

<sup>65</sup> Лотман Ю. М. О природе искусства // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. С. 437.

<sup>66</sup> Див.: Корнієнко Н. М. Масова й елітарна культура в «інтер'єрі» постмодернізму [Розділ 19] // Українська художня культура: навч. посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ: Либідь, 1996. С. 353-365.

зом із нововідкритим спадком «треба деконструювати ті ідеології, які лежать ув основі минулих процесів канонуутворення»<sup>67</sup>.

Одним із засадничих принципів вивчення сучасної масової культури / літератури я вважаю підхід до неї як до белетристики на противагу літературі факту. Тобто опозицію «белетристика» – «література факту» вважаю доцільним і правомірним досліджувати в координатах «масова» – «ексклюзивна», «імітована» – «автентична»: це необхідний крок осмислення закономірностей сучасної культури, механізмів її дії на реципієнта, перспектив її вживання в суспільну свідомість та впливу на суспільство тощо.

У монографії «Табірна проза в парадигмі постмодерну» (Луцьк, 2006) я обґрунтовувала тезу, що документальна література / література факту / nonfiction у сучасному світі не противажить «художній» як «не-художня», а протистоїть засиллю комерційної тиражованої продукції / кічу і своїм маргінальним побутуванням (як не проявлена для суспільної рецепції, невидима для більшості читачів, неавторитетна для декого з небагатьох, хто її прочитав) врівноважує химерну споруду постмодерної культури з її рівнями: елітарним – масовим – маргінальним – андеграундним<sup>68</sup>. Не-врахування цих рівнів та їхньої взаємодії – протидії призводить до очевидних методологічних помилок у сучасній літературознавчій практиці.

Побутування унікальних текстів НФП можна порівняти з полишеним на волю випадку збереженням забутих музейних раритетів у глухих запасниках, а не в експозиційних залах, на очах у глядачів. Повернути їх на належне місце, ввести в літературознавчий дискурс і теоретично обґрунтувати таке введення – цим завданням передусім обумовлена наукова новизна дослідження «екстремальних свідчень», зокрема табірною тексту, над яким я працювала. Намагалася визначити можливі ракурси детального вивчення як белетризованих текстів – творів професійних авторів-письменників (романи, автобіографічні повісті, новели тощо), так і неписьменницьких свідчень у найрізноманітнішій жанровій формі, далекій від знаних літературних зразків.

---

<sup>67</sup> Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн: наук. вид. Київ: Критика, 2005. С. 35.

<sup>68</sup> Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: Ред.-вид. відділ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. С. 55-56.



Розглядаючи ряд текстів, які представляють маловивчені документальні жанри (від окремого нарису-свідчення до документально-художньої епопеї на основі автентичних свідчень) у контексті світового літературного процесу другої половини ХХ століття – доби постмодерну, – я намагалася обґрунтувати взаємозв'язки постмодернізму як напрямку з документальною літературою, котра функціонує й розвивається на різних рівнях культури – передусім як андеграундна у протидії тиражованим заради комерційних цілей белетристиці та кічу.

Табірний текст виглядає досить однорідним тематично, однак неоднорідний і різноякісний у своїй художній якості та особливостях, за поетикальними характеристиками. Його аналіз вимагає особливих підходів, які донині не утвердилися й практично не використовуються українським літературознавством. Один із можливих аспектів аналізу – жанрова характеристика – зумовив інтерес наших науковців до найбільш белетризованих (і найменш відповідних специфіці nonfiction) явищ – історико-біографічної прози, про яку в Україні одна за одною з'являються дисертації, де йдеться про «документалістику» в такому контексті, що саме поняття виглядає розмитим.

На завершення доводиться повторювати: в оцінці конкретного тексту потрібно враховувати не лише критерії достовірності матеріалу, поданого автором (його вірогідність можна перевірити через порівняння з іншими документальними текстами, через зіставлення з історичними документами – якщо такі є чи знайдуться і виявляться, у свою чергу, вірогідними) та яскравість вираженої авторської суб'єктивності, а й цілу систему ідейно-поетикальних характеристик, про яку вже йшлося.

### **Контрольні питання:**

- Чи можна вважати нефікційну прозу жанром?
- Що можна сказати про жанрові різновиди нефікційної прози?
- Чим нефікційні прозові жанри (зокрема документальні роман, повість, новела / оповідання, створені не на вигаданих сюжетах, а на основі реально пережитого) відрізняються від подібних белетристичних?
- Які проблеми вивчення саме жанрів у документалістиці ви вважаєте важливими?

- Чи можливо / доцільно порівнювати жанрову структуру нефікційного тексту зі структурою твору масової літератури – популярної белетристики?
- Чи потрібно розрізняти масову літературу і документальну?
- Поясніть опозицію понять «тривіальне – унікальне». Приведіть відомі вам приклади, коли ці якості можна спостерегти в нефікційній прозі.
- Які критерії розрізнення масової та документальної літератури можна назвати?
- У чому полягає специфіка естетичного аналізу документальної літератури?
- Які ще підходи (крім естетичного) можливі щодо нефікційної літератури?
- Чому «естетичне» та «естетське» стосовно нефікційної літератури – не одне й те саме?
- Чи можливий катарсис при сприйманні нефікційної літератури?

#### **1.4. ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕННЯ ПРАВДИ У ФІКЦІЙНІЙ ТА НЕФІКЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

\*Складність філософського визначення «правди» в мистецтві й літературі. \*Неоднозначні конотації понять «правда» та «вигадка» у культурній ситуації, названій постмодерном. \*Розбіжності у термінологічному визначенні правди та вигадки у західному та вітчизняному дискурсі. \*Факт / документ та літературний образ.

Проблема співвідношення «правди» та «вигадки» в мистецтві будь-якої епохи чи країни – глобальна, засаднича. Розглядати її на достатньо глибокому рівні – складне завдання і для мистецтвознавців, і для філософів. Література не так часто зверталася до цієї проблеми. Один із найглибших літературних творів, де вона опинилася в центрі філософського конфлікту, – драматична поема Лесі Українки «Кассандра» (1903-1907). Авторка коментувала головну проблему та образ героїні у своєму листі до Ольги Кобилянської ще від 27.03.1903: «...хоч вона каже правду, але не так, як треба людям; вона знає, що так їй ніхто не повірить, але інакше казати не вміє; вона знає, що слів її ніхто не прийме, але не може мовчати, бо душа її і слово не дається під ярмо; вона сама боїться свого пророцтва і, що найтрагічніше, сама в ньому часто сумнівається, бо не знає, чи завжди слова її залежать від

подій, чи навпаки події залежать від її слів... <...> І пророчий дух не дар для неї, а кара»<sup>69</sup>. Леся Українка показувала трагічну розбіжність між людськими вірою і правдою, ставила під сумнів здатність і бажання людей сприйняти правду та чинити згідно з тим, що є правдою.

Зовсім інший приклад – п'єса Луїджі Піранделло «Шестеро персонажів у пошуках автора» (1924), де філософський конфлікт розгортається як протиріччя між ілюзією (театральною виставою) та «справжньою» життєвською історією персонажів, у якій неможливо відділити правду / істину від її видимості (а мистецтво ж мусить втілювати правду, щоб донести її до людей, схвилювати нею людські серця, облагородити їх і т. п.). Традиційне розуміння призначення мистецтва було піддане у Піранделло тонкій іронічній критиці й очевидному сумніву; він показав, що насправді ніщо не відділяє мистецьку «правду» від стереотипної банальщини, суб'єктивних упереджень та й просто навмисної / корисливої чи мимовільної брехні кожного з носіїв «реальної правди».

Доцільно згадати ще один (поетичний) твір про складність розрізнення правди та брехні (у житті, а не в мистецтві) – це одна з пізніх пісень Владіміра Висоцького «Притча о Правде и Лжи» (1977), іронічна й алегорична, стилізована під простацьку «оповідку» у дворовій компанії, із посвятою Булату Окуджаві – улюбленому співакові «широких народних мас»:

*Нежная Правда в красивых одеждах ходила,  
Принарядившись для сырых, блаженных, калек, –  
Грубая Ложь эту Правду к себе заманила:  
Мол, оставайся-ка ты у меня на ночлег.*

*И легковерная Правда спокойно уснула,  
Слюни пустила и разулыбалась во сне, –  
Грубая Ложь на себя одеяло стянула,  
В Правду впилась – и осталась довольна вполне.*

*И поднялась, и скроила ей рожу бульдожьёю:  
Баба как баба, и что её ради радеть?! –  
Разницы нет никакой между Правдой и Ложью, –  
Если, конечно, и ту и другую раздеть.*

---

<sup>69</sup> Леся Українка. Листи: 1903-1913 / упоряд. В. А. Прокіп (Савчук). Київ: Комора, 2018 С. 77.

*Выплела ловко из кос золотистые ленты  
И прихватила одежды, примерив на глаз;  
Деньги взяла, и часы, и ещё документы, –  
Сплюнула, грязно ругнулась – и вон подалась.  
Только к утру обнаружила Правда пропажу –  
И подивилась, себя оглядев делово:  
Кто-то уже, раздобыв где-то чёрную сажу,  
Вымазал чистую Правду, а так – ничего.*

*Правда смеялась, когда в неё камни бросали:  
«Ложь это всё, и на Лжи одеянье моё...»  
Двое блаженных калек протокол составляли  
И обзывали дурными словами её.*

*Стервой ругали её, и похуже чем стервой,  
Мазали глиной, спустили дворового пса...  
«Духу чтоб не было, – на километр сто первый  
Выселить, выслать за двадцать четыре часа!»*

*Тот протокол заключался обидной тирадой  
(Кстати, навесили Правде чужие дела):  
Дескать, какая-то мразь называется Правдой,  
Ну а сама – пропилась, проспалась догола.*

*Чистая Правда божилась, клялась и рыдала,  
Долго скиталась, болела, нуждалась в деньгах, –  
Грязная Ложь чистокровную лошадь украла –  
И ускакала на длинных и тонких ногах.*

*Некий чудак и поныне за Правду воюет, –  
Правда, в речах его правды – на ломаный грош:  
«Чистая Правда со временем восторжествует!...»  
Если проделает то же, что явная Ложь!*

*Часто, разлив по сту семьдесят граммов на брата,  
Даже не знаешь, куда на ночлег попадёшь.  
Могут раздеть, – это чистая правда, ребята, –  
Глядь – а штаны твои носит коварная Ложь.  
Глядь – на часы твои смотрит коварная Ложь.  
Глядь – а конём твоим правит коварная Ложь.*

Як бачимо, автор пісні-алегорії не дає прямої відповіді на питання, як розрізнити Правду і Брехню – натомість показує це розрізнення

як складну проблему вибору для кожної людини у найтривіальніших ситуаціях життєвих випробувань («долго скиталась, болела, нуждалась в деньгах», «могут раздеть – это чистая правда, ребята»). Що вже казати про складніші нюанси філософських значень...

Структурні елементи в парадигмі будь-якої літературної епохи<sup>70</sup> можна визначити за трьома принципами: 1) принцип підходу до реальності, її естетичного перетворення, що визначає логіку «переробки» позатекстової дійсності в художній світ; 2) принцип образного її втілення, тобто художнього узагальнення й індивідуалізації; 3) принцип естетичної оцінки, здійснюваної зсередини формованої художньої структури. І в кожній художній системі ці принципи реалізуються через різні поетики (системи поетик). Таким чином, вважає російський літературознавець Марк Ліповецький, «вивчення функцій домінантних елементів поетики може послужити розумінню логіки формування естетичної цілісності, що, власне, й визначає своєрідність художньої системи»<sup>71</sup>.

Про нефікційну літературу можна говорити як про своєрідну художню систему; відношення реальності та мистецького образу в якій має першорядне значення, адже нефікційне визначається як «правдиве» / реальне, і саме ця характеристика нібито відділяє nonfiction від fiction. Для прикладу візьмемо тюремно-табірну прозу, яка існує в польській, чеській, німецькій, українській, російській, білоруській та інших літературах із 30-50-х років ХХ століття і була породжена реальністю тоталітаризму, нацистських та радянських (гулагівських) концтаборів. Ідеться як про документальні свідчення (окремі з них були матеріалами звинувачення на Нюрнберзькому процесі, наприклад, «Медальйони» Зоф'ї Налковської та «Дими над Біркенау» Северини Шмаглевської), так і про художньо-белетристичні твори, з яких більшість написані їхніми авторами по гарячих слідах пережитого і, безумовно, повинні сприйматися як суб'єктивно правдиві свідчення епохи.

Загалом же тюремно-табірна проза творилася не лише колишніми зеками; початок тут, очевидно, слід вести від З. Налковської (яка спиралася на свідчення очевидців Голокосту в окупованій нацистами

---

<sup>70</sup> В основі подальшого викладу у підрозділі – раніше дослідження: Колошук Н. Г. Табірна література в парадигмі постмодерну // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Філол. науки. Луцьк, 2001. № 9. С. 271-277.

<sup>71</sup> Ліповецький М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Уральський гос. пед. ун-т, 1997. С. 9.

Польщі, але сама в'язнем концтабору не була). А початком белетристики на цю тему у ХХ ст. чимало критиків називають відомий роман британця Артура Кестлера (Arthur Koestler, 1905-1983) «Сліпуча п'ятьма» (Darkness at Noon, 1940; інший переклад – «Ніч ополудні») – автор так само не був в'язнем концтаборів чи радянської тюрми, яку показував у своєму творі, хоча в іспанській франкістській в'язниці (у часи громадянської війни 1936-1939 рр.) йому довелося побувати.

Сучасна епоха є епохою так званого постмодерну, у літературі якої донедавна домінував постмодерністський стиль. Однак, за словами канадської дослідниці Лінди Гатчин («Поетика постмодернізму», 1988), не лише в постмодерністській літературній поетиці, а й в історичній науці – школа «Анналів», праці Мішеля Фуко – відбулося «переосмислення епістемологічних та онтологічних меж між історією та літературою (fiction)»<sup>72</sup>. Історичний процес постає як складна взаємодія міфів, дискурсів, культурних кодів та символів, тобто як незавершений і постійно змінюваний / переписуваний заново метатекст. Традиційна, визначена ще Аристотелем антитеза літератури й історії як вигадки й реальності, домислу і фактів втрачає сенс.

Оскільки літературна творчість, безперечно, історично зумовлена, а історія дискурсивно структурована, то тим самим традиційні уявлення про історію й літературу як протиставлені за ознакою «правдива / неправдива» дестабілізуються і зживають себе. Зрештою, вже зжили, бо хто зараз довіряє написаній, офіційно затвердженій історії? Постмодерна епоха відмовляється як від пошуку якої б то не було конкретної історичної правди, так і від телеології історичного процесу загалом. Це, безумовно, пов'язано з принциповою для постмодерністської свідомості установкою на релятивність і множинність істин. Постмодернізм не лише фіксує множинність варіантів упорядкування історії, але й постійно оголює «зробленість» таких упорядкувань: вони не є, не можуть бути об'єктивними, бо створені механізмом культури, закріплені в дискурсах, котрі заперечують один одного. Передбачена Мішелем Фуко «децентралізація суб'єкта» унеможливорює вибір «істинного» дискурсу і тим самим відкидання інших, оскільки вказує на залежність «я» від форм мовлення та дискурсивної гри. Концепція культури як хаосу письменниками-постмодерністами прямо проектується на образ історії в художніх текстах

---

<sup>72</sup> Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York and London: Routledge, 1988. P. 121.

(«Уяви собі картину» американця Джозефа Геллера чи «Хазарський словник» серба Мілорада Павича – для прикладу).

Трьома головними передумовами виникнення в тій чи іншій культурі (як, зрештою, й у світовій культурі загалом) постмодерної ситуації М. Ліповецький вважає 1) процес делегітимації наративів, 2) формування неієрархічної епістемології та 3) неієрархічної семіотичної онтології<sup>73</sup>. Специфічність варіанту стосунків modernity й post-modernity на терені посттоталітарних країн (зокрема колишнього СРСР та Східної Європи), на його думку, в тому, що в них максимального розвитку досягли такі культурні принципи цієї цивілізації, як формалізація, ієрархічність, централізація, панування вертикальних (парадигматичних) структур, міф про Велику Історію, всезагальна серйозність тощо<sup>74</sup>.

Дослідник літератури соцреалізму Євген Добренко доводив, визначаючи взаємозв'язки соціалістичної культури в СРСР з естетикою та філософією авангарду, що радянська заідеологізована література сталінської доби є системою метанаративів, монопольною й агресивною до будь-яких відхилень, до того ж санкціонованою усією державною машиною<sup>75</sup>. Поняття «метанаративи» увів Жан-Франсуа Ліотар, означивши його як універсальні системи ціннісної орієнтації; на його думку, основні метанаративи modernity – 1) раціоналістичне світосприйняття як метанаратив пізнання і 2) ліберальний прогрес, емансипація як метанаратив влади, – вони, доводив Ліотар, втратили у сучасному постіндустріальному західному суспільстві кредит довір'я, що й породило делегітимацію всієї системи культури. Розпад цілісності, пафос ірраціонального, відчай, песимізм стали культурними домінантами нової, постмодерної епохи<sup>76</sup>.

Американський культуролог Чарльз Ньюмен, перегукуючись із Ліотаром, назвав постмодерн періодом тотальної інфляції усіх дискурсів, що виникли, у свою чергу, в результаті перманентних криз в історії й культурі ХХ століття: «Постмодерністська ера являє собою

---

<sup>73</sup> Ліповецький М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1997. С. 120.

<sup>74</sup> Там само. С. 121.

<sup>75</sup> Див.: Добренко Е. А. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993. С. 1-74.

<sup>76</sup> Див.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Санкт-Петербург: Алетейя; Москва: Ин-т эксперимент. социологии, 1998.

одну з останніх фаз цілого століття інфляції, коли інфляція стає структурно перманентною...»<sup>77</sup>.

Відповідно до цього визначення, андеграундна і передусім (у посттоталітарних країнах) табірна література виступає як необхідний етап делегітимації офіційних дискурсів. Є. Добренко вважав, що комуністична утопія мала багато спільного з утопічним проектом *modernity*, оскільки в радянській цивілізації здійснився особливий, гіпертрофований і патологічний варіант легітимацій цієї епохи<sup>78</sup>. Однак уже на початку 60-х років ХХ століття стала явною її глибока криза. Тоді й виникла, виявила себе **табірна російська проза**, тобто стала можливою знаменита публікація «Одного дня Івана Денисовича» Александра Солженіцина (1962) – єдиної вартісної в ряду легально опублікованих в СРСР табірних книг (якщо не брати до уваги книги емігрантські, наприклад, твори Івана Багряного, якого в Радянській Україні ніхто не міг прочитати). Вона тут же змушена була піти в підпілля, стати андеграундною, альтернативною літературою.

Цілком обґрунтованими здаються також висновки Михаїла Епштейна про безпосередній зв'язок постмодернізму й комуністичної ідеології та практики: «Дійсно, постмодернізм багато чого успадковує з комуністичного проекту – передусім те, що стосується кінця Нового часу (*modernity*), вичерпаності таких новочасних категорій, як істина, реальність, індивідуальність, авторство, час, історія»<sup>79</sup>.

Публікацією перших книг табірної тематики починається важливий етап розвитку нефікційної прози, оскільки до їхньої появи ніхто й не задумувався про кризу модерної парадигми. Індивідуальний авторський стиль у подібних текстах не відповідає літературознавчим «ознакам постмодернізму», ствердженням авторитетом Іґаба Гассана чи когось іншого, але «світ як текст», «твір як інтертекст» – як ціле життя з безкінечного ряду, представлене словом, – це і є табірна проза в епоху постмодерну. За визначенням Шаламова, її творець – «не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в

---

<sup>77</sup> Newman, Ch. *The Post-Modern Aura*. Evenston: Northwestern UP, 1985. P. 5.

<sup>78</sup> Див.: Добренко Е. А. *Метафора влади: Література сталинської епохи в історическом освещении*. München: Verlag Otto Sagner, 1993. 405 с.

<sup>79</sup> Эпштейн М. *Истоки и смысл русского постмодернизма* // Звезда. Москва, 1996. № 8. С. 167.



*писательском обличе, не в писательской роли. Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спустившийся в ад»<sup>80</sup>.*

У літературі класичних епох – до модернізму – художній текст будується як образна (не обов'язково міметична) подоба реального світу («всесвіт у мініатюрі»). За ходом культурної еволюції, усе далі покидаючи наслідування канонів і зразків, що обмежують роль авторського «я», наближаючись до найбільш оригінального й неповторного його вираження, притаманного модерному мистецтву, людство водночас переживає соціальну й естетичну кризу відчуження, яка тим же модерним мистецтвом усвідомлена й виражена. Найабсурднішим та найзакономірнішим її виявом є дійсність концтабірна. А мистецтво, що мусить естетизувати дійсність, стикається з проблемою мовчання. У цьому сенсі сказані й знамениті слова Теодора Адорно про неможливість писати «музику після Освенціму».

Очевидно, саме пережите людством у таборах спричинило той психологічний злам, що призвів до кризи естетичної свідомості у середині ХХ століття. Через те й часова межа між модерном та постмодерном – Друга світова війна; естетична віха цієї межі – документальна й автобіографічна тюремно-табірна проза. Головна її особливість – силове поле напруги між полюсом автора і полюсом героя. Автор виконує функцію позаестетичну: вважаючи себе покликаним найбільш точно показати те, що не вкладається в людські уявлення там, де його прочитають, він менш за все (як правило) переймається метою самовираження. Йому не до того – віднайти б себе в людському світі, повернути втрачену рівновагу. Адже там, звідки він прийшов до читача, усі звичні норми й уявлення про людяність порушено. В. Шаламов намагався передати таку напругу у словах про Плутона, сформулювавши уявлення про роль митця, цілком протилежне філософським та естетичним засадам модернізму (згадаймо «Сонети про Орфея» Р. М. Рільке).

Авторові-табірникові треба показати героя в реальному пеклі, але **героя** в табірному світі не існує: табір нівелює будь-яке людське обличчя, будь-яку його подобу. У табірних оповідях залишається **не герой, а обставини** його протистояння нівеляції й жахливі уламки того, до чого вона призводить.

---

<sup>80</sup> Шаламов В. О прозе // Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе / сост. и прим. И. П. Сиротинской. Москва: Республика, 1996. С. 429.

Німецько-шведський письменник Петер Вайс у знаменитій п'єсі «Дізнання» (1965) вивів на сцену **сотні** безіменних «свідків», **представлених дев'ятьма** акторами – так зазначено в авторських ремарках. Там сказано, що ці дев'ятеро є «безликими рупорами» жертв, які в таборах «були безіменними». Якби драматург дав їм імена, це нічого би не змінило в аспекті зображення людини: безіменні свідчення, як і репліки суддів, представників обвинувачення та захисту, «сповнені величезної емоційної сили» самі по собі – це «спресований концентрат» табірною буття (цитую вислови з авторських ремарок). Репліки поіменованих катів-підсудних сприймаються, по суті, теж як анонімні – за ними нема людської індивідуальності, лише безлика маса того ж табірною «концентрату».

Парадоксально, що такий спосіб передачі змісту, по суті, ідентичний літературі постмодернізму, хоча в п'єсі П. Вайса, як і в прозових творах, написаних на подібному «матеріалі», й мови не може бути про «гру», «карнавалізацію» тощо. Автор у ролі «скриптора» (Р. Барт) на противагу традиційному авторові як надтекстовій світоглядній єдності, втіленій у глибоко особистісному первні, що пронизує весь твір, – не є, як бачимо, прерогативою лише «ігрового» постмодерністського тексту. Скриптор, котрий прийшов на зміну авторові – авторитетові й індивідууму, – несе в собі універсальний словник, з якого він лише черпає знаки.

Ця метаморфоза, на думку М. Ліповецького, безпосередньо пов'язана з формуванням новітньої семіотичної онтології. Тобто «правомірно говорити не про зникнення автора як такого, а про зміну якості авторської свідомості, про те, що руйнується прерогатива монологічного автора на володіння вищою істиною, авторська істина релятивізується, розчиняючись у багаторівневому діалозі точок зору, втіленому в даному випадку у культурних мовах чи “видах письма”, у діалозі, у якому на рівних бере участь і оповідач-скриптор»<sup>81</sup>.

Як результат – відмінність нового, постмодерністського дискурсу від модерністського пов'язана з тим, що епістемологічна домінанта модернізму (як я бачу світ?) перетворюється в онтологічну (як світ влаштовано? що це за світ?). У цьому сенсі нефікційна табірною проза й література постмодернізму естетично близькі: в них спостерігаємо ентропію людської індивідуальності, хоч і виражену через різні меха-

---

<sup>81</sup> Ліповецький М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Уральський гос. пед. ун-т, 1997. С. 13.

нізми поетики (у постмодерністській літературі – через інтертекстуальні зв'язки й ігровий стиль, у табірній прозі – через нівеляцію персонажа та самоусунення автора-деміурга).

Ще один аспект цієї естетичної близькості, так само породжений близькістю філософських засад, – жанровий. Уже йшлося про розмивання меж між документальною і власне літературою, про релятивізм істини в історичних дослідженнях як безперечні відкриття постструктуралістської «археології знання» (М. Фуко). У контексті всієї сучасної культури табірна література бачиться окремим феноменом не лише як тематичне утворення, а передусім – як естетично освоєний простір, де започатковуються нові жанрові форми: документальні жанри й белетристика в них не те що зближуються чи синтезуються, а практично з моменту зародження авторського задуму не диференційовані й у такому вигляді вливаються в масив сучасної культури.

М. Епштейн якось писав про «есеїзацію» літератури і культури: «...специфіка есею полягає в послідовному стиранні усякої специфіки. <...> Нема нічого тяжчого і вимогливішого за жанрову свободу, що сповна належить есеїстові, – за неї доводиться платити безперервними пошуками жанру для кожного чергового абзацу чи навіть рядка»<sup>82</sup>. Він же розглядав спорідненість і протилежність есею з міфом та деміфологізуючу роль сучасної есеїстики – на мою думку, табірна проза є складовою часткою такого процесу<sup>83</sup>.

Отже, названі три структурні принципи в парадигмі будь-якої літературної епохи (принципи естетичного перетворення, художнього узагальнення та естетичної оцінки) для літератури, а ргіогі визначеної як постмодерністська, і літератури, яка в цьому контексті не розглядалася, перебуваючи на периферії сучасного літературного процесу (на периферії – тому, що, попри всесвітнє визнання А. Солженіцина, В. Шаламова, П. Вайса чи деяких інших авторів, табірна література залишається **непрочитаною і недослідженою**), – ці принципи є, по суті, спільними, бо ґрунтуються на тих самих філософських засадах: екзистенціалістська концепція людини й суспільства, постструктуралістські методологічні принципи пізнання історії та визначення істини, естетичні принципи постмодерністської літературознавчої теорії і критики, котрі відзначають змішування та розмивання жанрових і

---

<sup>82</sup> Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. Москва: Сов. писатель, 1988. С. 348.

<sup>83</sup> Див.: Там само. С. 349-358.

стильових диференціацій, «смерть автора» й ентропію героя-персонажа.

Повернемося до визначень «правди» та «вигадки», яких не можна обійти, коли йдеться про нефікційну літературу. Віднедавна українським літературознавцям стало зрозуміло, що складність проблеми зумовлена, крім онтологічних чи гносеологічних причин, ще й розбіжністю у терміносистемах, які використовуються у різних національних дискурсах стосовно nonfiction. Дослідниця з Тернополя Надія Денисюк писала у своїй дисертації («Проблема фікційності художнього світу в англomовному та українському літературознавстві», 2002) про національні традиції, зумовлені особливостями духовної культури різних народів, які поступово вносять додаткові відмінні конотації в поняттєво-сміслову наповнення навіть тих термінів, які мають спільне генетичне походження – переважно грецько-латинське.

Різні етимологічні витоки тих лексем і словосполук, котрі згодом живили концепції та пропозиції культурно-освітніх систем у західноєвропейському, східнослов'янському та американському світах, усе більше нарощували і поглиблювали невідповідності в поняттєво-термінологічному апараті англomовного literary criticism і вітчизняного (у нашому випадку – російського та українського / радянського) літературознавства навіть у традиційних варіантах аристотелівсько-позитивістської терміносистеми. Цю традицію успадкували і розвивали відомі філософи, герменевтики, семіотики світу. Усі вони більшою чи меншою мірою простежували історію термінів від найдавніших часів у різномовних вербалізаціях, звертали увагу на смислові втрати чи значеннєві переакцентації при їхньому перекладі з грецької на латинську мову чи передачу їхньої семантики новими мовами народів Європи – німецькою, французькою, англійською, італійською.

У підручниках із теорії літератури чи вступу до літературознавства ні російською, ні українською мовою не надавалося належного значення релевантності поняттєво-термінологічних національних систем і їхній внутрішній систематиці. Зрушення в цьому аспекті в Україні розпочалися в 1990-2000-х роках. Автори теоретичних праць почали уникати ідеологічної конфронтації, методологічної односторонності, тією чи іншою мірою вводили в науковий обіг нові терміни і поняття, праці зарубіжних авторів. Матеріалом дослідження Надії Денисюк були українські, російські та англійські словники літературознавчих термінів, підсумково-проблемні монографії зарубіжних

вчених, передусім праця “Truth, Fiction, and Literature” Петера Ламарка і Стейна Г. Олсена (Оксфорд, 1996), хрестоматії антологічного типу (як от «Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» за ред. М. Зубрицької, «Теоретическая поэтика: понятия и определения» Н. Д. Тамарченка), а також тексти монографій українських літературознавців С. Павличко, Т. Гундорової, Б. Мельничука, В. Моренця, Н. Торкут тощо.

Спираючись на ці джерела, Н. Денисюк поставила за мету «виявити закономірності становлення концепту “художній (мистецький) світ”, особливості його поняттєво-термінологічного вираження в українському та англomовному літературознавстві»<sup>84</sup>. При цьому довелося обстежити різнотипні українські, російські, англomовні літературознавчі видання і встановити частотність вживання слів і словосполучень *fiction* / фікція; *fictional world* / художній світ; *fiction* / вимисел; віднайти в українських і російських перекладних версіях англomовних літературознавчих текстів контекстуальні відповідники англomовних термінів, окреслити їхнє семантичне поле, систематизувати основні тенденції розвитку цих концептів у західному літературознавстві. Дослідниця навіть уклала англо-український словничок термінів з проблеми *fiction and truth* / художній світ і художня правда.

Виявилось, що аспекти відношень «дійсність і література», «реальність і вимисел», «правда і вигадка», «уявний світ», «правда, правдоподібність, фікційність» по-різному тлумачаться в традиційному літературознавстві і в новітніх пропозиціях, маловідомих широкому загалу українських шанувальників літератури.

Концепт *fiction* в англomовному світі формувався тривалий час, особливо активно – протягом ХІХ–ХХ століть. Сфера його активного функціонування в літературознавстві обмежується в основному романо-германськими мовами, але через латину він проникав і в слов’янський ареал. Тут лексема *fiction* освоювалася шляхом перекладів як «вимисел», «вигадка». В українському контексті латинські терміни *factio*, *fictione* у співвідношенні з *imitatio*, *imitatione* передавалися Леонідом Білецьким за посередництва слова «вигадка». У 1925 р. учений розпочав докладно коментувати українською мовою поезику і риторику викладачів Києво-Могилянської Акаде-

---

<sup>84</sup> Денисюк Н. Р. Проблема фікційності художнього світу в англomовному та українському літературознавстві: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури. Тернопіль, 2002. С. 4.

мії. Він відзначив, що слово «фікція» вживали ще О. Потебня та І. Франко, останній також користувався словосполученням «фікційний світ». Згодом, протягом 60-70 рр. ХХ століття цю традицію підтримали Г. Сивокінь, В. Маслюк, Л. Ушкалов, незважаючи на те, що укладачі словника літературознавчих термінів Франка (1965) пропонували «поетичну фікцію» передавати словосполученням «художня уява», «поетична фантазія». Звужував семантику слова «фікція» і «Словник української мови», зводячи її в основному до того, що «не відповідає дійсності, не існує», або ототожнюючи з вимислом. Під кінець ХХ століття українські автори так чи інакше пов'язували семантику «фікції» зі специфікою літератури, використовуючи усталений в Росії (а згодом в Україні) термін «художність» – церковнослов'янський за походженням (первісне значення – умільний, вправний).

Польськомовні джерела (словники і літературознавчі праці Генріка Маркевича та ін.), де докладніше враховано історію терміна в західноєвропейському світі, звертають увагу на розширені тлумачення *fictio*, особливо після виходу праці «Філософія як / начебто» німецького філософа Ганса Файгінгера (Hans Vaihinger, “Philosophie des Als Ob”, 1911), де він започаткував інтелектуальну течію – «фікціоналізм». Широкого семантичного значення термінові *fictio* надали тільки представники семантичного напрямку в літературознавстві у той час, як в англomовному світі «фікцією» позначали белетристику і фабульну прозу взагалі. Проте аналіз численних праць західноєвропейських літературознавців, опублікованих протягом останніх років ХХ століття, засвідчує, що з приводу *fiction* стався своєрідний «теоретичний вибух», який значно розширив семантичне поле цього поняття, особливо в лексико-семантичних сполуках із лексемами *fiction*, *truth*, *fictional*, *non-fiction* тощо.

Великий корпус словосполучень із лексемою *fiction* видає такі ситуативні контексти, які підказують, що українському перекладачеві доводиться вибирати відповідник «фікцій» із широкого ряду. Його складають такі поняття: творчість, художня література, белетристика, література вимислу, проза, художній твір, усна чи письмова розповідь, роман, повість, образ, вимисел, домисел, вигадка, підробка, фальшивка, обман, літературна неправда, об'єкт, уява, фантазія, припущення, вигадана ідея, художній світ, фікційний світ, художність, умовність і т. д. Відзначено, що словосполучення із лексемами *fiction* (24

відтінки значення), розширені терміносполуками із лексемами *fictional* (типу *fictional time*, *fictional truth*, *fictional world* тощо), склали своєрідний літературознавчий метатекст, який демонструє філософсько-онтологічні, епістемологічні, логічні, психологічні, мовно-мовленнєві, літературно-естетичні аспекти, для вираження яких потрібні українські відповідники.

Складність і проблематичність відтворення англomовних літературознавчих текстів засобами української мови зумовлені не стільки відмінністю лексико-граматичних особливостей цих мов, скільки надзвичайно щільним поєднанням традиційних, поширених новітніх і цілковито авторських термінів, для яких українських еквівалентів ще не створено, або поки що вони не усталені поняттєво-термінологічною парадигмою (напр., *make-believe fiction*: ця англomовна терміносполука сформувалася в атмосфері філософії прагматизму і літературної критики читацького відгуку / *reader response theory*). Про *make-believe fiction* ідеться тоді, коли акцентують, що автор-творець є вигадником фікційного світу. Він сам, відповідним чином ставлячись до своїх витворів, вірить у їхню правдивість чи правдоподібність або вдає, начебто вірить. Відповідно він розраховує на довіру читачів / слухачів. Від такого своєрідного «пакту довіри» / консенсусу залежить модальність розповіді, структура і характер художніх висловлювань. Подібна проблематика в українському літературознавстві поставала, коли мова заходила про «щирість» персонажів, розповідача або оповідача і навіть про щирість автора твору в його ставленні до зображуваної дійсності, піднятих у творі проблем, обстоюваних ідей.

Із подібних міркувань та зіставлень термінів випливає підсумок, що широко тлумачена фікційність як «творення» в усіх сферах життя може передаватися іншою мовою, іншими системами термінологіки, адже головні концепти мистецтва слова, хоча й виражаються різними засобами, збігаються у своїй суті.

Західна англomовна модель розуміння фікційності як творчості представлена спільною працею Петера Ламарка з Единбурга (Великобританія) і Стейна Олсена з Осло (Норвегія) під назвою “*Truth, Fiction, and Literature*” з підзаголовком “*A Philosophical Perspective*” (1994). Роздуми цих авторів про різні аспекти взаємовідносин *fiction and truth* підсумовують літературний досвід народів Європи. Цей своєрідний європоцентризм виявляється крізь призму національно-культурного обрію авторів. Вони системно врахову-

ють міметичні, креативні, репрезентативні, семантичні, наративні аспекти в контексті загального розуміння фікційності як творення – вигадки – гри – мовлення. Не полемізуючи з матеріалістичними концепціями художньої творчості, автори віддають належну увагу онтологічним, епістемологічним, психологічним, естетичним аспектам проблеми fiction and fictional world.

Модель художньої літератури як співвідношення **вимислу** та **умовності** в українському та російському літературознавстві 90-х років ХХ століття інакша. Сама присутність цих термінів у суспільній свідомості на згаданому культурному просторі підтримувалася тільки критикою фікціоналізму як однієї з філософських позицій у західній естетиці. Вдаючись до критики цього вчення чи вказуючи на його однобічність, радянські філософи та естетики говорили про можливі хибні наслідки, котрі можуть начебто виникати при послідовному проведенні принципів фікціоналізму. Значно різнобічнішу інформацію про стан розробки на Заході естетичних аспектів фікційності і правдоподібності («художньої правди») передавали до колишнього СРСР перекладні праці, як, наприклад, «Главные проблемы науки о литературе» польського літературознавця Генріка Маркевича, котра в російській версії з'явилася 1980 року.

Показовий приклад реструктуризації вітчизняних моделей і стереотипів, які склалися протягом 60-70-х років ХХ століття (в умовах т. зв. «відлиги»), дає стаття «Художественность» **Ірини Роднянської** (ЛЭС, 1987)<sup>85</sup>. Це поняття трактується як «складне поєднання якостей, котрі визначають належність плодів творчої праці до сфери мистецтва. Для Х[удожності] суттєвою є ознака завершеності та адекватного втілення творчого задуму, того “артистизму”, який і є запорукою впливу твору на читача, глядача, слухача. <...> Із Х. відповідно пов'язані уявлення про органічність, цілісність, ненавмисність, творчу свободу, оригінальність, смак, почуття міри і т. п. Ін. словами, поняття “Х.” передбачає становлення твору у згоді з ідеальними нормами й вимогами мистецтва як такого, передбачає успішне вирішення й подолання протиріч творчого процесу, котрий веде до

---

<sup>85</sup> Ірина Роднянська писала про цю проблему від 1962 р. – див одну з перших її статей у ж. «Новый мир»; включена у пізніше видання: Роднянская И. Б. Движение литературы: в 2-х т. Москва: Языки славянских культур, 2006.



витворення твору як органічної єдності (відповідності, гармонії) *форми та змісту*»<sup>86</sup>.

Стосовно природного протиріччя між авторською суб'єктивністю та його прагненням надати творові об'єктивне самодостатнє буття Ірина Роднянська робила висновки, що об'єктивність (відповідно – і правдивість?) не є приналежністю певного методу (наприклад, реалізму) або літературно-художнього роду чи жанру (наприклад епосу чи роману), а саме загальною умовою художності, яка передбачає, що авторська точка зору, «предмет любови автора» (Л. Толстой) дає про себе знати не декларативно, а через самоочевидність створеного митцем. «Таємниця худож. об'єктивності закорінена у вмінні відділити свої творчі наміри від психологічно довільного джерела, ніби відмовитися від інтимного зв'язку з ними, щоб здобути їх у художній інакшості. Таке виділення задуму з душевного світу і життєвської пам'яті творця в образну даність / очевидність відкриває чисто артистичну перспективу: поєднати хвилювання зі спокійним зосередженим поглядом “іззовні”, необхідним для худож. праці»<sup>87</sup>. Через те для художника є можливим пройти шлях від невизначеності до визначеності, опанувати надмірність творчої фантазії. Художня ідея та фантазійні видіння замислу у свідомості художника проходять шлях кристалізації до цілісності змісту й форми ніби «з єдиного шматка», яку ми сприймаємо «надлогічно», зі збереженням її безпосередності. «Безкорисливе й трепетне ставлення до образної суті мистецтва – найважливіша умова етики творчості, невіддільне від людської етики художника», – робила висновок авторка статті<sup>88</sup>.

На перший погляд, це не має стосунку до документальної літератури чи мистецтва. Мовляв, у документалістиці немає образів, лише факти й документи. Але це груба помилка, бо будь-який документ, пропущений через людську суб'єктивність, набуває образного характеру. Значить, логіка «художності» та її впливу діє і через документальний текст – настільки, наскільки він стає художнім, будучи правдивим і внутрішньо цілісним (згадаймо ще аристотелівський принцип **калокагатії** – єдності тілесного й духовного / форми і зміс-

---

<sup>86</sup> Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. Москва: Сов. энциклопедия, 1987. С. 489. Виділення авторські.

<sup>87</sup> Там само.

<sup>88</sup> Там само. С. 490.

ту). Через те читач нефікційного тексту переживає катарсис так само, як і читач талановитої художньої вигадки.

Зміна пізнавальної ситуації в Україні збіглася зі зміною соціально-політичних умов з кінця 80-х – протягом 90-х рр. ХХ століття. Це позначилося і на зрушеннях у поняттєво-термінологічній системі, які зафіксував «Літературознавчий словник-довідник» (за редакцією Романа Гром'яка та Юрія Коваліва, 1997). У наближенні гасельної структури цього видання до європейських традицій вирішальну роль відіграла нова пізнавально-методологічна ситуація та участь в його підготовці співробітників кафедри теорії літератури і поезики Варшавського університету. Однак поняттю «нефікційна література» чи його відповідникам у словнику ще не знайшлося місця.

Н. Денисюк запропонувала такі висновки стосовно термінології, яка означає проблему «правди – вигадки» (дещо перефразовуємо):

1. Сутність досліджуваної проблеми проявляється вже у її формулюванні – «фікційність художнього світу», артикульованого з допомогою лексем, котрі мають різну закоріненість у східнослов'янській, західноєвропейській та американській (англомовній) традиціях. Fiction – звична для західного культурного ареалу лексема – у східнослов'янському дискурсі, як правило, вживається з негативною конотацією – як фікція (щось неіснуюче) або фіктивне (недостовірне). Натомість широко розповсюджена лексема «художність» (церковнослов'янським) давно втратила свою етимологічну прозорість, ставши звичним кліше.

2. Англо-американські теоретики «фікційності» людських творчих утворень довели багатократно опосередкований зв'язок fiction і truth, показавши, що навіть у найфантастичніших витворах уяви завжди можуть траплятися достовірні, правдоподібні (навіть документально підтверджені) елементи. «Фікційність» (вигаданість) світу, створеного уявою митця, часто передається в російськомовному світі лексемами «кажимость», «условность». Упродовж другої половини ХХ століття поняття «умовність» набуло термінологічного статусу, і тепер «художня умовність» міцно увійшла в терміносистему російської та української науки про літературу.

3. Фікційність «художнього / мистецького світу» акцентує увагу інтерпретаторів і дослідників не на репрезентативності (відповідності) образного явища стосовно об'єктивної реальності, а – на механізмах і сфері творення (творча уява, мовлена і явлена в слові, у тексті). Щоб уникнути філософського соліпсизму в трактуванні художнього /

мистецького світу як уявного витвору, феноменологи пропонують іншу фундаментальну, атрибутивну його ознаку – **інтенційність** як спрямованість свідомості на те, що міститься не в самому індивідумі, а зовні, тобто винесене за межі індивідуальної авторської свідомості.

Оскільки мистецтво спирається на естетичне освоєння дійсності і має чуттєво-почуттєву природу, яка найвиразніше концентрується в образному типі мислення, то образність трактуємо також як атрибутивну ознаку художнього світу.

4. У сучасних літературознавчих текстах усе частіше знаходимо такі терміносполуки, як «зображений світ», «уявний світ», «креативний світ», «умовний світ», «можливий світ», «змодельований світ», «фантазійний світ», «текстуальний світ» тощо. Усі вони акцентують взаємопов'язані аспекти фікційного світу (fictional world), кожен раз вказуючи то на форму, то на сферу застосування, то на механізм виникнення чи функціонування мистецького світу, то на його референтність до об'єктивної і суб'єктивної реальності. Все це загострювало дискусії вже в епоху модернізму, а особливо постмодернізму, у постструктуралістськи зорієнтованих працях.

Усі вказані терміни, які вживаються літературознавцями стосовно «художнього світу», як показує практика літературознавчого дискурсу, можуть бути вживані і стосовно нефікційної літератури (або майже всі). Шляхи співвіднесення реальності зі словесним зображенням / вираженням суб'єкта у nonfiction так само складні й неоднозначні. Окремої уваги заслуговує поняття «факт» і його стосунки з художньою реальністю та з так званою «образністю».

У свій час радянські літературознавці (зокрема Яков Явчуновський у монографії «Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения» 1974; він робив посилання на Петра Палієвського, Арона Гуревича, Арсенія Гулигу та ін.) розглядали «документ» лише як вставку в художню / суб'єктивну авторську розповідь. Однак історичний факт, на думку Я. Явчуновського, може бути «науково-пізнавальним образом», який, потрапляючи у структуру документально-художнього твору, набуває в ній «естетичної суті», тобто стає художньо виразним<sup>89</sup>. Це дає їм («науково-пізнавальним образом») змогу залишатися в пам'яті людей на довше, ніж інші факти, які від-

---

<sup>89</sup> Явчуновский Я. И. Документальные жанры. Образ, жанр, структура произведения. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1974. С. 38.

ходять у небуття, щойно здійснившись. Шлях від події / факту до документального образу – складний діалектичний процес, але суть його та сама, що й у фікційного образу: через людську персональну суб'єктивність. Діалектика окремого / унікального та загального / типового як спосіб типізації, що його представники радянської естетики й культурології вважали притаманним мистецтву загалом, виявляє себе й у нефікційній літературі.

### **Контрольні питання:**

- Чому поняття «правда» стосовно художньої реальності / художнього світу є неоднозначним?
- Коли актуалізувалися суперечки про «правду» та «вигадку» / fiction у мистецтві і чим це можна пояснити?
- Який зв'язок між зміною філософської парадигми у другій половині ХХ ст. (на межі між модерном та постмодерном) і проблемою правдивості у мистецтві / літературі?
- У чому полягає термінологічна проблема означення поняття «правда» в сучасному українському літературознавчому дискурсі? У чому її причини?
- Як співвідносяться (і чи мають узагалі щось дотичне між собою) поняття «факт» та «образ»?
- Чи можна розглядати нефікційні тексти як свідчення-документи у реальному житті? Приведіть приклади такої практики, якщо вони вам відомі.
- Чи виконує документальний текст естетичну функцію, якщо головна складова в авторському намірі (інтенції) при його створенні – свідчити правду?

### **1.5. ДОКУМЕНТАЛІСТИКА І ПРОПАГАНДА<sup>90</sup>**

\*Що таке «пропаганда» та її місце в суспільному житті. \*Зв'язок пропаганди з документалістикою в радянський час. \*Пропаганда в документальній українській літературі про Другу світову війну.

---

<sup>90</sup> Основний матеріал підрозділу було опубліковано у вигляді статті: Колошук Н. Г. Документалістика чи пропаганда? // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 25: Література non-fiction / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2018. С. 28-48.

\*Книга генерала НКВС Олексія Федорова «Підпільний обком діє» як зразок радянської пропаганди. \*Документальна книга Євгена Гуцала «З вогню воскресли»: місце у творчості письменника, обставини творення, поетика. \*Сліди пропагандистських завдань, поставлених перед автором, у тексті книги.

Що може бути спільного між поняттями «нефікційна проза» і «пропаганда»? На перший погляд, вони зовсім далекі. Швидше вже можна говорити про зв'язок публіцистики і пропаганди. А публіцистика й документалістика не тотожні. Однак якщо оглянутися на недавнє минуле нашої культури, то побачимо сумні наслідки підміни поняття «нефікційна проза» поняттям «пропаганда».

Зокрема на прикладі відомих українських книг про Другу світову війну (до того ж співвідносних у читацькій рецепції, бо пропонованих – чи, швидше, нав'язаних – читачам у радянській Україні як документальні свідчення про «героїчний опір фашистам», партизанську боротьбу на українських теренах у часи так званої Великої Вітчизняної війни, хоч і написаних авторами різних поколінь) можемо побачити, як радянська документалістика перейняла у пропаганди головні способи утвердження ідеологічних міфів: замовчування реальних фактів; насаджування стереотипів та штампів і чорно-білої картини світу; багаторазове повторення ярликів-жупелів для називання ворогів тощо.

Книга генерала Олексія Федорова «Підпільний обком діє» стверджувала міфи про «мудре» компартійне керівництво всенародним рухом опору проти німецьких окупантів, про зловорожих «українсько-німецьких націоналістів» та «націоналістичних покидьків», про місію радянських партизанів як «визвольну» при їхньому переміщенні на Західну Україну.

Партійні завдання мусили виконувати й талановиті письменники. Не уник такого завдання і Євген Гуцало, хоча у порівнянні повісті «З вогню воскресли» з його ж белетристичними повістями про німецьку окупацію стає очевидно, наскільки неоднозначною і трагічно-кривавою він бачив воєнну українську дійсність.

### **1.5.1. Що таке «пропаганда» та її місце в суспільному житті**

У недавньому минулому нашого суспільства пропаганда була (а почасти й залишається) повсякденною, усюдисущою і неминучою реальністю, про вплив якої не прийнято було говорити, але він був на-

стільки потужним, що його наслідки як спадщина засилля комуністичної ідеології та радянської ментальності відчутні й досі. Тим часом документалістика (документальна література / nonfiction) за період існування радянської України вироджувалася і ставала все менш якісною – аж до того, що перестала репрезентувати царину мистецтва. Нині доводиться визнати, що ці процеси були взаємопов'язані, як рівень рідини у сполучених посудинах.

Отже, спробуємо роздивитися в конкретному матеріалі української нефікційної прози про Другу світову війну, як це відбувалося. Матеріал – книга високопоставленого «партизанського генерала» Олексія Федорова «Підпільний обком діє» (писалася від 1946 року до 1980-х, неодноразово перевидавалася, перекладена багатьма мовами) та повість прозаїка-шістдесятника Євгена Гуцала «З вогню воскресли» (1978) у контексті його белетристичної прози про окупацію (повісті «Мертва зона» 1967, «Біль і гнів» 1973, «Безголов'я» у виданні 1989 р., оповідання «Веселі Терни» у виданні 1978 р. тощо). Ці книги ніхто з літературознавців не порівнював у контексті літературного процесу застійної доби. Очевидно, пора заповнити відчутну прогалину у вивченні української нефікційної літератури.

Слово «пропаганда» (від лат. *propaganda*, дослівно – «підлягає поширенню», від лат. *propago* – «поширюю»), за словником іншомовних слів, – це діяльність, спрямована на поширення в суспільстві світогляду, теорій, тверджень, фактів, аргументів, чуток та інших відомостей, щоб вплинути на суспільну думку певним чином. У широкому розумінні пропагандою є поширення соціально-політичних, природничо-наукових та інших знань із метою їхнього втілення в суспільну свідомість; у вузькому значенні – ідеологічно спрямована діяльність якоїсь партії / суспільної групи для формування у головах людей потрібних суб'єктові пропаганди поглядів та уявлень (світогляду).

На відміну від об'єктивної подачі інформації, пропаганда подає інформацію вибірково, щоб спонукати до певних узагальнень, або використовує емоційне забарвлення повідомлень, провокуючи швидше імпульсивну, ніж раціональну реакцію на них. Бажаним результатом пропаганди є зміна ставлення до її суб'єкта, формування потрібного йому іміджу. Пропаганда та її зловмисний варіант («промивання мізків») зазвичай використовується у політичній боротьбі. Провідний американський теоретик мас-медій, автор неодноразово перевиданого підручника «Теорія масової комунікації» Деніс Мак-Квейл пов'язує

пропаганду з рекламою, політичними кампаніями та дезінформацією<sup>91</sup>.

У своєму початковому значенні поняття «пропаганда» мало нейтральне емоційне забарвлення. Як показують нинішні довідники масової комунікації, слово поширилося від назви католицької організації *Congregatio de Propaganda Fide* (Конгрегація поширення віри), створеної папою Григорієм XV у 1622 році. Однак будь-яке явище давніше за поширення слова, тобто пропаганда мала місце в усі часи, коли влада намагалася впливати на своїх підданих через слово. В англійській мові поняття було нейтральним, означало розповсюдження інформації з певної причини та з певною метою. Упродовж XX століття на Заході термін набув виразно негативного емоційного забарвлення, ним позначається умисне розповсюдження здебільшого хибних, але потужних закликів на підтримку чи виправдання політичних дій та / або ідеологій. Переосмислення відбулося через те, що Радянський Союз і гітлерівська Німеччина відверто використовували пропаганду відповідно до постулатів комунізму та нацизму в усіх формах публічного вираження. Оскільки після Другої світової війни ці ідеології стали неприйнятними у ліберальних західних країнах, то негативне ставлення до них спроектувалося на поняття «пропаганда».

Пропаганда є потужною зброєю у війні; використовується для дегуманізації втягнутих її виром, збуджуючи ненависть до «ворога» (як зовнішнього, так і внутрішнього), створюючи його викривлений образ у свідомості громадян воюючої країни. Це може відбуватися з використанням принизливої лайки або ідеологічно виробленої термінології, через уникання деяких слів або використання непідтверджених заяв про ворожі звірства. Більшість пропагандистських війн переслідують мету, щоб власне населення відчувало, що ворог уособлює несправедливість, яка може бути лише вигаданою, а може й базуватися на фактах. Як правило, при поширенні пропаганди суб'єкти кампанії знають, що їхня інформація однобока чи неправдива, але це може бути невідомо рядовим членам, які допомагають у розповсюдженні пропаганди. «Ефективність П[ропаганди] більше залежить від контексту і схильностей цільової аудиторії, ніж від особливостей “повідомлення”», – зазначив Д. Мак-Квейл<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Див.: Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації / пер. з англ. Оля Возьна, Галина Сташків. Львів: Літопис, 2010. С. 493, 486-487.

<sup>92</sup> Там само. С. 493.

### **1.5.2. Зв'язок пропаганди з документалістикою в радянський час. Пропаганда в документальній українській літературі про Другу світову війну**

Усе це (тобто сказане про пропаганду) має стосунок до названих книг про Другу світову, які можемо розглядати, порівнюючи на тій підставі, що вони розповідають про події на теренах окупованої гітлерівцями України в період 1941-1945 років і стосуються партизанської війни, страждань цивільного населення, спалених сіл та того, як це все сприймалося в пізніший радянський час і сприймається донині. Зокрема почалося моє дослідження із прочитаного про подію, сумна річниця якої мала бути відзначена «на державному рівні» в незалежній Україні у березні нинішнього 2018 року, та так і не була згадана, напевне, ніким, крім місцевих громад, на чиїх землях відбувалися ті криваві страхіття. Про роковини трагедії повідомлялося лише на телевізійному каналі «24». І це про «ювілейну», 75-ту річницю масового знищення людей у містечку Корюківка на Чернігівщині, де в 1943 році 1-2 березня та за кілька наступних тижнів угорськими й німецькими карателями за участю 399-ї частини польової жандармерії (у ній служили переважно росіяни, за спогадами очевидців війни – носили формений одяг донських козаків) було знищено всіх (за поодинокими винятками дивом уцілілих) місцевих жителів – близько 6700 чоловік<sup>93</sup>. Заокруглена, приблизна цифра свідчить про недостатнє вивчення події істориками<sup>94</sup>.

Містечко було знищене тому, що вважалося партизанським. Із партизанами так званого партизанського з'єднання О. Ф. Федорова, які дислокувалися в навколишніх лісах Чернігівщини, багато корюківчан дійсно підтримували зв'язок; а інакше й бути не могло – де ж мали кілька тисяч людей, живучи в лісі й будучи постійно переслідуваними окупаційною владою, брати продовольство, коней, фураж, одяг? Безпосереднім приводом до каральної «акції» були попередні наскоки партизан на окупаційний гарнізон містечка задля визволення арештованих партизанських родичів. Про «акцію» окупантів у загонах Федорова знали, однак захищати жителів Корюківки від страшної смерті не стали. Сучасні історики називають це невтручання зумисним. На думку чернігівського дослідника Сергія

---

<sup>93</sup> Дані Українського інституту національної пам'яті опубліковано у 2012 р.

<sup>94</sup> Див.: Корюківська трагедія – Вікіпедія. URL:

[https://uk.wikipedia.org/wiki/Корюківська\\_трагедія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Корюківська_трагедія) (доступ: 16.03.2018).



Бутко, «жодна каральна операція гітлерівців не переривалася сталінськими загонами партизанів, бо було вигідно, щоб відбувалося якнайбільше звірств із боку німецької адміністрації. Всі знали, що німецькі окупанти за кожного вбитого солдата розстрілюють 100 осіб, і цього наказу вони невідступно дотримувалися. А підпільники та партизани, вбивши німця, навіть не прикопували трупа. Таке часто траплялося просто в населених пунктах, після чого гітлерівці відразу розстрілювали мирних людей, а село спалювали. Населенню України треба було довести, що Голодомор 1932-1933 років, розстріли 1930-х – це так собі, а німецький режим набагато жахливіший»<sup>95</sup>.

Від часів Другої світової й донині страшна доля Корюківки мало відома радянським громадянам: про неї не писали в підручниках історії, не говорили у ЗМІ. У 1977 році у відродженому селищі поставили гранітний монумент з офіційним написом «На честь героїчного опору населення німецько-фашистським загарбникам» (скульптор – Інна Коломієць); подібні тоді ставили у більшості населених пунктів України. Там біля «вічного вогню» відбувалися урочистості до кожного Дня Перемоги, який ставав усе помпезнішим і казеннішим святом; проте особливо часто згадувати Корюківку як місце масової загибелі людей не рекомендувалося.

Натомість зусиллями радянської пропаганди символом фашистських звірств на всіх окупованих територіях СРСР стала маленька білоруська Хатинь (де загинуло, за сучасними даними, 152 мешканці). Журналіст Юрій Поташний припускає, що радянські ідеологи воліли говорити про Хатинь, щоби бодай якимось замаскувати свій страшний злочин під селом зі співзвучною назвою – Катинь на Смоленщині<sup>96</sup>. Навесні 1940 року в СРСР стратили близько 22 тисяч польських військовополонених, кілька тисяч із них було вбито саме у катинських лісах. Нині ці події відомі як «Катинський розстріл».

Не наслідився згадати про знищене містечко Корюківку й український письменник Євген Гуцало, опублікувавши в 1978 році документальну повість про спалені чернігівські села – «З вогню воскресли», котра потім неодноразово перевидавалася (1980, 1996 тощо), але

---

<sup>95</sup> Цит. за: Корюківська трагедія – Вікіпедія.

<sup>96</sup> Поташний Ю. Корюківка: забута трагедія. Як нацисти знищили 7-тисячне містечко // Історична правда. 2011, 2 березня. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/2/28636/> (доступ: 10.05.2018).

в нинішніх дослідників творчості талановитого шістдесятника викликає незначний інтерес, здебільшого навіть не згадується в підручниках з історії української літератури, оглядових статтях про його творчість тощо.

Про «воєнну» прозу Є. Гуцала писали чимало літературознавців (Микола Жулинський, Василь Плющ, Віра Агеева, Ірина Захарчук, Марина Лучицька, Наталя Полохова, Ольга Бульбачинська й ін.), однак їхні дослідження стосуються окремих аспектів тематики чи поетики, у контексті саме документальної / нефікційної літератури в тодішньому СРСР повість «З вогню воскресли» достеменно не розглядалася.

Загалом публіцистична та документальна частина спадщини Є. Гуцала викликають багато запитань, на які дослідники не дають відповідей (власне, і питання ці не ставляться). Наприклад: чому відомий прозаїк шістдесятницького покоління узявся за цей матеріал – за велінням власної совісті чи на замовлення радянських властей? Адже відомо, що після публікації першої «воєнної» повісті – «Мертвої зони» (1967) – він зазнав утисків і несправедливої критики через те, що повість похвалили в емігрантській українській пресі ще й передрукували в емігрантському часописі «Сучасність» (про це писав В. Плющ у післямові до видання 1996 р., згадує й Михайло Слабошпицький у нарисі «Поміж дерев і людей наодинці з собою. Євген Гуцало: літературна біографія на тлі епохи» у книзі спогадів про Є. Гуцала<sup>97</sup>). Може, це й змусило письменника взятися за офіційне замовлення, щоб «реабілітуватися» перед Системою? – Точної відповіді наразі немає.

Як він збирав матеріал та що із зібраного й чому лишилося поза остаточним текстом? Чому збирав на Чернігівщині, а не на рідному Поділлі? Працював сам чи з кимось (у тексті повісті є поодинокі нараційні деталі, які свідчать, що був не сам; докладніших відомостей ніхто не вказує), звертався за допомогою до місцевих властей чи діяв на свій страх і ризик? Останнє припущення сумнівне – як правило, розшуки свідків трагічних подій та розпитування, вислуховування їхніх свідчень вимагають підготовки (навіть технічної – магнітофон в умовах 1970-х років, навиків стенографії тощо), психологічної витри-

---

<sup>97</sup> Див.: «Поділля – його Єрусалим»: Спогади про життя і творчість Євгена Пилиповича Гуцала / авт.-упоряд. Марія Гуцало; перед. сл. Василь Кобець; літ. ред. Василь Волочай. Вінниця: б. в., 2008. С. 112-118.

валості, особливого такту й емпатійності – першому-ліпшому журналістові з мікрофоном людина, яка пережила щось жахливе, нічого розповідати не буде; про це за кордоном від 1980-х років пишуть так звані дослідники травми<sup>98</sup>.

Приблизне, однак достовірне уявлення про роботу письменника над книгою, про зустрічі з людьми, яких розпитував, дає Гуцалове оповідання «Веселі Терни», написане й опубліковане в той самий період, що й повість «З вогню воскресли». Воно нагадує журналістську розповідь і сюжетним розгортанням (епізоди-зустрічі, розмови з персонажами та враження головного героя), і типом нарації – більше нарисової, ніж притаманної оповіданню, і принципом образотворення. Герой, у сприйманні якого невидимий наратор фокусує насичену описами оповідь, – скульптор Сава Чигрин. Він приїздить у село з назвою Веселі Терни, щоб зустрітися з матір'ю та сестрою загиблого чверть століття тому солдата Андрія Куцатого, з якого має ліпити погруддя, що буде поставлене десь в обласному місті на Алеї Героїв. Промовистою є реакція місцевих людей на розпити міського відвідувача: *«Сподівався, що Степанида й далі розповідатиме про всяку всячину, про свій рід і Веселі Терни, та тільки жінка з якоїсь причини в собі замкнулась і вже подаленіла-подаленіла думками-почуттями, що й не підступишся. А потім схаменулась, що це ж у неї огірки не досолені, так і облишила, та й на ферму скоро, пора худібку доїти, – й розпроцалась хутко»*<sup>99</sup>.

Чому питання про те, як писалася Є. Гуцалом його документальна повість, я вважаю важливими передусім? Тому що, досліджуючи нефікційну прозу, прийшла до висновку: у кінцевому підсумку вона відрізняється від белетристики не за параметрами «художність – нехудожність» (бо це загалом складні, комплексні характеристики, які стереотипному протиставленню не підлягають і залежать від рівня таланту, а не від формальної приналежності до fiction / nonfiction), а відрізняється побутуванням і сприйняттям нефікційної прози в усіх трьох онтологічних, так би мовити, площинах: автор – текст – читач. Відповідно, етапи формування авторського задуму (інтенція), його втілення у тексті (поетика), сприйняття тексту (рецепція) повинні ро-

---

<sup>98</sup> Див.: Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела Кеті Каут / пер. з англ. Катерина Диса. К.: Дух і літера, 2017.

<sup>99</sup> Гуцало Є. П. З вогню воскресли: повість, оповідання. Київ: Молодь, 1978. С. 117.

зглядатися дослідником нефікційного тексту як процес, і дослідник повинен пам'ятати, що на всіх етапах процесу нефікційна проза інакша, а не гірша /«нехудожня». Отже, можемо додати ще й питання: чому ніхто з критиків – сучасників Є. Гуцала та пізніших дослідників – не писав про це?

### **1.5.3. Книга генерала НКВС Олексія Федорова «Підпільний обком діє» як зразок радянської пропаганди**

Повернемося до книги О. Федорова. Вона буда досить відома у свій час, донині використовується істориками як джерело інформації про партизанський рух в окупованій Україні. Писали спогади й чимало інших очевидців та учасників партизанського підпілля, серед них і соратники О. Федорова (Петро Вершигора, Микола Попудренко, Григорій Балицький та ін.), однак нині, очевидно, ці тексти потребують перепрочитання<sup>100</sup>. І не лише з огляду на політичну кон'юнктуру (інша влада, інша країна й т. п.). Передусім тому, що жива пам'ять звичайних людей, наших з вами співгромадян, які пережили Другу світову війну на українських землях, не збігається з тим, що про неї написали радянські партизани (здебільшого не рядові учасники подій, а так звані «партизанські генерали»). Щоб було до кінця зрозуміло, хто такий один із цих авторів, чия книга всіляко пропагувалася, подаю про нього довідку з нинішньої Вікіпедії (з корекцією з інших джерел, зокрема досліджень сучасних істориків).

Олексій Федорович Федоров (1901-1989) – генерал-майор НКВС, двічі Герой Радянського Союзу, радянський партійний і державний діяч; у роки німецько-радянської війни командир Чернігівсько-Волинського партизанського з'єднання, перший секретар Чернігівського і Волинського підпільних обкомів КПРС. Походив з робітничої родини у Катеринославі, сам замолоду був робітником; у 1920 р. воював у кавалерійському загоні на боці більшовиків, брав участь у так званій громадянській війні проти УНР. Потім знову працював як робітник; із липня 1927 року став членом ВКП(б). У 1930-х успішно робив кар'єру «по партійній лінії», як тоді казали. Від верес-

---

<sup>100</sup> Див.: Балицький Г. В. Війна вночі: про мужність і героїзм радянського народу в боротьбі за визволення Батьківщини з-під фашистського ярма: документальна повість / літ. запис С. Плачинди. Київ: Молодь, 1969; Павлов В. В. Генерал Орленко. Изд. 2-е. Москва: Политиздат, 1972; Вершигора П. П. Люди з чистою совістю. Київ: Політвидав України, 1975; та ін.

ня 1937 року працював на Чернігівщині, спочатку як голова районної ради профспілок саме у Корюківці. Жив там уже з родиною (одружився ще у 1920-х). Тобто це містечко було йому добре знайоме ще з довоєнних часів. Тим промовистішим є факт, що ніякого співчуття до трагедії його жителів у своїй повоєнній книзі він не висловлює, просто замовчує цю трагедію, хоча про Корюківку принагідно не раз згадує.

Від квітня 1941 року О. Федоров виконував обов'язки 1-го секретаря Чернігівського обласного комітету КП(б)У. Залишений у підпіллі, організував партизанський загін, який підпорядковувався НКВС СРСР. В основному загін, а потім і з'єднання чернігівських загонів, кероване О. Федоровим, займалися диверсійною роботою на території окупованої України. Уже 18 травня 1942 року О. Федоров став Героєм Радянського Союзу «за зразкове виконання бойових завдань» у тилу ворога.

Уночі 27 лютого 1943 року партизани зі з'єднання О. Федорова напали на окупаційний гарнізон містечка Корюківка. Планувалося визволити з в'язниці заручників, серед котрих була родина командира партизанського взводу, колишнього голови колгоспу Феодосія Ступака. Відповідальність за дії радянських партизанів і підпільників нацисти поклали на цивільне населення, що призвело до Корюківської масакри 1-2 березня 1943 року.

Тоді ж, у березні – квітні 1943 року, чернігівське партизанське з'єднання під командою вже генерала О. Федорова (у Москві йому присвоєно військове звання – генерал-майор) за наказом НКВС розділилося й перемістило диверсійні загони на територію Правобережної України, а далі на Волинь. Головним завданням такого переміщення, як він пише у своїй книзі «Підпільний обком діє», було взяти під контроль Ковельський залізничний вузол та провадити диверсійну роботу на всіх залізницях Волинського краю і Західного Полісся. Але федоровці вчиняли також терористичні операції в українських населених пунктах, воювали зі збройними силами УПА (про «націоналістів», однак, він згадує у своїй розлогій книзі побіжно, і промовистим є знов-таки умовчання про них). Із наближенням лінії фронту та у зв'язку з провалом військових операцій проти відділів УПА (ні словом не згаданими у книзі О. Федорова), радянські партизани влилися до складу Червоної армії, яка наступала зі сходу. Частина федоровців була кинута на лобові атаки при звільненні від гітлерівців м. Ковель. Наприкінці березня 1944 року партизанське

з'єднання, яким керував генерал, при зустрічі з передовими частинами Червоної армії налічувало 5257 осіб.

О. Федоров у травні 1944 року повернувся до партійної роботи – став першим секретарем Херсонського обласного комітету КП(б)У. Потім змінив ще кілька посад такого ж рівня. Від травня 1957-го до квітня 1979 року (понад 20 років поспіль!) був міністром соціального забезпечення УРСР. Був відомим громадським діячем – членом президії радянського комітету ветеранів війни, від квітня 1979-го – головою комісії у справах колишніх партизанів і підпільників при Президії ВР УРСР; комісія виконувала, зокрема, «фільтраційні» функції стосовно людей, котрі перебували на окупованій території за часів війни. Партизанські спогади, документальні й художні твори письменників про партизанів та підпільників, перш ніж бути виданими, рецензували довірені люди колишнього партизанського генерала. Такі, як поет Микола Шеремет, до прикладу. Від авторів вимагалось узгоджувати їхні твори із точкою зору О. Федорова. Він незмінно був членом ЦК КПУ в 1938-1989 роках, депутатом ВР СРСР 1-11 скликань. Помер і похований у Києві, на меморіальному Байковому цвинтарі; на могилі стоїть монумент роботи скульптора О. О. Ковальова та архітектора О. К. Стукалова.

Про радянських партизанів О. Федоров писав уже в 1940-х рр. За життя під його іменем видано три книги спогадів: «Підпільний обком діє» (Київ, 1948; неодноразово перевидавалася доповненою, перекладена іноземними мовами); «Остання зима» (Київ, 1965; перевидавалася в Києві та Москві); «Війна народна – війна священна» (Київ, 1984). На основі спогадів «Остання зима» та «Підпільний обком діє» кінорежисер зі студії імені О. Довженка Анатолій Буковський створив однойменні телефільми (Київ, 1978 і 1984).

О. Федоров був нагороджений численними орденами та медалями (у тому числі й вісьмома орденами Леніна), став почесним громадянином Ковеля (1969), Луцька (1969), Херсона (1988), Чернігова. Отже, радянський режим високо оцінив в особі О. Федорова зразкового «бійця комуністичної партії», «героя», який успішно пережив усі чистки, репресії та конкурентну боротьбу всередині комуністичних владних кіл, – робить висновок С. Бутко.

Якщо глянути на цю постать очима сучасних істориків і краєзнавців – Віталія Росстального, Людмили Студьонової, Олександра Коваленка, Романа Подкура, а також колективу Пошукового агентства, який працював над створенням науково-документальних серіа-

лів «Книга Пам'яті» та «Реабілітовані історією» (їхні результати оприлюднені 2010 року у томі «Чернігівська область» науково-документального видання «Реабілітовані історією» у 27 томах) – впадає в око, наприклад, що в період сталінських «чисток» О. Федоров був безпосередньо причетний до вбивства 297 осіб (розстрільні вироки) та ув'язнення у сталінських таборах – 147 осіб. С. Бутко підсумовує результати пошуків своїх колег, ставлячи питання руба: чому в незалежній Україні порівняно з радянським часом офіційна позиція щодо цієї особи майже не змінилася, а в часи режиму В. Януковича глорифікація Федорова як легендарного партизанського ватажка набула нового розмаху? Чим заслужив О. Федоров таку високу оцінку комуністичного режиму і його спадкоємців?<sup>101</sup>

Не тільки серед нинішніх істориків, а й соратникам О. Федорова було відомо, що у вересні 1941 року, призначений напередодні першим секретарем Чернігівського підпільного обкому партії, він не хотів залишатися на окупованій території Чернігівщини і спробував евакуюватися на власній машині. Проте німецькі війська вже замкнули кільце оточення Чернігова, і партійному секретареві довелося повернути назад. Після кількох місяців блукань і переховувань (у книзі вони показані досить докладно як період, за його визнанням, коли «комуністи поки що бездіяльні»<sup>102</sup> [Федоров, с. 54]) він таки потрапив до Чернігівського обласного партизанського загону, очолюваного на той час його підлеглим, третім секретарем обкому КП(б)У Миколою Попудренком, і сам очолив цей загін. Так почалася його партизанська діяльність – про колізії боротьби за керівництво в загоні, а потім у з'єднанні він пише досить докладно, не цікавлячись психологічними нюансами, а лише наголошуючи визнання власного авторитету відповідно до партійної ідеології та ієрархії (очевидно, внутрішні групові інтриги й були тією сферою діяльності, у якій він почувався найпридатнішим).

У книзі «Підпільний обком діє» О. Федоров усіляко намагався показати, яким потужним і непереможним, хоч і нелегким (особливо

---

<sup>101</sup> Див.: Бутко С. Комуністичний функціонер і партизан Олексій Федоров підлягає декомунізації // Український інститут національної пам'яті. URL: <http://www.memory.gov.ua/news/komunistichnii-funktsioner-i-partizan-oleksii-fedorov-pidlyagae-dekomunizatsii> (доступ: 19.04.2018).

<sup>102</sup> Сторінку книги із цим прізвиськом вказуємо у квадратних дужках після цитати за виданням: Федоров О. Ф. Підпільний обком діє / літ. запис Є. Босняцького; [пер. з рос. А. Шияна]. Київ: Політвидав України, 1976. 840 с.

на початку, у період осені 1941-го – зими 1942-1943 років) був партизанський рух під «мудрим» партійним керівництвом зі самої Москви, однак мимохіть проговорювався і про те, чого казати очевидно не збирався: як проявлялася типова антинародна та імперіалістична політика СРСР щодо населення України та українського національно-визвольного руху на окупованій гітлерівцями території. Читаючи цю книгу, можна його ж власними словами підтвердити висновки сучасних українських істориків про «партизанського героя». Ось найхарактерніше:

1) Його загони особливо жорстоко проводили «червоний терор» [Федоров, с. 160]: «Населення на окупованій території потрапило в пастку між нацистським окупаційним режимом зі своїми правилами і політикою та радянськими партизанами, які вимагали саботувати приписи і вимоги окупантів. І одні, й інші погрожували репресіями і застосовували їх до багатостраждального українського селянства. Так, у 1941 р. у листівках до населення Чернігівської області командир Чернігівського обласного загону Олексій Федоров (під псевдонімом “генерал-лейтенант Орленко”) вимагав від осіб, які пішли служити до окупаційних установ, залишити їх, забороняв здавати продовольство окупаційній владі», – пише чернігівський представник Інституту національної пам’яті С. Бутко<sup>103</sup>.

Подробиці з інших свідчень, які наводить історик, жахають. Зокрема, у доповідній записці письменника Миколи Шеремета першому секретареві ЦК КП(б)У М. Хрущову про стан партизанського руху і населення на окупованій німцями території України від 13 травня 1943 р. подано таку інформацію: «Поліцаїв, старост, бургомістрів, які чинять спротив, партизани перед тим, як розстріляти, добре “повчать”. Особливою жорстокістю відзначалися партизани Федорова. Я був свідком, як поліцаїв били до крові, різали ножами, підпалювали на голові волосся, прив’язували за ноги і на аркані конем волокли по лісу, обварювали гарячим чаєм, різали статеві органи...»<sup>104</sup>.

У книзі «Підпільний обком діє» згадки про розправи партизан чи й самого командира з тими, кого вони вважали ворогами, подано

---

<sup>103</sup> Бутко С. Комуністичний функціонер і партизан Олексій Федоров підлягає декомунізації // Український інститут національної пам’яті. URL: <http://www.memory.gov.ua/news/komunistichnii-funktsioner-i-partizan-oleksii-fedorov-pidlygae-dekomunizatsii> (доступ: 19.04.2018).

<sup>104</sup> Цит. за: Бутко С. Комуністичний функціонер і партизан Олексій Федоров підлягає декомунізації.



мимохідь і без жодних моральних засторог перед убивством – лише деталі щодо зручності та доцільності «виконання»: *«Стріляти в таких умовах було ризиковано. Я пригадав пораду в'ятського шофера: "Іноді краще, товаришу комісар, тихо!.."»* [Федоров, с. 149; правопис і стиль книги збережено – Н. К.]; *«Те, що він говорив, не можна було перевірити. <...> Але чуття мені підказувало: підлий тип. <...> Через півгодини я віддав наказ: розстріляти перед строем»* [Федоров, с. 228-229]. Оповідач не вважає психологічні подробиці поведінки звинувачених вартими особливої уваги, але підкреслює те, що збігається з його уявленнями про гідність, мужність радянської людини в особливих обставинах: якщо звинувачений «упав на коліна», то це сприймається як підтвердження вини, за яку (!?) його тут же розстрілюють [Федоров, с. 229].

2) Відсутність політики захисту населення від нацистських репресій, каральних акцій, голоду й нестатків. Приклад тому – страшна історія Корюківки. Карателів у містечку було від 300 до 500 осіб, партизанів у з'єднанні Федорова – близько 3000...

Ставлення й поведінка радянських партизанів щодо місцевого населення й безпосереднє ставлення О. Федорова були, на жаль, типовими. Про захист громадян не йдеться у тих наказах, які О. Федоров увів у свою книгу; не згадує він про це й в авторських міркуваннях, коли пише про задуми, діяльність командування, перераховує досягнення, розповідає про «подвиги» своїх бійців – «подвигами» вважалися лише диверсії та терористичні акти. Безприкладні жертви мирного населення видає за добровільні й оцінює як героїзм: *«Так, наприклад, селяни з села Єліного віддали нам усе, що мали, – і худобу, і запаси картоплі, і зайву одежу. Героїчне село. Найбільш одностайне з усіх сіл, які мені довелося бачити»* [Федоров, с. 350]. І жодних уточнень щодо тих селян: як же вони виживали, віддавши все, що мали?

3) Прямим завданням партизан О. Федоров неодноразово вказує винищення і розклад (саме це слово вживає!) українського національно-визвольного руху. Ось пункт із «Наказу по обласному штабу керівництва партизанським рухом на Чернігівщині» від 9 листопада 1941 року (цей наказ у книзі подано повністю – Федоров цитував чи й цілком поміщав у книгу багато подібних документів): *«Знищити в с. Заудайка старосту і українських націоналістів»* [Федоров, с. 161].

Інакше як «націоналістичними покидьками» цих найперших ворогів радянської влади автор пропагандистської книги не називає.

Однак жодного конкретного епізоду, де би появилися такі зрадники, у ній немає, як і жодної конкретної людини-персонажа. Лише про той період, коли з'єднання перемістилося на Волинь, тобто навесні 1943 року, сказано: «Але тут ми вперше зустрілися з організованими загонами зрадників різних мастей – бандерівцями, бульбашами, власівцями та іншою поганню. <...> Нові наші вороги вдавали з себе захисників народних, борців за самостійну Україну» [Федоров, с. 792]. І знову – жодної конкретики, жодного епізоду...

Влітку 1943 р., виконуючи завдання Українського штабу партизанського руху («українським», очевидно, він був лише за офіційною назвою), Чернігівсько-Волинське партизанське з'єднання на чолі з О. Федоровим перейшло до кордону Волинської області з Білоруссю (штаб отаборився в с. Лобна́, яке генерал називає Лобною – очевидно, що ні з ким із місцевих мешканців не говорив і не чув, як вони називають своє село; род. відмінок – Лобні́) й «осідлало» Ковельський залізничний вузол. Однак, крім диверсійної роботи, не менш важливим завданням від сталінського керівництва було знищення українських повстанців. Як бачимо з попередньої цитати, щодо них вживається груба лайка без будь-яких пояснень – типово пропагандистський прийом.

4) Приписки на свою користь, тобто фальшування командирами звітної документації вищому керівництву про бойову діяльність, стали найпоказовішою характеристикою і в партизанських спогадах. У цьому О. Федоров теж був типовим радянським командиром. Звичайно, у ретельно відредагованій книзі «Підпільний обком діє» навіть пильному читачеві важко знайти сліди приписок – усе-таки для цього потрібні документи<sup>105</sup>. Однак показовим є вже те, що автор-оповідач включає у перерахунок «звершень» і про що не згадує. Заслугами називає всілякі диверсії, руйнування, захоплення зброї у ворога, знищення його живої сили, а також – на чільному місці! – пропагандистську агітаційну роботу й функціонування партійних осередків з усіма їхніми атрибутами бюрократичного життя – зборами, звітами, доповідями, голосуваннями, радянськими газетами тощо. Не забуває про відзначення радянських свят та всіляких ритуалів: *костри*, біля яких бувалі партизани ділилися з молодими своїми розповідями про *подвиги* (ними вважалися лише диверсійні акти та фізичне знищення ворогів). Але жодного разу не згадує, наприклад, про школи, про ме-

---

<sup>105</sup> Див. у вказаній публікації С. Бутка.

дичну допомогу, найнеобхідніші товари щоденного вжитку, яких війна й окупація позбавили не лише партизанів, а й передусім мирне населення.

Натомість питання, чи треба селянам (переважно їх названо *колгоспниками*) обробляти город, вирішується однозначно: будь-яку продуктивну працю треба саботувати, бо нею може скористатися ворог. Один із партійців на початку осені 1941 року обурено доповідає партійному секретареві: *«А капусту квасять десятки, а уникають боротьби, вичікують чогось – сотні. Тут, куди не глянь, – ліси! Тут армію партизанську можна було б розгорнути таку, що жодного моста не лишилося б німцям»* [Федоров, с. 107]. Хоча мости в глибинці, далеко від фронту потрібні не німцям, а таки місцевим. Та й капуста необхідна, щоб вижити взимку – її, можливо, зайди не заберуть, як корову чи поросю.

В оповідях генерала нема жодного повнокровного образу партизана чи партизанки, не кажучи вже про місцевих жителів. Змальовувати людей О. Федоров очевидно не вмів, їхньої поведінки часто не розумів, зате всі свої симпатії віддав партійному функціонеріві Дем'янові Коротченку [Федоров, с. 808-816], який в його уявленні втілював волю московського партійного керівництва: *«Я слухав і думав, як зримо й відчутно йде до нас воля партії саме тому, що сюди, в тил ворога, прилетів секретар Центрального Комітету: почуття безпосереднього зв'язку з Великою землею породжувало і захоплення, і високу вимогливість до себе»* [Федоров, с. 812].

Найбільш промовистим в епізоді цього візиту Д. Коротченка є його звернення до партизан із суворою настановою: *«Ви... представляєте Радянську владу. Мобілізація не вимагає добровільності. Радянська влада дає вам право включати в свої ряди усіх військовозобов'язаних»* [Федоров, с. 812]. Сучасні історики доводять те, про що українські письменники – очевидці окупації Олександр Довженко, Іван Багряний, Ігор Качуровський та інші – писали у свій час: мобілізовані на щойно «звільнених» територіях українці масово гинули в Червоній армії, оскільки їх використовували як «гарматне м'ясо»; у нашій мові зафіксовані відповідні слова на позначення таких мобілізованих: «чорносвітники» (у «Щоденнику» О. Довженка<sup>106</sup>), «торбе-

---

<sup>106</sup> Очевидно, О. Довженко першим із митців зафіксував і пояснив одне зі слів у своїх щоденникових записах у листопаді 1943 року: *«Сьогодні В. Шкловський розказав мені, що в боях загиває велике множество мобілізованих на Україні звільнених громадян. Їх звуть, здається, чорносвітками. Вони воюють*

шники» (в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою») тощо. Натомість із книги О. Федорова видно, що в іншому аспекті місцеві люди його й не цікавили.

Радянські партизанські керівники не розглядали проблем життя мирного населення як чогось вартого уваги. Наприклад, про те, що треба організовувати навчання дітей, які підрастають в окупації, ніде впродовж усіх років війни у з'єднанні О. Федорова не було й мови. Навіть проблема хліба насущного для дітей, старих, жінок, які залишилися без засобів існування на невизначений час, комуністичних діячів не цікавила, зате промовистими стають картини пиятик і вгощань у партизанських загонах.

5) П'янство було характерною рисою життя радянських партизанів і безпосередньо способу життя О. Федорова. Історик подає цитату зі щоденника Григорія Балицького, командира партизанського загону імені Сталіна, який писав, що Федоров часто зі самого ранку вживав алкоголь і пив цілий день<sup>107</sup>. У книзі «Підпільний обком діє» можна нарахувати десятки згадок як не про самогонку, то про спирт, яким пригощають і своїх партизанів (схоже, що командир О. Федоров запровадив традицію на кшталт сумнозвісних радянських «фронткових ста грам»), і будь-кого з гостей.

Згадки про хмільні застілля в умовах партизанського побуту не лише численні – вони подаються зі смаком і водночас як щось само собою зрозуміле, загальноприйняте, як неодмінний атрибут героїства і партизанської доблесті: «...всі ми його вважали за боягуза. А в тій сутичці він зумів забити трьох гітлерівців. І що воно тільки з чоловіком сталося! <...> ...навіть їсти почав більше і вимагав у Капранова подвійної порції спирту» [Федоров, с. 235]; «...нас чекали бенкетні столи, застелені скатертинами й заставлені тарілками з різноманітними смаженими, маринованими і солоними стравами. Перший тост проголосив Дем'ян Сергійович [Коротченко]» [Федоров, с. 815]. Не забуваймо, що це відбувається в час, коли населення окупованих територій страждає від голоду та грабунків...

Терор проти населення як єдино прийнятна стратегія поведінки О. Федорова використовувався ним і в повоєнний час. На думку

---

у домашній одежі, без жодної підготовки, як штрафні. На їх дивляться, як на повинних» [Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. С. 273].

<sup>107</sup> Див.: Бутко С. Комуністичний функціонер і партизан Олексій Федоров підлягає декомунізації.

херсонського дослідника Федора Морозюка, партійного начальника Федорова хвилювало у той час виконання планів хлібозаготівель і зростання невдоволення серед населення, факти опору владі. Так, за федоровськими інформаціями на адресу Л. Кагановича, на Херсонщині з'являються люди, котрі ведуть розмови про причини голоду (1946 рік), зафіксовані окремі випадки убивств сторожів, крадіжки пшениці. І це на фоні катастрофічної кількості захворювань на дистрофію, голодних смертей, канібалізму в області. Для України ціна третього голодомору як результату комуністичної політики за участі О. Федорова була жахливою: від 1 млн. до 1,2 млн. померлих від голоду<sup>108</sup>.

Однак не всі історики оцінюють діяльність О. Федорова та його з'єднання критично. Прикладів дальшої глорифікації цієї постаті у нинішньому Інтернеті достатньо. Наприклад: «За цей час з'єднання збільшилось. В нього влилось багато місцевого населення, певно то були прорадянськи настроєні люди, ті, кого переслідували загони УПА, а їх було немало. Цьому сприяла політика командира з'єднання по відношенню до населення: медична допомога, виділення харчів, захист від пограбувань», – пише старший науковий співробітник Дніпропетровського національного Історичного музею імені Д. І. Яворницького Валентина Сацута<sup>109</sup>.

Насправді в книзі «Підпільний обком діє» згадки про інтереси трудящих [Федоров, с. 161] (наприклад, про роздавання харчів при захопленні німецьких складів чи транспорту) поодинокі й досить невиразні, оскільки це не було першорядним завданням при терористичних акціях, а проводилося хіба з метою пропаганди, як очевидно з наказу від 9 листопада 1941 року, підписаного в Омбиському лісі: *«Щоб забезпечити здійснення всіх заходів, систематично практикувати рух загону в бойовому порядку села району, а якщо буде потрібно, то й інших районів, виконуючи на ходу всі завдання, які стоять перед загonom, знищувати всі ворожі елементи, громити бази ворогів, підривати мости, поїзди, автомашини і т. ін., проводити масово-політичну роботу серед населення, організувати матеріальну допомогу трудящим, щоб вони реально відчу-*

---

<sup>108</sup> Див.: Бутко С. Комуністичний функціонер і партизан Олексій Федоров підлягає декомунізації.

<sup>109</sup> Сацута В. М. До 100-річчя від дня народження О. Ф. Федорова // Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького. URL: <http://museum.dp.ua/article0031.html> (доступ: 19.04.2018).

вали цю допомогу, і т. ін.» [Федоров, с. 161; виділення моє – Н. К.]. Ну що ж, знищення Корюківки стало логічним наслідком такої діяльності.

#### **1.5.4. Сліди пропагандистських завдань, поставлених перед автором, у тексті книги Євгена Гуцала «З вогню воскресли»**

Читаючи книгу Є. Гуцала, бачимо, що вона підтримувала міфи радянського часу. «Легендарних» червоних партизанських генералів Є. Гуцало не глорифікував (О. Ф. Федорова згадував лише мимохідь<sup>110</sup> [Гуцало, с. 238, 244, 251]), але й саму «легенду» не порушував і під сумнів не ставив, дотримуючись тих самих пропагандистських кліше: єдиний рух опору, очолюваний більшовицькою партією; єдність «народів-братів» у цій боротьбі; «звірства» окупантів та доблесть і героїство всенародно підтримуваної боротьби з ними... А головне, всіляко намагався переконати читача, що спалені села Чернігівщини відродилися, що скрізь буяє життя, підростають діти, гомонить молодь і загалом щасливе життя радянських колгоспників повернулося.

Щоправда, при близькому знайомстві стражденні люди не хвалилися оповідачеві своїм повоєнним життям і не виглядали щасливими: *«Поліське село Клубівка. Сонячний полудень, Мотрона Захарівна Пітух годує курей у дворі. Вже старенька, то не розлучається з ципком... <...> Худенька й сивокоса, як зблякла восени польова квітка. <...> – Оповідь переходить до її дочки Насті, яка розповідає про загиблих і покалічених дітей та чоловіка Мотрони Захарівни: – Маня в хаті сидить, рука не ворухиться, лице побите... Катя пішла в Пізнопали... Варка в лікарні уже восьмий місяць лежить, кістка почала гнити. Ох, життя-малина, щоб воно пропало: в того руки нема, в того ноги, а те старе вже, ні до чого не здатне»* [Гуцало, с. 288].

Лише з діалогу з господинями двору, без жодного авторського коментаря, читач дізнається, що було тій Насті на час знищення села Клубівки 8 років, Варці – 6, Мані – 15, а Каті – 17; уся родина була приречена загинути в погребі, куди карателі вкинули гранату: *«Хату підпалили, а нас в погріб загнали. Попримощувалися ми в погребі, а вони відчинили ляду й кинули гранату вниз. <...> На ногах у Мані ро-*

---

<sup>110</sup> Гуцало Є. П. З вогню воскресли: повісті. Київ: Дніпро, 1980. 336 с. Надалі вказуємо прізвище автора та сторінку цього видання у квадратних дужках після цитати.

зірвалася... <...> Ми покалічені отак і лежали в погребі. Хто ж може, коли всю Клубівку спалили, а кого не вбили, то порозбігались по лісах і селах... У неділю палили, а десь у вівторок приїхала з Старих Яриловичів тітка, материна сестра, дійшло туди за наше горе. Повитягували нас із погребя, як дрова, й повезли на возі. Жили в тітці, а сюди вже повернулись усі на милицях, із костурами» [Гуцало, с. 288]. Так і вціліли...

На відміну від О. Федорова, талановитий прозаїк Є. Гуцало вмів показати характери навіть у нарисовій оповіді, точно відбираючи портретні деталі, влучні слівця, риси поведінки, уникаючи затертих штампів. Саме на майстерність портретних характеристик, на психологічну достовірність деталей, на сповнений філософського підтексту контраст пережитого страхіття і мирного сьогодення як основу образного ладу документальної повісті у зіставленні з белетристичними «воєнними» повістями художника його сучасні дослідники звертають увагу<sup>111</sup>. Ірина Захарчук справедливо вказувала на дегероїзацію воєнного досвіду у творах Гр. Тютюнника, В. Дрозда, Є. Гуцала як силове поле «деміфологізації офіційних культурних практик»<sup>112</sup>. Однак це більше стосується все-таки Гуцалової белетристики, а не документальної повісті «З вогню воскресли». Не тому, що вона написана гірше – просто тому, що автор не до кінця сказав у ній те, про що, очевидно, дізнався від свідків. А документальний жанр вимагає усієї правди – умовчання в ньому «кричать» про спотворення реальності на догоду певним стереотипам.

Мусимо визнати, що у пропаганди радянська документалістика (як в особі партійного функціонера О. Федорова, так і в особі талановитого письменника Є. Гуцала, який написав про війну чудові психологічно достовірні белетристичні твори, серед них і болісно-трагедійну повість «Безголов'я», опубліковану 1989 року; писалася, очевидно, значно раніше) перейняла головні способи утвердження ідеологічних міфів про Другу світову війну: замовчування реальних

---

<sup>111</sup> Див.: Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк: Твердиня, 2006; Луцицька М. Прояви свідомості автора в наративі великої прози Євгена Гуцала // Рідний край: альманах Полтавського нац. пед. ун-ту. 2013. № 2 (29). С. 106-115. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2873/1/Luchytska.PDF> (доступ: 16.03.2018).

<sup>112</sup> Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк: Твердиня, 2006. С. 352.

фактів (як-от трагедія Корюківки), насаджування стереотипів та штампів, які стають ідеологічними концептами («російські брати», «єдність братніх народів» – Є. Гуцало; «колгоспна дітвора», «радянські люди», «свої, руські люди» – в О. Федорова на позначення тих, кого червоні партизани називали «своїми», хоча й не вважали за необхідне захищати їх від карателів), і чорно-білої картини світу у сприйнятті себе й оточення; багаторазове повторення ярликів-жупелів для називання «ворогів» (українські буржуазні націоналісти у О. Федорова згадуються не інакше, як із вживанням грубої лайки); утвердження стереотипних моделей мислення й поведінки (щоб перевірити тих, хто приходить до партизан, треба на кожного завести анкету; у структурі партизанського загону необхідний «особливий відділ»; радянські газети чи листівки – найнеобхідніша «зброя»; будь-хто з селян, хто не достатньо радянський, – *куркуль* або *поміщик* (?!), *прислужник* фашистів, інші – лише *колгоспники*; будь-яка продуктивна праця окупованих жителів – *прислужництво* фашистам; відверті слова, у яких є критика на адресу партійного секретаря – *нісенітниця* тощо).

**Висновки.** На прикладах документальних книг радянської доби наочно переконаємося, що нефікційна література – досить гнучка й піддатлива для пропагандистських цілей форма письма. Зрештою, і в класичні епохи розповідь про справжні події (nonfiction) недаремно вважали придатною передусім для утилітарних потреб – із неї вирости науки (найперше – історія та географія); вона була біографістикою, епістолографією, ораторською та проповідницькою практикою, патристикою, мемуаристикою; у її лоні визрівала публіцистика від давніх форм до нинішніх... У радянський час на документалістику було покладено передусім пропагандистські завдання: утвердження міфів соціалістичного ладу, відцензурованої радянської історії, мілітаристських стереотипів поведінки і свідомості. Книга генерала О. Федорова стверджувала міфи про мудре компартійне керівництво всенародним рухом опору проти німецьких окупантів, про зловорожих українсько-німецьких націоналістів та націоналістичних покидьків, про готовність усіх радянських людей іти саме за комуністами, бо без них, мовляв, нікому захищати народ від лиха, про відданість селян колгоспам, про місію радянських партизанів як «визвольну» при їхньому переміщенні на Західну Україну (яка змальована бідним, знедоленим, нещасним краєм, бо він не знав колгоспного ладу), про злагодженість усього партизанського руху з діями



Червоної армії і керованість з єдиного московського центру («...не тільки стратегічні, але й тактичні завдання розв'язувались тепер у Москві» [Федоров, с. 800]).

Партійні завдання мусили виконувати й талановиті письменники, приймаючи замовлення офіційної Спілки письменників. Не уник такого завдання і Є. Гуцало, виконавши його досить сумлінно, хоча в порівнянні з його белетристичними повістями про німецьку окупацію стає очевидно, наскільки неоднозначною і трагічно-кривавою він бачив воєнну українську дійсність, до змалювання якої брався вже в ранніх творах, та так і не зміг сказати всього, що вилалося вже в публіцистиці (книга «Ментальність орди», 1995). Зв'язок документальної та публіцистичної книг письменника через гостре почуття болю за мирних людей, змушених виживати нелюдськими зусиллями у протистоянні окупантам, між двох вогнів – завойовника із Заходу й нібито «свого» зі Сходу, на окраденій і спаленій «нашій не своїй землі», належить показати майбутнім дослідникам творчості Є. Гуцала. А про книги й діяльність О. Федорова та інших «партизанських генералів» історикам треба сказати правду, визнавши їх пропагандистськими, а не документальними, й відмовитися від глорифікації їхніх авторів.

### **Контрольні питання:**

- Що таке пропаганда? Чи стикалися ви коли-небудь із нею?
- У чому полягає зв'язок пропаганди та нефікційної літератури?
- Який стосунок має пропаганда до теми Другої світової війни?
- Чому Є. Гуцало написав книгу «З вогню воскресли» як документальну? Що про це пишуть його біографи?
- Чи варто писати про кон'юнктуру книгу (написану на замовлення радянських властей), згадуючи талановитого письменника-шістдесятника?
- Чи є книга Є. Гуцала пропагандистською?
- Як оцінювати книгу О. Федорова у наш час?
- Чи варто вивчати такі книги, як книга О. Федорова? Для чого потрібне вивчення таких текстів?

## РОЗДІЛ II. ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ НЕФІКЦІЙНОЇ ПРОЗИ У СПІВВІДНОШЕННІ З АВТОБІОГРАФІЗМОМ, ЕПІЧНІСТЮ, ЛІРИЗМОМ У БЕЛЕТРИСТИЦІ

### 2.1. ГУМОР ЯК ПОКАЗНИК ЕСТЕТИЧНОГО РІВНЯ ТА ШИБЕНИЧНИЙ ГУМОР У НЕФІКЦІЙНІЙ ПРОЗИ<sup>113</sup>

\*Що таке гумор? Чому його можна вважати критерієм художньої якості тексту? \*Що таке «чорний гумор», «шибеничний гумор»? \*Прояви шибеничного гумору в текстах табірної літератури – у документальному жанрі та в романно-автобіографічному.

Іронія – це та крупинка солі, що й робить страву їстівною.

Й. В. Гете (з версії Т. Манна – «Лотта у Веймарі»)

Литература никогда не имеет ни малейшего влияния на жизнь, и те, кто думает, будто это влияние есть и возможно, жестоко ошибаются. «Ревизор» не действовал на взяточников, а статьи и воззвания Толстого о смертной казни не остановили ни одного убийства под видом казни, а у нас казнены уже миллионы, а палачи возведены в газетах в герои. <...> Литература сильна тем, что вызывает острое чувство счастья. И Гоголь велик не тем, что осмелел Хлестакова и Чичикова, а тем, как он это делал, так, что мы до сих пор дышим счастьем, читая его. В этом всё дело, не в том, что, а в том, как. А счастье облагораживает, и в этом значение литературы, которая делает нас счастливыми и тем подымает нас.

В. Я. Пропп, «Дневник старости. 1962-196...»

Чи можна знайти якість критерії естетичної оцінки нефікційної прози, які би з певністю давали відповідь на питання, чи притаманна їй «художність»? Оскільки ми говорили про те, що «художнє» та «документальне» не співвідносяться як «вигадане / створене уявою» та «невигадане», спробуємо придивитися до якості прозової оповіді, яка безперечно належна мистецькому текстові, на відміну, наприклад, від наукового. Ця якість проявляється через прояви комічного / гумору. Мені це спало на думку, коли я один за одним читала тексти табірної прози і в якийсь момент зрозуміла, що в них гумор, сміх виявляється

---

<sup>113</sup> В основі підрозділу – раніше опублікована стаття: Колошук Н. Г. Шибеничний гумор у табірній прозі // Филологические исследования: сб. науч. работ / Донецкий национальный университет. Вып. 4. Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2002. С. 208-223.

в особливий спосіб, який не завжди помічаєш у звичайних текстах. У мові це поняття закріпилося: укр. *шибеничний гумор* / рос. *висельный юмор* або *юмор висельника* / англ. *gallows humor* тощо.

Більшість читачів уявляють собі табірну літературу як щось винятково страхітливе, але не таке захопливе, як література жаху (яку читають охоче, бо приємно повернутись у звичний світ, полоскотавши нерви), і до того ж «не художнє», бо розраховане на випробування читача зображенням реальних, а не вигаданих жахів (і через те табірну прозу не читають). Наскільки поширений стереотип сприймання не відповідає суті його предмета, спробуємо показати на кількох характерних прикладах проявів гумору в табірній прозі, оскільки гумор – абсолютно художній феномен. Заглиблюючись у цей специфічний літературний матеріал, усе більше впевнюємось у справедливості «сумнівного», за авторським визначенням, афоризму Фазіля Іскандера, який вважає, що оволодіти хорошим гумором можна не інакше, як...

*«...дойти до крайнього пессимизма, заглянуть в мрачную бездну, убедиться, что и там ничего нет, и потихоньку возвращаться обратно. След, оставляемый этим обратным путём, и будет настоящим юмором. Смешное обладает одним, может быть, скромным, но бесспорным достоинством: оно всегда правдиво. Иначе говоря, не всё правдивое смешно, но всё смешное правдиво»<sup>114</sup>.*

Поширення читацького упередження щодо реальних жахів у нефікційній літературі не безпідставне. У своєму дослідженні «екстремальних свідчень» Цветан Тодоров пише: «Для кожного з нас було б набагато зручніше вважати, що зло існує поза нами, що ми не маємо нічого спільного з потворами, які його чинять... Якщо ми хочемо забути Колиму і Аушвіц, то це через страх пересвідчитися, що зло таборів не є чужим для людської породи. Той самий страх спонукає нас віддати перевагу тим (рідкісним) історіям, в яких тріумфує добро»<sup>115</sup>. Пересічний читач керується цілком виправданими в очах більшості мотивами: чи варто у своєму нелегкому житті замість розваг віддаватися літературі, яка всуціль створена зі страждань? Нічого, крім неприємних емоцій, там не знайдеш. Адже й серйозний учений а ргіорі, посилаючись на авторитет Арістотеля, висуває положення, що смія-

<sup>114</sup> Искандер Ф. А. Ночной вагон. Москва: Панорама, 2000. С. 36.

<sup>115</sup> Тодоров Ц. Обличчям до екстремі: пер. з франц. Львів: Літопис, 2000. С. 205.

тися можна над людиною у будь-яких її проявах, «за винятком сфери страждань»<sup>116</sup>. Та чи дійсно люди не сміються там, де панує страждання?

Кожна епоха (як і кожен народ у кожному епоху) висуває особливе, специфічне почуття гумору, іноді не доступне для інших. Через те визначити поняття «гумор», що є «різновидом комічного»<sup>117</sup> чи його синонімом (в інших тлумаченнях), нелегко: філософи від часів Арістотеля так і не виробили всеохопної та несуперечливої концепції комізму<sup>118</sup>. Здається, головне, із чим погоджуються усі, хто говорив про це, – суто людська та амбівалентна природа комічного.

Зокрема новітнє мистецтво відзначається саме яскравою амбівалентністю: комічне в ньому межує зі своєю протилежністю – трагічним – і легко в нього переходить; так само хисткою є межа між піднесеним, високим і зниженим, нікчемним, огидним, що завжди були об'єктом сміху, зневаги, іронії. Початок такому зламові у проявах естетичного покладено в добу декадансу – символістами, зокрема Артюром Рембо, та естетамі на зразок Оскара Вайльда. Дещо пізніше модерністи першої половини ХХ ст. зробили наступний крок: мистецтво стало все частіше заглядати в безодню хаосу й відчаю (експресіоністи), освоювати царину абсурду (дадаїсти й сюрреалісти), експериментувати з формами, здавалося б, неприйнятними для комічного (це стосується, власне, усіх напрямків модернізму). У повоєнний час виникли театр абсурду та проза «чорного гумору», що зруйнували стіну між елітарним та масовим мистецтвом, між трагедією та фарсом.

У сучасній культурі у трагічного з іронією «вельми двозначні стосунки» (Жиль Дельоз), причому «нонсенс і смисл покінчили зі своїм динамічним протистоянням й увійшли у спів-присутність статичного генезису – нонсенс поверхні та смисл, що ковзає на ній. Трагічне й комічне звільняють місце для нової цінності – гумору. Якщо іронія – це співмірність буття й індивідуальності, або Я й уявлення, то гумор – це співмірність смислу й нонсенсу»<sup>119</sup>. На думку Дельоза,

---

<sup>116</sup> Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха. 2-е изд. Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. С. 26.

<sup>117</sup> Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. С. 176.

<sup>118</sup> Див.: Дземидок Б. О комическом: пер. с польск. Москва: Прогресс, 1974. С. 11-60.

<sup>119</sup> Делёз Ж. Логика смысла: пер. с фр. Москва: Изд. центр «Академия», 1995. С. 172.

віджила вже не тільки «третя фігура іронії» – класична («Класична іронія грає роль інстанції, що забезпечує співмірність буття й індивіда всередині світу уявлення»<sup>120</sup>), а й наступна – романтична, яка протиставляє індивіда світові. Сучасна ж іронія – «демон, що підносить Богові і його створінням дзеркало, в якому розпливаються риси будь-якої індивідуальності. Це і є хаос, що розсіює особистості»<sup>121</sup>.

Жиль Дельоз, один із найвідоміших постструктуралістів, розробив концепцію, де смисл навпростець пов'язаний із нонсенсом та парадоксами, присутніми не лише в логіці, а й у власне творчій діяльності. Ця концепція виступає обґрунтуванням сучасної постмодерної культури, пронизаної тотальною іронією, що, здавалося б, відкидає смисл будь-яких цінностей. Для масової суспільної свідомості деградація понять і уявлень, на яких ґрунтуються постулати гуманістичної культури, є надзвичайно болісною. Як тільки в широкій аудиторії заходить мова про сучасне мистецтво, обов'язково в тій чи іншій формі висловлюється думка, що воно жорстоке й антигуманне. За цією ознакою його оцінюють, протиставляючи класиці. Парадокс у тім, що «антигуманність» не завадить комерційному успіхові: його має не перевірена часом класика, що її сприймати нелегко, як і мистецтво модернізму (зрештою, модернізм теж став наразі класикою, котра викликає швидше шанобливу нудьгу, ніж справжню зацікавленість), – повсякденним же «хлібом духовним» для пересічної сучасної людини є бойовики і трилери, детективи й література (чи кіно) горору (жаху), де жорстокість і насильство виступають в оголеному, препарованому, примітивізованому й пристосованому до комерційних потреб вигляді стереотипних образів та сюжетів. Модерністські твори, що представляють розвиток класичної традиції комічного у новітній час – твори Б. Шоу й Б. Брехта, С. Беккета та Е. Йонеско й ін. – викликають у масової аудиторії рішуче, часом войовниче несприйняття. Войовничість проявляється, зокрема, у шкільній практиці вивчення подібних творів: реакція вчителів на введення їх до шкільних програм, як правило, негативна, бо ці твори, мовляв, «антигуманні».

«Дегуманізація мистецтва», про яку заговорили філософи в добу модернізму, сприймається буквально як загроза гуманізму (тобто людяності – тут масова аудиторія охоче ставить знак рівності) і відноситься на карб саме тих митців, які показали її небезпеку найбільш

---

<sup>120</sup> Там само. С. 169.

<sup>121</sup> Там само. С. 171.

талановито. Причини логічного парадоксу літературної рецепції ті ж самі, що їх аналізував Мартін Гайдеггер ще у 1946 році, коли відповідав своєму адресатові на поставлене «в лоб» запитання: чи справді філософія екзистенціалізму відкидає гуманізм? У Гайдеггера в «Листі про гуманізм» ідеться про страх перед нігілізмом та «негативом», за якими масова свідомість не бачить власної обмеженості: «Люди так переповнені “логікою”, що тут-таки відносять на рахунок поганої протилежності все, що йде супроти звичної млявості думки. Все, що не залишається стояти на боці загальновідомого й улюбленого позитиву, люди відкидають у наперед заготовлений рів порожньої негативності, котра все заперечує, а тому впадає у Ніщо і приходить до повного нігілізму. На цьому логічному шляху люди топлять все в нігілізмі, що його самі собі винайшли за допомогою логіки. <...> Постійною апеляцією до логіки люди створюють видимість, ніби от-от почнуть мислити, тоді як вони відреклись від думки. <...> Думка, що йде всупереч “цінностям”, не стверджує, що все, назване “цінностями”, – “культура”, “мистецтво”, “наука”, “людська гідність”, “мир” та “Бог” – нікчемне. Навпаки: пора зрозуміти нарешті, що саме характеристика чогось як “цінності” позбавляє так оцінене його вартості»<sup>122</sup>.

Зокрема, негативна оцінка донедавна супроводжувала поняття «чорний гумор», про який радянськими літературознавцями було згадувано обов'язково у критичному контексті: «У тих випадках, коли “чорний гумор” органічно передає світогляд письменника (Берроуз, Саутерн), сатира підмінюється утвердженнями ницості всіх людських спонукань і нездоланної безглуздості життя. Це призводить до проникнення в літературу реакційних ідеологічних концепцій, до виправдання буржуазного аморалізму»<sup>123</sup>. Сьогодні вже нема потреби доводити, що «чорним» гумор буває не лише в буржуазному суспільстві й не лише у безпросвітних песимістів, що він не має нічого спільного з «утвердженням ницості» і не відповідає за «нездоланну безглуздість». Але досить рідкісним є справжній, не поверховий інтерес до тих явищ літератури, де він проявляє себе. Інстинктивно обороняючись від «негативних» вражень, масова читацька аудиторія їх просто ігнорує.

Саме цим можна пояснити обмежений читацький попит навіть на ті книги табірної літератури, які, на відміну від скромно виданих

---

<sup>122</sup> Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1988. С. 343-344.

<sup>123</sup> Зверев А. М., Мендельсон М. О. «Чёрный юмор» // Краткая литературная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1975. Т. 8. С. 462-463.

мемуарних, що належать авторам-непрофесіоналам, створювалися з розрахунку на масового читача. Натомість їх готовий сприйняти лише той, хто зважується повернутися «обличчям до екстремі» (Ц. Тодоров). Однак не слід чекати від цієї літератури лише екстремального. У плані поетики вона включає те ж саме, що й будь-яка інша тематична гілка літератури. І гумор тут буває не лише «чорним».

Власне, його з більшим правом можна назвати «шибеничним», оскільки поняття «чорний гумор» закріпилося за літературою гротескних форм. Ті форми комічного, котрі властиві табірній прозі, значно ближчі до традиційної літератури. Але гумор виконує в ній інші функції, почасти – протилежні: він покликаний не зруйнувати уявлення про цілісність світу й людини, не похитнути віру у світову гармонію, вивернувши звичні образи навиворіт і спотворивши їх до невпізнанності, як це роблять абсурдисти чи представники «чорного гумору», а зберегти віру читача у можливість повернення до них усупереч зруйнованій дощенту гармонії в реальності.

Звернемося до прикладів. Один із перших на терені східнослов'янської культури творів, що показував табірну дійсність ГУЛА-Гу, – повість білоруського драматурга і театрального діяча Францішека Аляхновича «В пазурах ГПУ» (1934). Ще до Другої світової війни книга була перекладена й видана сімома мовами. За жанрово-поетикальними особливостями це водночас книга нарисів-споминів і повість.

Примітна особливість авторської оповіді в ній – іронічність. Іронія стосується передусім самого героя-оповідача й зумовлена ситуацією, яку комічною не назвеш, бо вона призвела до тяжких страждань самого героя та його рідних. Спочатку герой названий ім'ям Попутник, за ходом оповіді автор зриває цю маску і розповідає одверто про самого себе. Він наполегливо підкреслює комічний бік ситуації: на це вказували Попутникові як вороги, так і товариші в нещасті, котрі піднімали його на сміх за простацтво. Річ у тім, що Попутник потрапив на вудочку провокаторів із ГПУ й сам пішов назустріч арештові. Такої легкої здобичі чекісти навіть не сподівалися, бо герой поводить себе як наївний простак, усупереч очевидним засторогам власного розуму. З ним гралися, як кіт із мишею, поки заманили в пастку.

Опинившись після Першої світової війни на території Західної Білорусі, будучи громадянином Польщі, Ф. Аляхнович проживав у Вільно, та одного чудового дня 1926 року з доброї волі (хоч і з намови секретного агента ГПУ, про справжню роль якого не підозрю-

вав) поїхав до Мінська, у радянську імперію, мріючи працювати на благо соціалістичної батьківщини. Арештований і висланий на Соловки за абсурдним звинуваченням, без суду, він доклав відчайдушних зусиль, щоб визволитися, і був би втратив на це надію, але допоміг щасливий збіг обставин: чекісти обміняли його на арештованого в Польщі комуніста Броніслава Тарашкевича (до речі, згодом цей останній був знищений в СРСР під час репресій 1937-го року). Повернувшись у польське на той час Вільно в 1933 році, Аляхновіч тут же й написав перший варіант спогадів про пережите. У 1943 році він був убитий у власному кабінеті невідомими підісланими вбивцями – вірогідно, що це була помста ГПУ за гостро й одверто написану книгу про ГУЛАГ – одну з перших у світі (коли й визначення такого – за О. Солженіциним – не було).

Іронія в оповіді Ф. Аляхновіча ґрунтується на суперечності в авторській свідомості: між простаком Попутником і досвідченим в'язнем, який дивом вирвався з Соловків, пролягає велика відстань, що її він мусив долати у тяжких випробуваннях. Аляхновіч чи не першим з усіх наступних авторів-табірників розгортає перед читачем відомі нині стадії духовного прозрівання / переродження в'язня, про які згодом писатимуть практично всі, хто звертався до цієї теми і щодо яких сучасний дослідник резюмує: «Упродовж першої, що передуює таборіві, відбувалося пробудження моральної свідомості. Під час другої, що часто припадає на перші місяці ув'язнення, набуті моральні цінності зазнають краху перед брутальністю нових обставин. Людина відкриває для себе світ без милосердя і ловить себе на тому, що вона може до нього призвичаїтися. Водночас, переживши цей другий період, вона переходить у третій, протягом якого віднаходить низку моральних цінностей, навіть якщо вони й не зовсім ті, якими були до того»<sup>124</sup>.

Отже: пробудження – крах «нормальних» цінностей і усвідомлення, що без них можна обійтися; переродження – пристосування до табірної життя і набування нового досвіду; переоцінка себе колишнього і нового у світлі нових цінностей, – все це стає джерелом гіркої іронії, оскільки несе в собі невідповідності очікуваного й дійсного і суперечить нормальній логіці. Іронія зумовлюється поглядом із сьогоднішнього – без ілюзій і рожевих надій – у минуле, де їх було так багато, і несе певний присмак цинізму, поруч із яким колишні ілюзії

---

<sup>124</sup> Тодоров Ц. Обличчям до екстремі. С. 55.



й видаються простацтвом. Цинізм виражає не особистісну моральну позицію героя-оповідача (кілька разів звучить мотив: «...*Пяро маё вывальваеца з рукі... Цяжка пісаць. Баюся, што чытач не наверыць мне. Гэта такая жудасць!.. Аднак гэта факт – і зусім ня вылучны...*»<sup>125</sup> [Аляхновіч, с. 155]), а світоглядну парадигму того світу, котрий примусив його пристосуватися, – оповідач намагається передати сукупність уявлень і цінностей, якими живуть у таборі. Наприклад, із точки зору не лише чекістів, а й табірників-в'язнів та адміністрації переїхати з буржуазної Польщі до голодної, голої й босої радянської Білорусії, повіривши на слово «випадковому» знайомцеві, що тебе там чекають і приймуть з дорогою душею як героя, – несусвітне глупство, якому нема виправдання. Виправдовуватись тим, що, мовляв, хотів сприяти соціалістичному будівництву на батьківщині, – глупство ще більш непростиме, бо розраховувати, щоб ті, кому даєш такі пояснення, тобі повірили, – означає мати їх за дурнів; отже, твоя вина перед ними очевидна. То й спокутуй її невідомо до якого часу, раз попався; сам винен – бо дурний...

Прикладом іронічного викриття ілюзій може бути міркування героя напередодні етапу до Соловецького концтабору (у 20-ті роки вживалася абревіатура УСЛОН – «Управление Соловецких лагерей особого назначения»):

*«...Падсунули нейкую паперку:*

*– Падпішэце!*

*Читаю:*

*“...калегія... разглядзеўшы... скіроўваець Аляхновіча ў распараджэнне УСЛОН на 10 гадоў...”*

*Падпісаў.*

*Уздыхнуў з палёгкай. Услон? Што гэта за штука? Мусіць, недзе на паўдні. Мабыць, гэта нейкі канцлягер у Туркестане.*

*Ну, дзякуй Богу, што не Салаўкі. Лепш туркестанская малярья, як салавецкая цынга»* [Аляхновіч, с. 108-109].

Оповідач повісті Аляхновіча не лише розповідає про події та переживання героя, але й намагається їх аналізувати. У поле його зору потрапляють різні аспекти й деталі тюремно-табірного життя, більшість із яких має подвійне чи й потрійне освітлення: точка зору прос-

---

<sup>125</sup> Аляхновіч Ф. У капцюрох ГПУ: аповесць. Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. 240 с. Надалі у квадратних дужках після цитати вказуємо прізвище автора та сторінку цього видання.

така накладається на точку зору табірного аборигена та ще на точку зору офіційну. Багатошарове значення несуть назви більшості розділів, на які поділяється оповідь. Іронічний підтекст нема потреби підказувати читачеві лапками – перша назва, «Ах, як там добра...», подана без них. Надалі лапками виділені лише явно марковані «тутэйшыя» назви, котрі передають чужу оцінку реалій, нав'язану героєві-оповідачу (часом – по-російськи, бо російська була офіційною мовою влади не лише на Соловках, але й у Мінську): «Товарищеская чашка чаю» (тобто підготовлена чекістами зустріч-провокація), «Філоны», «Баня», «Самарубы» і т. п. Мовою в'язнів деякі з цих назв переосмислюються й набувають нових, доволі несподіваних конотацій, здебільшого іронічних. Отже, «баня» – то менше всього очікувана лазня, бо в таборі вона перетворюється на брутальну екзекуцію. З найтемнішими сторонами табірної життя пов'язані вигадливі евфемізми, в яких виявляє себе шибеничний гумор: *«Наш вастрожны гумор стварыў адмысловы назоў: “паехаць на месяц” або “атрымаць тры залатнікі”. Тры залатнікі – гетулькі важыць куля з нагану. І смяяліся, і жартавалі няраз тыя, хто вась завтра меўся атрымаць падарунок – трохзалатніковую кулю з нагану ў патыліцу»* [Аляхновіч, с. 94].

Автор не обходить увагою жодну зі прикметних сторін табірної існування; його книга явно писалася як свого роду «довідник», із розрахунком, що відкріє читачеві нову, незвідану сторону життя. Звідси й назви розділів, що вказують здебільшого не на події, а на реалії. Один із розділів – «Вастрожны гумар» – є безпосередньо спробою представити той аспект, який нас наразі цікавить. Автор робить зі своїх спостережень на Соловках деякі висновки.

Суть тюремної філософії життя, на його думку, формулюється афоризмом, переосмисленим зі знаменитого напису над дантівським пеклом і зорієнтованим на радянські реалії: *«Входящий не грусти! Выходящий не радуйся!»*. У його двозначності й криється комічний ефект, як і в тих евфемізмах, про котрі вже згадувано. Гідною подиву є показана Аляхновічем (і згодом підтверджена багатьма авторами-табірниками) одчайдушна готовність в'язнів віддаватися пісні, жартам між допитами й оголошенням вироку, між етапами й іншими екзекуціями – кожную вільну хвилину. Гумор відіграє рятівну роль: допомагає утриматися на межі відчаю чи безумства. Та одчайдушність, із якою люди не згадують про неминуче, страхітливе, загрозливе, зосереджуючись на миттєвому задоволенні від жарту, позбавленого будь-яких ілюзій щодо того страхітливого і неминучого, й одержує

назву «шибеничного гумору». Кримінальні в'язні, для яких перебування у тюрмі є не переломом долі чи випробуванням, а лише одним з етапів звичайного існування, жартують інакше: їхні жарти та жорстокі ігри обов'язково пов'язані зі знущенням над слабшим сусідом, особливо над «політичними». Із точки зору нормальної людини «гумор» кримінальників є позаестетичним явищем – виявом насильства.

У «політичних» є й ще один вид гумористичної творчості – дозволеної і відцензурованої тюремним начальством. Це підневільна творчість артистів гулагівської «самодіяльності», організованої швидше для розваги начальству, ніж самим ув'язненим. Оскільки серед рабів ГУЛАГу було чимало талановитих професійних митців – артистів, письменників, музикантів, – то й ця діяльність часом давала яскраві перли дошкульного гумору, лише через недалекий розум начальства не розпізнаного як безсмертна сатира. Прикладом може бути соловецька частівка-приспівка, якою зустрічали «візитерів» – високе начальство з «центру»:

*Тех, хто наградил нас Соловками,  
Просим, приезжайте сюда сами,  
Посидите здесь годочков три иль пять,  
Будете с восторгом вспоминать.* [Аляхнович, с. 168].

Варто зауважити, що такі приклади безіменної, здебільшого стихійної творчості, результатом якої були перлини шибеничного гумору, згадують багато авторів-табірників (особливо часто – Валерій Фрід, Абрам Терц та ін.), яким би похмурим і трагічним не здавалося їм їхнє табірне випробування. Показовою в цьому сенсі є мемуарна книга кіноактриси Тетяни Окуневської «Тетянин день» («Татьянин день» – Москва, 1998). Її оповідь – імпульсивно-спонтанна, нерівна, дискретно-фрагментарна, зигзагоподібна в зображенні подій – надзвичайно виграє від укрплених до речі табірних анекдотів.

Як відомо, анекдот – жанр протейчний, рухомий, варіюючий і варіативний; така його природа цілком відповідає природі гумору загалом. Цей давній жанр-«блукалець» на межі фольклору і книжної літератури залишається популярним у будь-яку історичну епоху (від античності!) і в будь-яких прошарках суспільства<sup>126</sup>. Він блискуче проявляє себе в серійних циклах та в певних ситуативних контекстах. Функція анекдота подвійна: по-перше, вставлений в оповідь, він породжує пев-

---

<sup>126</sup> Див.: Курганов Е. Анекдот как жанр. Санкт-Петербург: Академический проект, 1997. С. 7-10.

ний ланцюжок асоціацій у слухачів; по-друге, збагачує й уточнює оповідь, актуалізуючи певні її теми чи тенденції. Анекдот постійно оновлюється, збагачуючись новим реально-побутовим контекстом, в який потрапляє, і, вбираючи його, несе з собою в нову ситуацію<sup>127</sup>. У табірній літературі, схоже, сучасна ситуація переміщує центр уваги читачів саме на анекдот, про що свідчать перевидання циклів анекдотів, зібраних Юрієм Боровим<sup>128</sup>, а також твори письменників нового покоління, котрі використовують табірну прозу як матеріал для постмодерністських фарсів (для прикладу назвемо «Місяць у Дахау» Владіміра Сорокіна). У певному сенсі правомірним є зауваження Єфіма Курганова про твори Сергія Довлатова як «серії анекдотів».

Але повернемося до оповіді Т. Окуневської, котра охоче використовує анекдоти. Вони допомагають читачеві в потоці напівісторичних зізнань оповідачки вловити тверезий, скептичний голос – оцінку над тимчасовими емоціями і пристрастями. Деякі з цих перлин – буквально «з-під шибениці». Ведуть Абрамовича на розстріл. Він питає конвойного: який сьогодні день? – Понеділок. – Ну нічого собі початок тижня!.. Воістину правий філософ: «...Людина – істота, що перевершує себе і світ. Як така вона здатна на іронію і на гумор, що завжди включають у себе піднесення над власним існуванням»<sup>129</sup>.

Щодо творів, написаних не як мемуарні, а як художньо-белетристичні (романи, повісті, новели Б. Антоненка-Давидовича й І. Багряного, В. Шаламова й О. Солженіцина та ін.), то вони занадто різні у використанні засобів комічного. У кожного з названих і неназваних авторів він має неповторне звучання – від гострого сарказму (наприклад у Шаламова) до блазнівського «єрничанья» (у Євгенія Фьодорова) чи постмодерністської «тотальної іронії» (в Абрама Терца, С. Довлатова), – різні складові свого контексту і виконує різні функції. Розглянемо їх на прикладі роману І. Багряного «Сад Гетсиманський» – одного з перших, що започаткував цю тему і теж був написаний (як і повість Аляхновіча) із «просвітницькою» метою. Через те в ньому багато пояснень, розрахованих на «простаків», які не знають

---

<sup>127</sup> Там само. С. 58-59.

<sup>128</sup> Див.: Боров Ю. Б. Сталиниада: Мемуары по чужим воспоминаниям. Москва: Советский писатель, 1990; Боров Ю. Б. Краткий курс сталинизма в анекдотах и преданиях. Житомир: б. и., 1992; Боров Ю. Б. История государства советского в преданиях и анекдотах. Москва: РИПОЛ, 1995; та ін.

<sup>129</sup> Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. Москва: Прогресс, 1988. С. 60.

радянської дійсності 1930-х років, докладних описів тюремного побуту та практики радянської Системи. Тому роман здебільшого сприймається як широке епічне полотно, а деякі читачі вбачають у ньому натуралізм, що стосується зображення подробиць тюремного життя. Насправді роман зовсім не є ні натуралістичним, ні навіть реалістичним у традиційному розумінні реалізму як напрямку літератури.

Багряному-художникові притаманне яскраво експресивне сприймання дійсності. Таким він наділяє і свого головного героя Андрія Чумака. Тому «Сад Гетсиманський» відзначається гострими психологічними колізіями, напруженим розвитком дії (це при тому, що зовнішні події розгортаються у в'язниці, де час, як відомо, тягнеться безкінечно) і своєрідною доцентровою композицією (тобто всі події і психологічні колізії стягуються до образу головного героя, а він тяжіє до широкого типологічного узагальнення, хоч і є виразно автобіографічним). Водночас романній оповіді притаманна майстерно вибудована позиція «об'єктивності» з надзвичайним, майже ніде не зрадженим почуттям гумору, відчутним у високо поетичному стилі.

Стилістично-оповідна тканина «Саду Гетсиманського» пронизана іронією, котра не знімає, а посилює трагічне звучання. Будь-яку сцену чи деталь в авторській оповіді коментовано, як правило, з іронічним висновком, що підкреслює її абсурдність. Так формується головна ідея – та, що радянський терор є антиприродним експериментом, розгорнутим до грандіозних масштабів державними злочинцями на чолі зі Сталіним заради морального знищення Людини, яка не хоче добровільно нівелюватися й відмовлятися від свого зв'язку з народом, корінням, батьківщиною, перетворюючись на слухняний «гвинтик». Сприймання цього експерименту саме як абсурду дає змогу людям зберегти здоровий глузд і нормальні людські реакції. Гумор в умовах тотального знущання і нищення здається головному героєві (він – alter ego автора, його психологічний двійник) природним, він *«зовсім не здивований психозом шибеничного сміху. Це нормально»*<sup>130</sup> [Багрянний, с. 152].

Письменник переконаний, що влада виявляється безсилою випалити в Людині людяне, якщо воно оперте на Природу, на Тра-

---

<sup>130</sup> Багрянний І. Сад Гетсиманський. Київ: Наукова думка, 2001. Надалі у квадратних дужках після цитати вказуємо прізвище автора та сторінку цього видання.

дицію, зрештою – на Культуру, тобто те, що є народним надбанням. Герої Багряного живуть у в'язничних стінах так, як живуть люди й на волі – з'ясовують стосунки і вчаться, співають і розказують історії та анекдоти, допомагають один одному і шпигують, жертвують ради ближнього і байдуже стороняться його... Різниця лише та, що тут усі дрібниці й випадковості бачаться ніби під збільшуваним склом, що кожне життя і кожен вчинок стають значнішими перед лицем страждань і можливої смерті. Тому основою шибеничного гумору є почуття абсурду і безнадійність. І все ж найпохмуріший жарт сприймається таки як жарт – зі сміхом. Переважний настрій сформульовано в одному з тюремних афоризмів, котрі стають тут неписаним кодексом щоденної поведінки: *«Лови момент! Коли маєш нагоду посміятися сьогодні, не відкладай на завтра»* [Багряний, с. 87]. І сміються з найменшого приводу, передусім із себе самих, із нелюдських умов свого побуту у в'язниці, із тих, хто цей побут створив і підтримує, а головне – із тих, що вбачають у всьому цьому якийсь глузд та навіть справу державної ваги.

Автор при кожній нагоді підкреслює, що на всій тюремній системі, яку він зобразив у момент піку її розвитку (показаний досить короткий період, коли у 1937-1938 роках хвиля сталінських репресій піднялася найвище), лежить *«печать кричущого безглуздя, розгубленості, безнадії й повного очманіння»* [Багряний, с. 135]. Але відчайдушний гумор стає в цих умовах променем вільної свідомості, здорового глузду, хоча й без надії. Його прояви найрізноманітніші – від цілих сюжетних ліній, переказаних і відкоментованих у дусі глузливо-іронічних пародій («перські мотиви» чи «казки Шахерезади» у виконанні Карапетяна, в яких історія «бідного Аслана, чесного чистія черевиків», засудженого «на всю катушку» за шпигунство й терор, зовсім не виглядає фантастичною), до окремих назв-штрихів, що (як і в книзі Аляхновіча) точно характеризують стан суспільної свідомості, в котрій через мову закріплювалися певні явища («фабрика-кухня» – енкаведистська катівня, «конвеєр» – система безперервних допитів, «колоти» – тортурами змушувати жертву брати на себе неіснуючі абсурдні злочини, «чих-пих» – розстріл, «кунді-бунді» – фізичні тортури тощо).

Анрі Бергсон у своєму дослідженні сміху писав, що істинна причина його появи – «відхилення життя у бік механічного»<sup>131</sup>. У романі Багряного знаходимо переконливе підтвердження цієї тези. Ситуації, змальовані в ньому, виглядають комічними при всій страхітливості їхнього реального смислу, оскільки в них дійсність відхиляється від природних, нормальних проявів до штучних, вигаданих злим генієм тюремної системи. Щоб герої виглядали комічно, автор порівнює їх із маріонетками. Навіть найзловісніші постаті несуть відтінок комічного, бо представляють абсурдну Систему: «добрий» наглядч Мельник – «золота, щира, єдина людська душа в усьому цьому пеклі» – виявляється тюремним катом; слідчий, що «розколов» Аслана – «кулак з довбню, голова з горіх»; його надзвичайно самовпевнений і пихатий колега на прізвище Гордий приймає за чисту монету Андрієві зізнання про «співучасників» Вергарна, Вітмена та інших «іноземних шпигунів» і т. п. У сприйманні Андрія Чумака ці маріонетки втрачають зловісну силу, хоч і всевладні над його життям і долею. Показово, що авторська іронія щодо них звучить постійно поблажливо, а щодо малограмотних застрашених начальством коридорних наглядчів та конвойних навіть співчутливо. Дещо інакше ставлення – до виконавців злочину всенародних репресій: при будь-якій нагоді Андрій веде з ними дискусію і впевнюється лише в тому, що вони живуть не за переконаннями, а за злочинними вказівками згори, через те й поводяться як шулери у картярській грі, пересмикуючи карти, підмінюючи поняття й заганяючи жертву в глухий кут грубими інсинуаціями замість доказів. Їхня «логіка» – примітивна петля, яку жертва мусить сама затягнути в себе на шиї, бо кати ще й нездатні прикласти розуму, щоб кривава сваволя виглядала законністю: *«Ти формулу обвинувачення читав? <...> Ну, так про те, що там написано, й треба говорити. Ти ворог народу і мусиш все про себе тут викласти. Отже, що ти з приводу всіх пунктів обвинувачення скажеш?»* [Багряний, с. 177]. Або: *«Тут ще не було випадку, щоб наші обвинувачення лишалися безглуздя. Ич ти!»* [Багряний, с. 188].

Важлива теза А. Бергсона, яку роман Багряного підтверджує з повною вірогідністю – про суспільну роль сміху: у ньому завжди вбачали передусім «засіб виправлення». Отже, «сміх, із цієї точки зору, не має в собі нічого доброзичливого. Він, швидше, є відплатою злом

---

<sup>131</sup> Бергсон А. Смех // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: пер. с франц. Минск: Харвест, 1999. С. 1299.

за зло. <...> Здатний принижувати, він повинен завжди справляти на того, хто є його предметом, тяжке враження. Суспільство відплачує засобом сміху за те свавілля, яке дозволяють собі у ставленні до нього. Сміх не досягав би мети, якби мав на собі печать симпатії чи доброзичливості. <...> Загалом сміх виконує, без сумніву, корисну роль. <...> Але з цього не випливає, що сміх завжди віддає належне, що він породжується доброзичливістю або хоча б справедливістю»<sup>132</sup>. І далі: «...сміх не може бути абсолютно справедливим»<sup>133</sup>.

Роман «Сад Гетсиманський», написаний на матеріалі спогадів про тяжкі поневіряння автора, несе на собі печать авторської роздвоєності між бажанням показати все об'єктивно, точно, документально, і природним для людини тяжко й несправедливо покараної прагненням відновити сплюндровану гідність, поквитатися із кривдниками, показавши їх з огидного і непристойно-комічного боку. Ясно, що головному героєві Андрієві Чумакові, відданому у харківській в'язниці на довготривалі тортури, було переважно не до сміху. Те комічне, почасти гостро сатиричне сприймання ситуацій, яке подає автор-оповідач «очима» свого героя, належить передусім йому, як кажуть, розумному заднім числом (як і герой-оповідач Аляхновіча, що, до речі, не принижує жодного з них, оскільки просто відображає цілком достовірний порядок речей і здатність людини вивищуватись над безглуздям насильства у найнеможливіших умовах).

Деякі жарти Андрія у сам момент зіткнення зі слідчими, їхні характеристики виглядають навіть натужними, як от характеристика «*рудоволосої фурії*» Нечаєвої та її ще більш лютої товаришки Клави, котрі приголомшили героя своєю нежіночою брутальністю, ігноруючи його чоловічу гідність. Однак ідеться не про справедливість оцінок: сатирична спрямованість авторської розповіді тут і є відплатою за зло. Гостра, викривальна, їдка й дошкульна сатира у Багряного постійно проривається на сторінки найбільш драматичні: засобами сатири він карає не лише своїх ворогів, а всіх ворогів зневаженої людяності. Такими сатирично-викривальними є епізоди «*вербовок*» особливо злісного наглядча, особливо уїдливого слідчого – Донця; або епізод появи у тюремній камері в'язня, схожого на Карла Маркса –

---

<sup>132</sup> Бергсон А. Смех // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: пер. с франц. Минск: Харвест, 1999. С. 1402.

<sup>133</sup> Там само. С. 1403.



його «впізнають» як «*вождя*»; або «*коники*» пронирилого Андрієвого «*джури*» – безпритульного Сашка Печенізького та ін.

Але в тоні оповіді «Саду Гетсиманського» нема бажання принизити висміяних служителів Системи. Милосердя до зневаженої людської гідності постійно бере гору, навіть якщо йдеться про зрадника Юду (ним виявився священник, котрий у хаті померлого Андрієвого батька читав з Євангелія епізод про зраду у Гетсиманському саду). Андрій з величезним напруженням душевних сил чекав очної ставки із цим закулісним персонажем своєї слідчої справи, а побачивши, навіть не впізнав. Андрієва психіка була надто вражена невідповідністю між Юдою з «*лисячим личком*» та своїм страхом побачити на місці зрадника когось із рідних чи близьких. Сцена помсти над священником-сексотом, котра завершує розвиток психологічної колізії зради, не належить до кращих сторінок твору. Ті епізоди, що пронизані стихією шибеничного гумору, мають перевагу: вони більш яскраві як виразне, багатовимірне відображення реального життя. Не все правдиве – смішне, але все смішне – правдиве... Бо гумор – «остання реальність оптимізму», як каже вже згадуваний Фазіль Іскандер. За неї читач мусить триматися, як за соломинку, щоб адекватно сприймати дійсність, котра стоїть за табірною літературою.

Один із дослідників літератури постмодернізму дотепно сформулював: «постмодернізм – комічний оптимізм»<sup>134</sup>. Двозначність цієї формули цілком відповідає тенденціям сучасної культури: щό може бути більш сумнівним, ніж відданий на глум і випробування іронією наш рятівний оптимізм! Але й залишатися безсумнівним поза випробуванням він не може. Наразі нема сенсу докладніше розглядати природу постмодерністської іронії. Однак деякі висновки щодо неї можемо зробити, спираючись на досвід шибеничного гумору в літературі, створеній в'язнями сталінської доби.

**Висновки.** Найдієвіша і найбільш доступна протиотрута від жаху реальності (як усередині її – маємо на увазі персонажів табірної літератури, так і зовні – читачі) – саме гумор, іронія. Гіркота і відчайдушність, притаманні їм, зовсім не виключають тих властивостей, якими гумор наділений у всіх ситуаціях людського існування, передусім властивості повертати суб'єкта гумору до тверезого глузду й одвічних моральних істин, котрі нікому не даються готовими, а мусять

---

<sup>134</sup> Эпштейн М. Постмодернизм в России. Литература и теория. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. С. 215.

бути віднайдені у власному виборі. Якщо гумор не може бути «проявом доброти», якщо в ньому не знаходимо «нічого втішного для нас»<sup>135</sup>, то це ще не значить, що ми здатні без нього обійтися. Він «моментально окреслює мінливу форму... потрясінь», які переживає людська культура<sup>136</sup>. Він усюдисущий і необхідний, хоч би його була дрібка у морі реальності – як сіль у морській піні, з якою порівняв його філософ Бергсон.

Аналіз вияву сміхового / іронічного начала в образно-стильовій структурі «табірних» творів дає також підстави для більш загального висновку: гумор, як бачимо на прикладах Ф. Аляхновича й І. Багряного, може бути притаманний будь-якому жанрові і стильовій формі художнього слова; естетична природа слова та сама у белетристиці й у документальних творах, адже виконує ті ж самі функції, з яких найголовніша – катарсис. Межа між художнім і нехудожнім пролягає саме тут, на перетині трьох площин естетичного феномену, яким є літературний твір: автор – текст – читач. У нехудожньому тексті (наприклад науковому тощо) гумору не може бути, бо він там не потрібен, його функції не передбачені. Натомість у художньому слові автор повинен зуміти закласти можливість катарсису в текст (одна з таких можливостей реалізується через сміхову природу слова) – читач повинен їх відчитати й пережити. Якщо це відбувається, – маємо художнє відображення реальності, яку б тему воно не розкривало, здатне очищати й підносити, і давати оту можливість «дихати щастям» (В. Пропп), у якому й криється незрівнянна сила літератури – белетристики і нефікційної прози рівною мірою.

### **Контрольні питання:**

- Що таке гумор? Які можливі прояви гумору ви можете назвати? Приводьте приклади з літератури.
- Чим відрізняється шибеничний гумор від просто гумору?
- Чи тотожні поняття «чорний гумор» та «шибеничний гумор»?
- Чому використання гумору може бути показником естетичного рівня документальної літератури?
- Які висновки можна зробити, знаходячи прояви шибеничного гумору в авторів табірної прози?

---

<sup>135</sup> Бергсон А. Смех. С. 1404.

<sup>136</sup> Там само.

## 2.2. ПЛАЧ ЗА УКРАЇНОЮ У ЩОДЕННИКУ О. ДОВЖЕНКА: ЛІРИЧНА ЕКСПРЕСІЯ НЕФІКЦІЙНОГО ТЕКСТУ<sup>137</sup>

\*Щоденник О. Довженка як автокомунікат. \*Історія створення та вивчення тексту Довженкових записників та щоденника. \*Образ України – *Великої Вдовиці* – та її народу-*пасинка*. \*Мотив плачу за Україною: розвиток і варіації. \*Кульмінаційний момент щоденника – цькування митця за «Україну в огні». \*Мотив занепаду власного таланту. \*Крамольні звинувачення катам українського народу у Довженковому щоденнику.

Щоденник О. Довженка як автокомунікат виконував у житті автора «психотерапевтичні» / «катарсичні» функції<sup>138</sup>. Серед своїх сучасників цей художник – один із небагатьох мемуаристів, хто намілювався бути гранично щирим на сторінках щоденника: «...варто вести мову про щоденниковий дискурс... як такий, що оприявнює духовні трансформації митця в ситуації психологічної межі», – зробила висновок Ірина Захарчук, порівнюючи воєнні щоденники Аркадія Любченка та Олександра Довженка, чий досвід «деконструє советський мілітарний міф і війну як тотальність усієї советської культури»<sup>139</sup>.

Провідні мотиви Довженкового щоденника – роздуми про долю батьківщини, якою для нього, правдивого радянського митця в полоні комуністичної ідеології<sup>140</sup>, повсякчас залишалася Україна. Сучасні дослідники вважають, що автор не міг не усвідомлювати крамольності своїх зізнань та заяв у щоденнику, однак не міг і відмовитись від його продовження – у нього, як видно з доносу таємного

---

<sup>137</sup> Колошук Н. Плач за Україною у щоденнику О. Довженка: лірична експресія нефікційного тексту // IX Довженківські читання: зб. наук. праць Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка / за ред. А. О. Новикова. Глухів: ГНПУ ім. О. Довженка, 2019. С. 29-39.

<sup>138</sup> Див.: Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: Ландон-XXI, 2013. С. 72; Галич О. У вимірах non fiction: Щоденники українських письменників XX століття: монографія. Луганськ: Знання, 2008. С. 52; Марголит Е. Я., Тримбач С. В. Хроніки трагедії // Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. С. 15-20.

<sup>139</sup> Захарчук І. В. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму): монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. С. 105-106.

<sup>140</sup> Див. дослідження С. Тримбача та В. Агеєвої у збірці: Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агеєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. С. 193-263, 395-405.

інформатора НКВД-МГБ-КГБ з багаторічним стажем і водночас близького Довженкового приятеля, було вкрай мало можливостей вилити комусь душу, говорячи про наболіле<sup>141</sup>.

Докладніше аналізувати патріотичну тематику в Довженковому щоденнику доцільно, оскільки вона далеко не однозначна й надзвичайно актуальна для нинішнього читача. Адже в роки своєї творчої зрілості Довженко пережив разом зі своїм народом трагічну кризу самоідентифікації, яка для нього закінчилася періодом «не просто наполегливого, але несамовитого й послідовного самозасліплення» у кінці 1940-х – на початку 1950-х років<sup>142</sup>, завдяки чому він ще за життя став (не)ортодоксальним радянським класиком (ортодоксальним – на позір, для загалу та ближчого оточення; незгодним і неповкореним – глибоко в душі і в щоденнику), розплачуючись довгими роками творчого безсилля та безпліддя.

До речі, страх загубити свій талант – один із найбільшніх мотивів його щоденникового самоаналізу.

**Мета** цього дослідження – простежити лейтмотив ламентаций по Україні-вдовиці в тексті Довженкового «Щоденника (1939-1956)» як провідний в авторському ліричному самовираженні крізь призму засобів художньої виразності, притаманних нефікційній прозі (особливо мемуарним текстам), тобто передусім як експресивний вияв повторюваного, настійливого, варійованого мотиву у зв'язку з будь-якими іншими темами й мотивами щоденникових записів та домінантного серед них.

Від початку 1990-х стосовно творчості О. Довженка з'явилися дослідження Романа Корогодського, Сергія Тримбача, Віри Агеєвої, Світлани Матвієнко, Валентини Гребньової, Ірини Захарчук, Василя Марочка, Ірини Констанкевич та ін., вагома збірка документів і спогадів тощо. Щоденник був відновлений у повному (наскільки виявилося можливим) варіанті завдяки текстологічним та біографічним дослідженням Р. Корогодського<sup>143</sup> і С. Тримбача за допомогою російсь-

---

<sup>141</sup> Див.: Донос-шедевр. Юрій Смолич про Олександра Довженка // Українська правда. 10 вересня 2019 р. URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2018/09/10/152898/> (доступ: 10.09.2019).

<sup>142</sup> Марголит Е. Я., Тримбач С. В. Хроніки трагедії // Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. С. 5.

<sup>143</sup> Довженко О. Зачарована Десна: кіноповість. Україна в огні: кіноповість. Щоденник (1941-1956) / передм. М. Жулинського; післям. і приміт. Р. Корогодського. Київ: Веселка, 1995. 576 с.

ких архівістів<sup>144</sup>. Однак у підсумку цей текст досліджений мало, у визначеному аспекті – нефікційний / небелетристичний твір як вияв ліризму – дослідження не проводилося.

Щоденниковий «жанр» / «жанрова форма» / «жанровий різновид» привертає чималу увагу сучасних українських літературознавців: упродовж 1990-2010-х з'явилися праці Олександра Галича, Марти Варикаши, Андрія Кочетова, Наталії Момот, Катерини Танчин та ін. Вияв ліричного начала в документальних текстах на матеріалі української літератури вивчали Олена Скаріна<sup>145</sup> та Людмила Дейна (дисертація «Суб'єктивна та об'єктивна оцінка в українському щоденниковому дискурсі»; Полтава, 2016; за спеціальністю «українська мова»).

Літературознавці писали про записники Довженка ще за радянських часів, коли вони публікувалися зі значними скороченнями; з огляду на дистанцію від сучасної рецепції ці дослідження видаються неабияк цінними, адже дають змогу робити порівняння відчитаного в різні епохи: щось підтверджується враженнями сучасного читача, а щось сприймається – за контрастом – інакше.

Зокрема ленінградська дослідниця Наталья Банк назвала Довженків «Щоденник» *первозданным* (тобто одвічним, первісним) «ліричним монологом», не ставлячи під сумнів автентичність «воєнних записних книжок» митця у 2-му томі перекладного «Собрания сочинений в четырёх томах» (Москва, 1967)<sup>146</sup>. Авторка монографії «Нитка часу. Щоденники і записні книжки радянських письменників» (варто нагадати, що в Радянському Союзі дослідження, присвячені так званій документально-художній літературі, були поодинокими) передусім захоплювалася одвертою та непідробною щирістю автора «необроблених записок», якими вона вважала тексти Довженкових записників: «Можна зробити купюри, вилучити окремі фрази – виникає ряд крапок, і він прозвучить як синтаксичний прийом, як пауза. Не можна змінити характер, емоційний настрій записок»<sup>147</sup>. Провідним

---

<sup>144</sup> Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. 879 с. (Укр. та рос. мовами).

<sup>145</sup> Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури / Луганський нац. пед. ун-т ім. Т. Шевченка. Луганськ, 2006.

<sup>146</sup> Див.: Банк Н. Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей. Москва: Советский писатель, 1978. С. 64-72.

<sup>147</sup> Там само. С. 66.

емоційним тоном тексту дослідниця назвала «трагічний пафос» на «високому диханні» авторського монологу<sup>148</sup>, не помітивши (чи, найімовірніше, з огляду на цензуру не бажаючи підкреслювати) суперечностей Довженкових роздумів про сплюндровану Україну, гострого болю в його серці за залишене напризволяще при панічному відступі, а потім зганьблене радянською пропагандою при «визволенні» з німецької окупації українське населення, – болю й сорому, зрозумілого нині кожному читачеві-українцеві. Однак зауважила, що авторський голос лунає надривно, переходячи в *плач*, що «трагічні лейтмотиви проходять крізь усі записи»<sup>149</sup>. Так само показово, що дослідниця вважала щоденникову прозу Довженка «вільною від побутових подробиць», «піднесеною», «романтичною» і не відділяла те, що він фіксував як побачене в реальності, від того, що записував як «невідступні видіння» – замальовки до майбутніх творів<sup>150</sup>.

Текст «Щоденника (1939-1956)», як будемо називати його надалі, дійсно виріс із початкових робочих записників кінорежисера і сценариста – у цьому переконують довідки «Документи А. П. Довженко в РГАЛІ» та «Описание источников» у двомовному виданні 2013 року<sup>151</sup> [Довженко, с. 18-20, 820-823]; докладніше про зумовленість авторських намірів суспільними й особистими причинами ішлося у моїй статті<sup>152</sup>. Більшість масштабних художніх задумів автора, зафіксованих у його записниках, після кризи 1943 року так і залишилися нереалізованими планами, а записникам як «проміжному текстові» (Лідія Гінзбург), «перед-текстові» (Михаїл Міхеєв)<sup>153</sup> судилося свідчити про грандіозний масштаб і занепад таланту «поневоленого» митця.

Перші з Довженкових записників подаються не в усіх нинішніх виданнях: в опублікованому масовими тиражами на початку 1990-х,

---

<sup>148</sup> Там само. С. 67, 68.

<sup>149</sup> Там само. С. 68.

<sup>150</sup> Там само. С. 68-69, 72.

<sup>151</sup> Сторінки тексту вказуємо після прізвища автора у квадратних дужках за виданням: Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = 1939–1956. Харків: Фоліо, 2013. 879 с. (Укр. та рос. мовами).

<sup>152</sup> Колошук Н. Експресіоністичні мемуари в українській повоєнній літературі (О. Довженко та В. Сосюра) // Волинь філологічна: текст і контекст: зб. наук. праць. Вип. 23: Літературний експресіонізм в інтермедіальному контексті / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк: ПП Іванюк В. П., 2017. С. 68-82.

<sup>153</sup> Див.: Міхеєв М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX). Москва: Водолей Publishers, 2007. С. 59-73.

коментованому Р. Корогодським тексті «Щоденник...» нібито почато в 1941 році<sup>154</sup>. До недавнього часу на цей текст мусили посилатися й дослідники (О. Галич, І. Захарчук, І. Констанкевич та ін.). О. Галич навіть вважав повним текстом публікацію Олександра Підсухи в журналі «Дніпро» 1989 року (№№ 4-9)<sup>155</sup>. Із докладніших текстологічних коментарів у виданні 2013 року (довідка «Описание источников») бачимо, що збереглися, хоча й не без втрат, записи від 1939 року [Довженко, с. 820-823]<sup>156</sup>. Завдяки науковому підходові до редагування (максимально збережені всі особливості першоджерел, найперше – фрагментарність та двомовність) стало помітно, що Довженко постійно перебував у стані гострого нервового напруження, упродовж останнього десятиліття свого життя практично був хворою людиною з важкими серцевими проблемами. А в листопаді 1943-го – січні 1944 року, у період найбрутальнішої критики сценарію «Україна в огні», він пережив болісну життєву та психологічну кризу через несправедливі звинувачення, розчарування у «вождях» і колегах, які підхопили спущену зверху вказівку цькувати його за «націоналізм». Найперше – засумнівався у своїй вірі в мудрого і справедливого Сталіна, під чиєю особистою «опікою» перебував (по суті, під підозріливим наглядом, що міг обернутися всевишнім гнівом у будь-який момент – та й обернувся).

Під впливом гірких вражень від баченого в Україні напередодні й під час німецько-радянської війни в Довженкових нотатках з'явилося визначення України – *Великої Вдовиці* – та її народу – *насинка*, яке не раз варіюється у збережених текстах «Щоденника...»;

---

<sup>154</sup> Довженко О. Зачарована Десна: кіноповість. Україна в огні: кіноповість. Щоденник (1941-1956) / передм. М. Жулинського; післям. і приміт. Р. Корогодського. Київ: Веселка, 1995. С. 173-174.

<sup>155</sup> Див.: Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: [монографія]. Луганськ: Знання, 2001. С. 158.

<sup>156</sup> Упорядники повного видання поділили текст «Дневниковых записей» на 25 «тетрадей» та «Приложение» відповідно до характеру збережених у Москві архівних матеріалів, додавши російський переклад після кожного фрагменту, де в оригіналі Довженко писав українською [див.: Довженко, с. 22-819]. Біографам відомо, що принаймні три «найкрамольніші» зошити своїх записів Довженко знищив 30 січня 1944 року, у день виклику до Сталіна [див. в українській Вікіпедії]. Хронологія записів у найповнішій публікації, на відміну від неповних видань у 1990-2000-х рр. «Щоденника (1941-1956)», не скрізь збережена, оскільки подекуди її неможливо встановити; авторську орфографію у виданні збережено.

запис із такими визначеннями, датований 13-IX-44 [Довженко, с. 42]<sup>157</sup>, зустрічаємо в першому «зошиті»; наступні випадки появи цих мотивів повторюються з деякими змінами в 3-му, 5-му, 7-му, 8-му «зошитах», тобто до кінця 1946 року [Довженко, с. 42, 103, 158, 215, 219, 300, 308, 337, 342, 371, 384, 425 тощо]. Однак близькі за змістом визначення батьківщини та пов'язані з ними міркування з'явилися набагато раніше. Уже влітку 1942 року Довженко передчував: *«У мене так же не вистачить сил, як не вистачило їх після закінчення фільму уже ні на що. Образ нещасної моєї України, на полях, на костях і на сльозах, і крові якої була здобута перемога, заслонив уже в моїй душі все. З ним я і закінчу своє життя. <...> А світ нехай собі радіє»* (запис 6-VI, 1942 р.) [Довженко, с. 182]. У фрагменті йшлося про пропагандистський («повнометражний документальний», за офіційним визначенням) фільм «Визволення» про возз'єднання Західної та Східної України у вересні 1939 року, знятий Довженком 1940 р. на офіційне замовлення.

Зі щоденника видно, що митець далеко не так безсумнівно вірив у пропагандистську концепцію «возз'єднання» та «визволення», як вона постає у його фільмі, оскільки повсякчас повертався думкою до міжусобної боротьби українських патріотів, малював в уяві художні картини трагічної української історії (не кажучи вже про заповітну мрію зняти фільм «Тарас Бульба» з його відомим мотивом національної зради і синовбивства, за власним сценарієм, варіанти якого збереглися в архіві [див. Вікіпедію]). *«Ах, коли б вистачило мені сили й часу, написав би я роман про визволення Західної України, про возз'єднання наших народів і про все, про все, що з цього вийшло, що говорили і говорять, кому влетіло. І як народ український фактично був тут не при чім. Як возненавиділи, розійшлися на віки. Про оцю трагедію би написати роман на тисяч три градусів температури і вилити в нього увесь свій біль, усю тугу, усі свої скорботи і поради, якщо б подумати було ще можна, що тут, мо, є таке щось не безпорадне. <...> Це була б книга для всіх грядущих нащадків наших – реквієм народу, коли присуджено йому умерти в цім двадцятім столітті... <...> – Боже, помози мені написати оцю книгу! – кричав би я і просив би я. Та бога вже немає, а є втома в голові і хворе серце і без-*

---

<sup>157</sup> Після цитати, якщо є авторське датування записів, подаємо його курсивом. Дати, які встановлено упорядниками (коментарі, розбивка тексту на «зошити» тощо), подаємо звичайним шрифтом.



ліч щоденних робіт і «Довліє днєві злоба его»», – записав художник у третьому «зошиті», розділивши кілька записів горизонтальними рисками й позначивши одним числом: 2-VII 1942 р. [Довженко, с. 218-219].

Мотив плачу за Україною виник під впливом вражень Довженка від перших місяців німецької навали та відступу Червоної армії, але датування початкових записів другого «зошита», де йдеться про ці події, відсутнє (поки не з'явиться датування березневими числами 1942 року; перша дата 6-III-42 зустрічається в першому «зошиті» [Довженко, с. 51]). Трагічна панорама відступу з України, очевидно, була нав'язливою в авторських спогадах (бо повторюється кілька разів), через те в ній не можна відділити конкретно побачене від не раз емоційно пережитого та творчої уяви: «Самим страшним під час відступу був плач жінок. <...> Плакала Україна. Вона плакала, гірко ридала, свого дома проклинала...» [Довженко, с. 54]. Цей чималий фрагмент (розлогіша цитата коментувалася у вказаній статті<sup>158</sup>) вирізняється лексично-образним і синтаксичним стилем, близьким до народних плачів-голосінь, та експресією пісенних зворотів-звернень і повторів, де сплітаються голоси матерів і дітей, батьків і синів, дівчат і парубків: «Ой побіжу ж я за вами хоч годиночку, поки не впаду на землю. <...> Брате мій, дружино мій. Тату! <...> Недоля простягла свою тінь на землю нашу, на народ наш. Ми йшли на схід. <...> Завмирили серця дівочі у німій тузі, і світ плив у їх очах од передчуття наруги...» [Довженко, с. 55].

Однак у записах першого і другого «зошитів» відчутний також авторський намір, згідно зі змістом тодішньої офіційної пропаганди, героїзувати народну трагедію та засудити «зрадників і боягузів». Особливо це помітно завдяки стикам фрагментів, де нотатки побаченого й почутого змінюються уявленими картинками, діалогами, ситуаціями; деякі з них пізніше увійшли у воєнні статті й оповідання Довженка та в «Україну в огні». Щось на кшталт відділених рисками кількох рядків невдовзі за попередньою панорамою відступу: «Німці в хаті чи в клуні стріляють з гармати. Вривається танк і нищить все, що було у клуні» [Довженко, с. 57]. Або характерний зразок спрощеного сюжету для публіцистичної замітки чи репортажу, який Довженко записує 4-IV 1942 р., очевидно, для майбутньої роботи: «Трижди

---

<sup>158</sup> Колошук Н. Експресіоністичні мемуари в українській повоєнній літературі (О. Довженко та В. Сосюра).

поранений оборонець Севастополя Руденко одмовився іти до шпиталю і очолив атаку укріпленого пункту. *“Вперед за Сталіна!” Сім куль впилися в груди герою»* [Довженко, с. 87].

У цьому ж другому «зошиті» вступають у непередбачуваний плин щоденникових думок «історична» та «мовна» теми, які невдовзі стануть провідними й безпосередньо пов'язаними з *плачем за Україною*: Довженко повсякчас повертатиметься думкою до того, що українців відучували від мови й позбавили пам'яті про власне минуле (не називаючи винуватців), про національну культуру та її діячів попередніх епох; його пектиме безпам'ятство та безкультур'я співвітчизників і гірко болітиме й обурюватиме знищення культурних пам'яток, архівів, бібліотек, яке, як він знає, обернеться для народу новими стражданнями, бо породжує безбатченків, перевертнів і зрадників, веде до розбрату й ганебних поразок: *«Єдина країна в світі, де не викладалася в університетах історія цієї країни, де історія вважалася чимось заперетним, ворожим і контрреволюційним. Це Україна. <...> Зобразити обов'язково Когана, що тікаючи з оточення, мовчки чи по короткому імпровізованому суду, розстрілював нещасних політичних недорослів, недобитків історії. <...> Ніхто не хотів вчитися на історичному факультеті. Посилали в примусовому плані. Професори заарештовувалися майже щороку, і студенти знали, що така історія, що історія це паспорт на загибель. <...> В університеті розмовляли <українською мовою – уточнення від упорядників> тільки початківці і поети. Решта вся по-руськи, на радість Гитлеру»* (5 записів без дат із другого «зошита», розділені горизонтальними рисками, з авторськими підкресленнями та виділеннями вертикальною лінією на полях) [Довженко, с. 98-99].

У другому «зошиті» кілька разів зафіксовано початок роботи над «Зачарованою Десною» [Довженко, с. 80, 100], і Довженко не раз подає ліричні «відступи», суголосні з настроєм своєї майбутньої автобіографічної повісті, яку закінчить далеко пізніше (1954-1955), так і не переробивши в кіносценарій. А в роки війни він буквально плаче (*«Учора знову писав “Зачаровану Десну” і знову плакав»*), за його власним зізнанням, пишучи й читаючи щойно написані сторінки розпочатої повісті друзям [Довженко, с. 100], і вплітає у щоденникові записи її щемливі ностальгійні ноти: *«Світе мій убогий. Покажи мені, де на тобі пролилося ще стільки крові, як у нас на Вкраїні. Нема другої України. Нема»* (запис без дати) [Довженко, с. 101].

Зрозуміло, що Довженко не вживав слів «русифікація», «репресії», «етноцид», «геноцид», і навіть «голод» вжив кілька разів досить обережно, однак можемо простежити, які крамольні на той час думки визрівали в його свідомості, не знаходячи відповідного втілення – через те його вогнем пекли слова «зрадники», «запроданці», «прислужники», якими було тавровано населення, «звільнене» з окупації, а він, будучи на фронті, відчув це тавро й на собі: *«Україна бореться, читаю в газетах. <...> ...гинуть тисячами і загинуть усі, бо повороту додому уже їм не буде. А якщо й буде, то не на радість і спокій і не на роботу, а в заслання і в поругу на все життя по Сибірам та Казахстанам, як “німецьким запроданцям, фашистським слугам, зрадникам батьківщини”. <...> В яку безодню горя упав мій народ і скільки горя ще жде його в майбутньому! Поділять його знову. Роз’єднають, бодай не з’єднували, розженуть, як журавлиний клин у бурю, та ще й обвинуватять, що не звідти сонце сходить, не туди заходить»* (2-VII 1942 р.) [Довженко, с. 215]; *«“Сейчас України нет! И украинские кадры кинематографии нам не нужны. Пусть сражаются. Отвоюем Украину, тогда снова будем заниматься”*, – рече черговий ублюдок з Гнезди́ківського провулку *Большаков*<sup>159</sup>. *Я не одповів нічого. <...> Чи буде жити моє ім’я, создателя вкраїнського кіно. Чи ні. Мені байдуже. Чи буду я і далі в перших лавах, чи вмру в безвісти, чи розлечусь од бомби десь отут – мені однаково. Я не хочу жити краще свого народу, я не можу і не хочу жити і бачити нищення і копання мого народу. Я хочу розділити його долю вповні, ущерть і без оглядки»* (із розділених горизонтальними рисками записів 2-VII 1942 р., у третьому «зошиті») [Довженко, с. 217].

Досить довгий ряд записів від 2 липня кілька разів звучить шевченківськими ремінісценціями – важко визначити, наскільки свідомими чи напівсвідомими (*«Мені однаково, чи буду / Я жить в Україні, чи ні. / <...> Та не однаково мені / Як Україну злії люде / Присплять, лукаві, і в огні / Її, окраденую збудять...»*) – та лейтмотивом: *«А Україна наша вічна вдова. Ми удовині діти»* [Довженко, с. 219]. Тобто архетипні народнопісенні й Шевченкові образи матері-вдовиці та дітей-пасинків міцно увійшли в авторську свідо-

---

<sup>159</sup> За адресою «Малый Гнезди́ковский переулок 7» у центральному районі Москви розміщувалася установа Госкіно СРСР, очільником якої у 1939-1953 рр. був І. Г. Большаков; крім інших обов’язків, Госкіно виконувало й цензурні функції.

мість, це не раз помічали дослідники, аналізуючи мовну стихію Довженкових творів (Людмила Мацько, Наталія Сидяченко, Наталія Хараман та ін.).

Ще одне тавро в'їдалося Довженкові в печінки: *«Господи, як мені остогиділи за чверть століття слова – “український націоналізм”»* (окремо виділений недатований запис із 5-го «зошита», тобто грудень 1943 року) [Довженко, с. 287]. Невдовзі почнеться від самого верху – від Сталіна та ЦК ВКП(б) – кампанія «перевиховання» Довженка – кульмінаційні моменти бачимо в 5-му «зошиті», саме у грудні 1943-го, і в записах цього періоду автор переказує звинувачення, які сипалися на його голову, виявляючи свою незгоду лише інтонаціями – вживанням окличних знаків, а також за допомогою інверсії та характерних кліше невластивої прямої мови: *«Несу тягар заборони “України в огні” і досі. <...> Защитник дезертирів і оточенців я! Божевільний, що поставив під сумнів класову боротьбу! Проповідник плюгавого християнства! Націоналіст, возлюбивший народ свій такою любов'ю, що вона заслонила собою братній народ, який, по суті, є справжнім визволителем України од німців, що мали нахабство себе вважати “визволителями”! <...> Я почувую ось уже місяць на шиї своїй петлю націоналізму...»* (дата запису – 31-XII, 1943 р.) [Довженко, с. 305]. Власне, цією датою позначені кілька розлогих фрагментів, де йдеться про перипетії цькування.

Очевидно, «психотерапевтична» потуга щоденника таки спрацювала: уже 1 січня в новому 1944 році Довженко пише не про власну кривду, а про наслідки війни, висловивши деякі геополітичні прогнози щодо повоєнної Європи, і знову повертається до лейтмотивного плачу: *«В цьому році повинна скінчитися війна на європейському континенті. <...> Одна тільки удовиця оплакуватиме дітей своїх на руїнах до самої своєї смерті. Замовчана, підозріла, зневажена віками на<д>чериця Європи»* (запис датовано: 1-I-1944) [Довженко, с. 308].

Про те, що Довженко не розкався після ганебних «проробок» на зламі 1943-1944 років, а став мислити й висловлюватися гостріше та критичніше, свідчать чимало записів 1944 року: автор ніби забув про страх та самоцензуру. Наростає і трагедійне звучання провідного лейтмотиву – набуває молитовних обертонів у такому, наприклад, монолозі: *«Сьогодні, в суботу 30-VI-45, сталася велика подія в житті мого народу. Уперше за тисячу літ, за всю свою нещасливу істо-*

рію об'єднався він в єдину сем'ю. Нема на світі другого народу з такою безмірно жахливою долею. Нема і не було в Європі великого па-синка другого, що так би був зневажений в усіх своїх правах в угоду підлих кон'юнктур. <...> Благословенна будь, моя многострадальна земле. Щастя тобі, доле. Дай розуму й сумління керівникам твоїм. Благословенний будь, народі мій ласкавий, добрий, будь сильний, терпеливий» (запис у 7-му «зошиті» після підписання договору СРСР з Чехословаччиною про приєднання до України Закарпаття) [Довженко, с. 342].

У наступному записі цього ж дня Довженко продовжує оплакувати власну долю і свій загублений на чужині таланти: *«Я один за межами України моєї землі, за любов до якої мені мало не одрізали голову, предавши остракізму, великі вожді і малі їх слуги українські, недобитки убогі в великих і малих чинах. #<sup>160</sup> Лечу. Невисоко уже лечу. Пооббивались крила уяви. Склероз вже заморозив голову мою. І душа моя сива летить, черкаючи землі, важко, мов підбитий хижаками лебідь. Пролітаю спалений Чернігів, землю дідів-прадідів моїх, де згоріло моє історичне мистецтво. Київ... <...> ...знищені тисячолітні витвори мого народу. <...> Пролітаю над майданами, над порожніми церквами, заглядаю в вікна, шукаю радість на великомученій своїй і не своїй землі, шукаю і підслуховую її не на урочистих зборах, куди мені не можна залітати. Шукаю по домівках нерозкішних, по хатах, по “жилкопах” і по інших mnogих вольних і невольних “населених пунктах”. Не помічаю, що йде дощ, шукаю радість на своїй скривавленій землі. І хочеться мені ридати од щастя й болю і кажеється мені, що то не дощ іде весь день, а небо плаче зі мною од жалю і од моїх скорбот отут, на самоті, біля московського мого вікна»* [Довженко, с. 343].

У цьому засміченому суржику, та все ж високому за стилем монолозі – увесь Довженко: його не раз повторені думки, спосіб їх виразити через максимальне загострення контраверсійного смислу, надаючи своїм видінням філософських і культурних асоціацій завдяки біблійним та шевченківським ремінісценціям. Ретроспективно, зі сучасної доби, важко уявити ту небезпечну межу, на яку митець ставив себе, залишаючи подібні записи у своїх шухлядах. Адже знав, у якій країні живе: крихти таких зізнань у чиємусь до-

---

<sup>160</sup> Ставимо цей знак на позначення не збереженого абзацу в тексті щоденника.

носі було б достатньо для звинувачень у націоналізмі та антирадянщині, а тут ще й одверті звинувачення на адресу радянської системи, без жодного бажання «виправитися» та врахувати «науку», через яку щойно пройшов і яка породжувала в його душі несправедливі підозри щодо колег, котрі, можливо (?!), *наклепали Сталіну чи Берії*, викликавши всевишній гнів. І який із того урок він собі висновує? *«Одне мені треба. Щоб не одібрала в мене доля сліз і плачу по п'ятнадцяти мільйонах смертей мого нещасного вимученого народу. Коли подумаю, що сталося й що робиться, скільки страждань, кривди, смерті, жорстокості нелюдської неземної, пекельних мук, нечуваної люті катувань, неправди, прихованих скорбот, лжи, заслань і розстрілів... Скільки нелюбові до народу і боязні його невсипущого духу! Боже мій... Скільки розбитих духовно й фізично сердець. П'ятнадцять мільйонів трупів і вигнанців! Я не знаю нічого страшнішого на світі. Що "Повість полум'яних років"? Хіба таку писати повість про смертельну рану народу? Трагедію треба писати, новий апокаліпсис, новий Дантов "Ад". І не чорнилом у Москві, а кров'ю і сльозами, мандруючи по Україні, в убогих хатах, під вікнами сиріт, у пустках і пожарищах великої Матері-Вдовиці»* (запис 22-IX-45, у 7-му «зошиті») [Довженко, с. 371].

А в записі наступного дня він висловить ще гостріші звинувачення убивцям і катам свого народу, почавши підрахунок його втрат від *Великої Соціалістичної Революції* (усі слова пише з великої літери, як тоді годилося), і сформулює ті проблеми винародовлення, які після нього українці спромоглися зрозуміти й сформулювати зусиллями молодого шістдесятницької інтелігенції лише через покоління: *«Мій час – край загибелі мого народу. # Як встати йому на своїх окривавлених ланах? Як обробити їх? Його сили підуть на обробку землі, яку він прокляне, як недолю свою, чи не прокляне, а плазуватиме по ній як раб, челядник, хлібозаготовитель Європи. Що робиться в його культурі? Скільки знищено, розігнано, якими людьми осаджені заклади, де творяться культурні кадри! Скільки провінціалізму і тупої самозакоханості асиміляторів і русифікаторів. О, другорядність, яка страшна сила в тобі. Сонце і небо, і земля, і квіти – ніщо не затулить і не висвітлить твоєї непроглядності. О, дике поле Європи!»* [Довженко, с. 372].

Подібним фрагментам у щоденнику притаманна не просто трагічна тональність (**NB: розпач, відчай, безсиле рюмсання – не**

**властиві авторові мотиви**, натомість він повсякчас обурюється, сумнівається, шукає аргументи у відстоюванні своєї правоти, хоча б у монолозі наодинці з собою), а саме піднесено-високий стиль, усвідомлення страшних масштабів трагедії без жодного казенного пафосу, властивого першим записам і поступово зниклого, ніби випаруваного після 1943 року. Патріотична тема у Довженка розвивалася від офіційних міфологічних ідеологем «героїзму радянського народу» до трагічного ліричного пафосу ламентаций за **своїм** народом, якому й за якого він готовий був молитися (давно вважаючи себе атеїстом).

Неоднозначні аспекти Довженкових роздумів (зневажливе або вороже ставлення до тих, кого від 1943 року таврувала сучасна йому радянська пропаганда, – кримських татар, а також неприязні оцінки представників різних націй – євреїв, грузинів, росіян тощо – чи західних країн-союзниць СРСР у Другій світовій війні) становлять особливу імагологічну проблему, якої наразі не будемо зачіпати. Бо хоч вона й пов'язана з Довженковим патріотизмом, та вимагає роз'яснень особливих причин і обставин (докладніше про деякі з них написала І. Захарчук<sup>161</sup>). Ідеться про суб'єктивну, пристрасну, емоційну, одверту – власне, ліричну природу довженківського стилю у щоденнику.

**Висновки.** Експресивно насичений стиль Довженкового «Щоденника (1939-1956)», як бачимо, настільки промовисто суб'єктивний і стилістично неповторний, що аналогів йому немає в українській культурі. За всіма притаманними йому ознаками – суб'єктивність, посилена емоційність, не редаговане розгортання вислову, фрагментованість, повтори, варіювання провідних мотивів, відсутність породжених самоцензурою і страхом перед сторонніми очима умовчань, інтонаційна невимушеність і спонтанність, навіть вживання суржику й характерних для змішаної мови офіційних кліше та публіцистичних або розмовних зворотів – цей стиль можна визначити як ліричний. За лексично-образними характеристиками він найближчий до заповітної довженківської кіноповісті «Зачарована Десна», яка посіла місце найбільшого досягнення української повоєнної літератури в коротку добу посттоталітарної «відлиги» та відкрила дорогу українським шістдесятникам, вселивши в їхню свідомість гордість за національну культуру. Ар-

---

<sup>161</sup> Див. вказ. працю.

хетипні лейтмотиви *Україна-вдовиця* та її народ – *пасинок* – звучать голосами фольклорних плачів-примовлянь і молитов, виявляють кривий зв'язок митця з національною традицією, гострий біль через її нищення і зневагу до неї, обурення байдужістю світу й радянської імперії до долі України та українців.

### **Контрольні питання:**

- Коли було почато записи у тексті, який нині опубліковано як «Щоденник (1939-1956)» О. Довженка?
- Чому Довженків щоденник так довго друкувався з купюрами?
- Що свідчить на користь визначення, за яким Довженків щоденник є автокомунікатом? Який сенс вкладаємо в це поняття?
- Чому у своєму щоденнику Довженко називав Україну Великою Вдовицею, а свій народ – пасинком?
- Чи можливо виділяти у щоденникових текстах якісь кульмінаційні моменти? Чому в Довженковому тексті ситуація інакша? Що означав для автора злам 1943-1944 років?
- Як вплинула кампанія цькування «за націоналізм» на свідомість автора цього щоденника?
- У чому О. Довженко змінив свої погляди після цієї кампанії?
- Чим зумовлена у Довженковому щоденнику поява гірко-особистого мотиву – занепад власного таланту?
- Яка основна тональність цього щоденника?
- Чи мав підстави автор щоденника боятися репресій, пишучи свій текст?
- Що змушувало його забути страх і писати далі?
- Чому останні роки Довженка дослідники його спадщини вважають «самозасліпленням»?
- Що називаємо «ліричною природою Довженкового стилю»?
- Які є інші відомі вам стилі щоденникових текстів?



### 2.3. НЕФІКЦІЙНІСТЬ VS АВТОБІОГРАФІЗМ: ПРОБЛЕМА ВИЗНАЧЕНЬ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ (НА ПРИКЛАДІ ЛІРИЧНИХ ПОВІСТЕЙ МИХАЙЛА СТЕЛЬМАХА)<sup>162</sup>

\*Причини «застиглості» в дослідницькій рецепції творів М. Стельмаха. \*Відмінність понять «автобіографізм» і «нефікційність» / «документальність» та зв'язок між ними. \*Феномен «ліричної прози» в радянській літературі у період «відлиги» та її вплив на відхід від соцреалістичних догм, а також на відродження української нефікційної прози. \*Сліди радянської міфології та ідеологем в образній тканині ліричних повістей М. Стельмаха.

У цьому підрозділі йдеться про добре знайомі українським читачам, хрестоматійні тексти, на прикладі яких можна показати різницю між документальною прозою та документалізмом (і близьким до них автобіографізмом) – з одного боку, та белетристикою з виразним ліричним авторським голосом – з іншого. Ідеться про сучасне прочитання повістей відомого українського радянського прозаїка Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір» у контексті феномену «ліричної прози» за часів хрущовської «відлиги». Ці талановиті твори дають можливість з'ясувати особливу природу автобіографізму (не тотожного документальності) в белетристиці за радянських часів, тобто соцреалістичні засади її поетики та змісту.

У свій час «живий класик» М. Стельмах не був готовий зважитися на радикальну відмову від радянських ідеологічних догм. У його свідомості залишалися чинними міфи про радянську владу, яка нібито відкрила українському селянству «дорогу до щасливого майбутнього», і він сам доклав руку до поетизації цих міфів. Через те й називати його ліричні повісті документальними на тій підставі, що вони автобіографічні, не можна. Як і загалом прирівнювати до документального все автобіографічне – це різні характеристики прози, хоча їх іноді плутають або підмінюють. Однак навіть чіткі визначення у словниках (а вони не завжди чіткі) не допомагають розрізнити їх на практиці. Спробуємо розібратися на прикладі.

---

<sup>162</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Автобіографічні повісті М. Стельмаха: нефікційна чи «лірична» проза? // Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання: зб. матеріалів Всеукр. наук. прак. конф., присвяч. 105-річчю від дня народж. письменника / гол. ред. О. М. Куцевол [та ін.]. Вінниця: Нілан-ЛТД, 2017. С. 15-24.

Упродовж кількох останніх десятиліть в українському літературно-критичному й літературознавчому просторі відбувається зміна мистецького канону. Цей процес передусім зачіпає визнаних у радянські часи класиків соцреалізму, серед яких і Михайло Стельмах. Його твори залишаються такими, якими вони написані у свій час, однак змінюється читацьке ставлення до них, оскільки, за законами рецептології (словами відомого критика й науковця), «письмо автора скінченне – читання добрих текстів вічне»<sup>163</sup>. Якщо творча спадщина М. Стельмаха витримала випробування часом, то що ми бачимо крізь її призму інакше, ніж автор та сучасні йому критики? Так звані «автобіографічні повісті» «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір» ніні входять у шкільну програму і добре знайомі широкому читачеві. Отже, що відбувається у сприйманні цих текстів?

Про М. П. Стельмаха ще за його життя, від кінця 1940-х, з'явилися сотні статей у всесоюзній і республіканській періодиці та кілька критичних збірок («Про Михайла Стельмаха: літературно-критичні статті» 1971, «Про Михайла Стельмаха: літературно-критичні матеріали» 1972, «Наш Михайло Стельмах: літературно-критичні статті, етюди, есе» 1982); у 1960-х опубліковані монографії та літературно-критичні нариси Олега Бабишкіна, Юрія Бурляя, Владіміра Піскунова (російською мовою), Івана Семенчука, у 1970-х – Миколи Домницького, у 1980-х – Івана Семенчука (перероблений, ширший нарис), Василя Марка, Олега Килимника, Григорія Штона. Усе разом сприяло «монументалізації» радянського класика, адже оцінки й коментарі суттєво не змінювалися; головну тезу більшості їх можна означити примітною назвою есею словацького письменника Мілоша Крно – есею, написаного ним про українського колегу в 1959 році та передрукованого (у скороченому перекладі) у 1982-му: «Свято соціалістичної літератури»<sup>164</sup>. За висновком сучасного дослідника: «Та найголовніше, що твори М. Стельмаха становили бездоганний ідеологічний зразок, на прикладі якого виховувалися декілька поколінь радянських людей»<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> Семків Р. Як писали класики: поради, перевірені часом. Київ: Пабулум, 2016. С. 230.

<sup>164</sup> Наш Михайло Стельмах: літ.-критич. статті, етюди, есе / упоряд. І. М. Дузь, І. Є. Кравченко. Київ: Рад. письменник, 1982. С. 334.

<sup>165</sup> Штейнбук Ф. М. «Гуси-лебеді летять...» Михайла Стельмаха в контексті тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів // Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки. 2010. № 1. С. 275.

За радянських часів парад критичної одностайності був порушений єдиний раз – Іваном Світличним у відомій нині статті «Боги і наволоч» («Вітчизна», 1961, № 12), однак розпочату ним критичну дискусію про проблему художньої правди і правди життєвої скоро звели нанівець – часи були хоч і не «людоїдські», але й не сприятливі для перегляду догм соцреалізму. Оскільки автор статті став дисидентом, то його працю не згадували, на неї не посилалися – ніби її й не було.

Саме тому, що ціла «соціалістична література» дискредитувала себе, у 1990-х про М. Стельмаха з'явилися лише поодинокі статті відомих літературознавців Володимира Панченка, Григорія Штона, Василя Яременка, Фелікса Штейнбука, підрозділи в монографії Миколи Ткачука<sup>166</sup>, де йшлося і про зміну ставлення до соцреалізму. Однак нове прочитання творчості М. Стельмаха відбувається принагідно<sup>167</sup>, не вичерпує її змісту та значення. Молоді критики й дослідники-літературознавці не виявляють до неї помітного інтересу – про це промовисто свідчить відсутність нових дисертацій чи монографій у часи незалежності. Хоча у 2012 році в ювілейних публікаціях до 100-річчя письменника згадувалися факти з його біографії, не обговорювані раніше<sup>168</sup>, а Роман Кухаренко заявив про «неформатного класика»<sup>169</sup>, та чимало питань, які виникають у сучасного читача, не знаходять відповіді в науковій рецепції. Відчутних змін у методичних інтерпретаціях вказаних повістей для школярів (якщо порівняти публікації радянського часу й недавні – для прикладу, виданій 1981 р. посібник<sup>170</sup> та статтю 2003 р.<sup>171</sup>) так і не відбулося. Проблема спів-

---

<sup>166</sup> Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства: [монографія]. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. С. 402-436].

<sup>167</sup> Це засвідчила й чергова ювілейна конференція у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського (25-26 травня 2017 р.) та опубліковані як підсумок матеріали: Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання: зб. матеріалів Всеукр. наук. прак. конф., присвяч. 105-річчю від дня народж. письменника / гол. ред. О. М. Куцевол [та ін.]. Вінниця: Нілан-ЛТД, 2017.

<sup>168</sup> Атанайя Та. Михайло Стельмах: літературне айкідо подільського одесита / РЕДАКТОР (24.05.2012) // Друг читача. URL: <http://vsiknygy.net.ua/person/19112/> (доступ: 9.04.2017).

<sup>169</sup> Кухаренко Р. Михайло Стельмах – неформатний класик // Глобал Аналітик (31.08.2016). URL: <http://www.global-analytik.com> (доступ: 9.04.2017).

<sup>170</sup> Ткаченко Н. С., Ходосов К. О. Вивчення творчості Михайла Стельмаха: посіб. для вчителів. 2-е вид., змін. й допов. Київ: Радянська школа, 1981.

віднесення з поняттями «нефікційна проза» та «лірична проза» ніким (до публікації мого дослідження у вказаному збірнику «Михайло Стельмах у новітніх парадигмах наукового знання», 2017) не розглядалася.

Прочитати повісті «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір» у контексті феномену «ліричної прози» часів радянської «відлиги» та порівняти з відомими зразками автобіографічних творів nonfiction, щоб з'ясувати особливу природу автобіографізму в українського письменника за радянських часів (соцреалістичні засади її поетики та змісту) – у цьому полягає наша мета.

У середині 1950-х років у російській та в інших радянських літературах заявила про себе тематично-стильова течія, яка невдовзі отримала у критиків назву «лірична проза» / «сповідальна проза» (у 1950-х подібне було й на Заході – варто згадати знаменитий роман Дж. Д. Селінджера «Ловець у житті», який критика назвала «сповідальною прозою»). Причина її появи і значної популярності в СРСР полягала в потребі «щирості», яку після закінчення найпохмуріших часів тоталітарної доби, тобто після смерті Сталіна, відчувала читацька аудиторія та схвалювали найбільш проникливі критики. Ця потреба стала однією з гострих тем у літературній критиці періоду радянської «відлиги» ще за кілька років до XX з'їзду КПРС: у № 12 «Нового мира» 1953 р. (у короткий період першого терміну редакторства А. Т. Твардовського) з'явився есей нині маловідомого російського письменника Владіміра Померанцева «Про щирість у літературі». Сучасний російський літературознавець Дмитрій Биков бачить справжнє значення В. Померанцева в тому, що він поставив проблему нового канону в літературі, який із настанням післясталінських часів мусив змінитися: «І першим пробив лід цей чоловік, котрий сказав найстрашніше – у Росії мета і смисл підмінені незворотно. І щирість надовго стала синонімом свободи і правди»<sup>172</sup>. В українській критиці тодішнім молодим, котрі посміли згадувати про свободу і правду (І. Світличний, І. Дзюба), швидко затикали рота.

---

<sup>171</sup> Яценко Т. Вивчення автобіографічної повісті М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять...» в контексті цінностей традиційного родинного виховання (7 клас) // Укр. л-ра в загальноосвітній школі. 2003. № 7. С. 10-14.

<sup>172</sup> Быков Д. Владимир Померанцев «Об искренности в литературе», 1953 год // Сто лекций с Дмитрием Быковым. 29 октября 2016. Вып. 55. URL: [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_leksij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/1953-419983/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1953-419983/) (доступ: 17.04.2017).

Деякий час ліризацію прози пов'язували з потужнішою тематично-стильовою течією російської літератури – «сільською» прозою, котра почала розвиватися ще до настання «відлиги», однак пізніше ліричну течію представляли не стільки «сільські» / «деревенские» нарисовці Валентин Овечкін, Єфім Дорош, Гавриїл Троєпольський із новомирівської школи гостросоціальної публіцистики, яка першою ламала лід соцреалізму та суспільної демагогії, а прозаїки й поети зі своїми найщирішими «головними книгами» (такою вважала свою автобіографічну повість «Денні зірки» лєнінградська поетеса Ольга Берггольц) – автобіографічними повістями й циклами оповідань чи нарисів, звернутими, як правило, до пам'яті дитинства або юності: вже названа повість самої Берггольц «Денні зірки» (1959), ліричний цикл Владіміра Солоухіна «Владімірські путівці» (1957), мемуарний цикл Іллі Еренбурга «Люди, роки, життя» (1960-1967), пізня проза Михаїла Прішвіна та Костянтина Паустовського, «повісті з оповідань» Віктора Астаф'єва «Останній поклон» (1960-ті – 1992-й) та «Цар-риба» (1979) тощо.

В українській літературі післясталінської доби в цю течію спочатку влилися нечисленні твори старших прозаїків: знаменита «Зачарована Десна» (1956) Олександра Довженка та повісті Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять...» і «Щедрий вечір» (1963, 1964), які знаменували свіжі віяння «відлиги» й водночас усю її слабкість у суспільних перетвореннях та затамовану гіркоту нездійснених надій. Українська критика завважила «відлигу» з появою шістдесятницької поезії та ліричних оповідань молодих прозаїків-шістдесятників Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Валерія Шевчука, а згодом долучила до знакових творів цього періоду ще й мемуарну трилогію Юрія Смолича «Розповіді про неспокій» (1968-1972), яка, однак, є очевидним свідченням кон'юнктурності радянської мемуаристики ще більше, ніж книги І. Еренбурга. По-справжньому безкомпромісні чи принаймні некон'юнктурні мемуарні твори української нефікційної прози, як от «Третя Рота» (1926-1930, 1942, 1959-1960) Володимира Сосюри чи «Щоденник» (1939-1956) Олександра Довженка, ні під час «відлиги», ні в період подальшого застою до читача так і не дійшли, бо неспотвореними, у повному вигляді не друкувалися аж до кінця 1980-х.

Сучасна дослідниця автобіографізму в українській літературі, беручи за приклади пародійну «Мою автобіографію» (1927) та «вірнопідданий» щоденник (1948-1954) Остапа Вишні, пояснює «параліч жанру [нефікційного / автобіографічного – Н. К.] в умовах тотальної цензури» тягарем замовчувань, оскільки за межами дозволеного «за-

лишається реальна історія формування національної свідомості, боротьба за Україну в лавах війська УНР, арешт, ув'язнення тощо»<sup>173</sup>. До переліку замовчуваного українськими радянськими письменниками варто додати кілька хвиль Голодомору, Голокост, боротьбу УПА, ціну німецької окупації та радянського «визволення» і т. п. Оскільки історія радянської України всуціль начинена такими «мінами», то як було митцям братися за мемуаристику?

Натомість у російській прозі тих самих часових відтинків лірична проза та мемуаристика значно багатші, бо й цензура була згідливіша, і провалля замовчуваного не таке глибоке. Показові спостереження подає у своїх спогадах поетеса Ірина Жиленко, яка була тоді зовсім молодою (частина цих міркувань – витяг із її щоденника 1971 року), однак інтуїтивно розуміла механіку й мету репресій, бо пізнала на власному досвіді їхню закономірність: *«А в нашій “країні дурнів” найбільше боялися незрозумілого, усіляких там пошуків, мудрувань і фантазій. А ще більше боялися хоч у чомусь виявитися сміливішими, складнішими чи новітнішими за російських митців. Ми мусли слухняно йти позаду, ще й тримаючи солідну дистанцію. Звісно, і російським шістдесятникам діставалося від ідеологічних наставників, але якщо їх ляскали по попці, то нас били по головах. <...> Ми – плебс, нацмени, провінція. Що можна няні, не можна лялі. От і виходить, що вони – Європа, а ми – глухий хутір»*<sup>174</sup>.

Яким «боком вилазить» імперській культурі колишня привілейованість, ми, очевидно, побачимо ще не скоро; наразі йдеться про те, що частина російської наукової спільноти не бачить окремої цінності у створеному як відгук на найболючіші проблеми масиві ліричної прози часів «відлиги». Для широкого читача це поняття подається як **«різновид ліроепічного жанру**, проза з ослабленою фабулою, піднесено-емоційним ладом мовлення, переважанням авторського “я”, аж до інтонацій авторської сповіді. У творах цього жанру особистісний, суб'єктивний первень виступає основою художнього втілення дійсності. Композиційні форми ліричної прози: епістолярна, щоденникова, автобіографічна, подорож, есей»<sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Констанкевич І. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2014. С. 54, 368.

<sup>174</sup> Жиленко І. Homo Feriens: спогади / передм. Михайлини Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. С. 423.

<sup>175</sup> «Лирическая проза» з рос. «Википедии»; виділення моє – Н. К.; дата доступу – 17.04.2017.

Як бачимо, поняття, що мусить мати чітку «прописку» в історії радянської літератури (адже сучасна лірична проза вже інакша й не обов'язково вкладається у вказані жанрові параметри), підмінюється поняттям жанрово-теоретичним, абстрагованим від часової конкретики.

Більше рації, очевидно, у визначенні ліричної прози як «**стилістичного різновиду** прози [не жанрового! – Н. К.], організаційним смисловим і композиційним центром якої служить життя свідомості героя, втіленої в низці душевних переживань і думок. <...> Лірична проза успадкувала від лірики суб'єктивізацію оповіді, переломлювання світу в індивідуальній свідомості, уявлення про зовнішню дійсність як про елемент цієї свідомості. До ознак ліризації прози варто зарахувати моноцентричність оповіді та монологізацію: як правило, у ліричній прозі смисловим і структурним ядром слугує... герой, чия точка зору зближена з точкою зору автора. До ліричних якостей ліричної прози належать її смислова та образна насиченість і багатомірність, ускладненість тропів та сугестивність»<sup>176</sup>.

Українські електронні джерела подають надто скупу й неточну характеристику ліричної прози як **кризового феномену** в радянській культурі на зламі ідеології сталінізму: «Наприкінці 50-х – у першій половині 60-х рр. ХХ ст. інтенсивно розвивається лірична проза. Головний її інтерес зосереджувався на почуттєвому світі героя. Емоційний спалах, “картинка” настроїв, освітлений внутрішнім світлом пейзаж – усе це привертало увагу прихильників ліричної прози. Є. Гуцало широко використовував у своїй творчості цей жанр [?! – Н. К.]. У ліричній прозі застосовується персонажна оповідна стратегія: автор відходить на другий план, вивільняє місце героєві, який сповідається перед читачем. Тому на всьому лежить відсвіт героя – його світобачення, світорозуміння»<sup>177</sup>.

Власне, яскраво вираженою суб'єктивністю, яку не можна було підстригти під єдиний копил соцреалізмівського зразка (насаджуваний до «відлиги» цілком успішно), автобіографічні повісті М. Стельмаха і вирізнялися на тлі тогочасної української прози, на-

---

<sup>176</sup> Лирическая проза. URL: <http://www.litdic.ru/liricheskaya-proza/> (доступ: 17.04.2017).

<sup>177</sup> Загальна характеристика прози II половини ХХ ст. // Українська література. Електронна бібліотека – Все для вивчення укр. літ. URL: <http://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/2597-zagalna-kharakteristika-prozi-ii-polovini-xx-st> (доступ: 17.04.2017).

віть на тлі його власної романістики. Ще раз пошлюся на Д. Бикова, його визначення соцреалізму для нинішнього широкого читача: «Що таке соціалістичний реалізм? Це неодмінні вимоги дотримання в літературному творі за одними класифікаціями п'яти, за іншими семи, одних і тих самих страшних нав'язаних правил. Обов'язково має бути присутній розвиток дійсності революційний, обов'язково повинен бути присутній позитивний герой нового типу. Обов'язково має бути присутній соціалістичний оптимізм, на песимізм сучасний автор не має права. Ну і так далі, і так далі, увесь цей безглуздий набір абсолютно вимучених вимог»<sup>178</sup>. Лірична жанрова структура давала можливість відійти від прямолінійного дотримання одіозних вимог, навіть не порушуючи ідеологічних заборон, що й зробив М. Стельмах.

Що саме і як він показав у своїх автобіографічних повістях, а що не зміг чи не захотів? Показав замало, щоб вважати повісті дійсно автобіографічними (автобіографічна повість жанрово тяжіє до документалістики / nonfiction), оскільки в них немає ні реальних подій, ні конкретного зображення суспільної дійсності, ні справжніх обставин життя автобіографічного героя. Усе постає виразно суб'єктивним, нібито крізь сприймання дев'ятирічного хлопчика Михайлика – *притрушеним* (одне з улюблених Стельмахових слів) *срібним пилом* барвистих метафор і... цілком суголосним з радянськими ідеологемами. Мешканці подільського села на початку 1920-х років (реальні 1921-1922 роки названі *таке врем'я* – повторюваним евфемізмом із лексикону персонажів) чітко поділені на бідноту та її класових *ворогів*. Біднота нібито жде – не діждеться міцної радянської влади й потерпає від *бандитів*, а їй не дають вибитися зі злиднів – заважає спадок старих / царських часів та *вороги*. Передусім до ворогів віднесено тих, хто пов'язаний із боротьбою за українську незалежність у 1917-1920-х роках, яка не заслуговує в автора жодного доброго слова, зате таврована з неабиякою пристрасстю: «*Коли в київському цирку об'явився новий правитель України гетьман Скоропадський... а на майданах і зборнях по мужицьких шкурах засвистіли німецькі й австрійські шомполи, у нашому селі ніхто не захотів стати старостою. <...> Недовго протрималось на чужій зброї оте сузір'я дрібних карликів, яке, дорвавшись до влади, забуло, що надворі стоїть два-*

---

<sup>178</sup> Быков Д. Владимир Померанцев «Об искренности в литературе», 1953 год // Сто лекций с Дмитрием Быковым. 29 октября 2016. Вып. 55. URL: [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_leksij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/1953-419983/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_leksij_s_dmitriem_bykovym/1953-419983/) (доступ: 17.04.2017).



дцятий вік. Напхане злобою, затавроване братовбивством і торгом землі батьків, це сузір'я дрібних карликів подалось на смітники чужих богів не світити, а гавкати й гарчати на землю батьків, на якій уже в ясній задумі ішов новий ранок»<sup>179</sup> [Стельмах, с. 75-76].

Вказуючи на такі публіцистичні пасажі, далекі від світогляду оповідача – дев'яти-десятилітньої сільської дитини, Володимир Панченко цілком справедливо робив висновки про однозначність авторських оцінок у повістях, про їхнє радянське ідеологічне підґрунтя<sup>180</sup>. Відзначив і те, що прямо суперечило догмам комуністичної ідеології, оскільки йшло від поваги М. Стельмаха до селянського ладу, до праці селянина й витвореної працьовитим українським селянством моралі, де совість і добро у злагоді з любов'ю та красою мають перемагати зло, захланність та потворність. Ця повага надихала автора на спротив надто одіозним антигуманним догмам радянської політики, які не можна було погодити з його щирою любов'ю до села: *«А ота книжкова погорда до селянина і його кривної праці породила в мені першу відразу до пихи, де б не вищирювала вона свої ікла: чи з життєвського щодення, чи з книги, бо в книжці злеліане слово має бути справжнім святом душі й мислі. Я мало тоді стрічався з скарбами людського духу. Та гріх було б гудити ті часи – вони були по-своєму прекрасні...»* [Стельмах, с. 25].

Письменник не хотів визнавати, що зневага до селянства – не просто недолуга пиха якогось невідомого автора окремої книжки; це й була хижа ідеологія більшовиків-ленінців, яким треба було пограбувати, а потім знищити селянство, перетворивши на слухняних рабів. Здійснення мрій про щасливу долю своїх дітей (дорослі персонажі Стельмахових повістей тільки й живуть ними, не кажучи вже про самих дітей) українське село не те що не могло дочекатися, але ніколи за радянської влади й не прямувало до них, хоча М. Стельмах, як і кожен правовірний радянський автор, підкреслював віру в «щасливе майбутнє». Тому й пояснював злиденну реальність села 1920-х років присутністю ворогів та загроз із цілого світу: *«Що воно тільки далі з*

---

<sup>179</sup> Текст повістей цитуємо за виданням: Стельмах М. Вибрані твори: у 2 т. Т. 2: Гуси-лебеді летять... Щедрий вечір: повісті. Київ: Укр. письменник, 2003. 266 с. Після цитати вказуємо у квадратних дужках прізвище автора та сторінку.

<sup>180</sup> Панченко В. Гуси-лебеді і морози 1921 року (Дилогія Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір») // Укр. мова і л-ра в школі. 1993. № 9. С. 6.

цього буде? Кажуть, знов усі загряниці на нас військо збирають...» [Стельмах, с. 84], – каже в його «Гусях-лебедях...» старий батько одного з найближчих авторові й відчутно ідеалізованих героїв – дядька Себастьяна.

Серед *ворогів* однозначно негативними, хоча й мимохідь показані у М. Стельмаха саме ті, які призначалися на ворогів радянськими ідеологами: священник із родиною, *розчепірений титар* (церковний староста), сільські жмикрути (дядько Володимир і його дружина Марійка) та, як виняток, ті позбавлені совісті земляки, хто з усіх сил пнеться доскочити чиновницької посади в радянських державних інституціях і таки досягає в цьому успіху. І єдиним таким – бо ж виняток! – показаний Юхрим Бабенко. Натомість типовим «класовим пережитком» виглядає прагнення селянина до заможності – щось на кшталт небезпечної моральної хвороби, яка здатна перетворити трудівника у *бандита* чи *здирика* (дядько Порфирій, дядько Яків, дядько Сергій). Добру силу, через яку має прийти очікуване щасливе майбутнє, уособлює вільний від власницьких селянських інтересів дядько Себастьян (в устах дядька Якова він зветься *чудило, як святий*) – голова комнезаму, а в недавньому минулому червоний партизан. Та ще безіменні *червоні козаки*, що час від часу виринають невідь-звідки в полі зору оповідача, а ще частіше – в його уяві: «...одне тобі рубас, друге стріляє, третє, як на плакаті, по семеро всяких ворогів так наскрізь прохромлює, що вони тільки ногами дригають і розгублюють чорні капелюхи» [Стельмах, с. 13]. От саме що *як на плакаті*: то промайне згадка про *самого Котовського* (звісно ж, легендарного героя без догани, яким захоплюються усі, хто про нього бодай чув), то невідомий загін *червоних козаків* мчить «*тим старим Чумацьким шляхом, що спадає у місячний півсон*» [Стельмах, с. 233], а Михайлик, несучи святкову вечерю дядькові Себастьянові, зачаровано дивиться вслід.

Якби не поетичні метафори (та ще й повторювані як лейтмотиви), не майстерно витворена ними атмосфера казки чи героїчної легенди, читач задумався би про те, чому ж насправді таке злиденне подільське село у ХХ столітті, чому стільки крові проливається в ньому і чи справді оті *червоні є козаками*, яких українці звикли асоціювати з народними захисниками; однак автор зовсім не того прагнув, додаючи дитячим оповідкам високого пафосу: «*І все життя я відчуваю над собою безсмертне крило червоного прапора. <...> І хай мою і дитячу, і довічну любов приймуть оті лицарі революції, які шаблями видобу-*

вали новий світ, щоб ми стояли посеред дня!» [Стельмах, с. 215-216]. А як почувалися ті, хто в жахливих муках, у безпросвітній ночі страждання невдовзі помирав у проваллі Голодомору? Про це – ні словом, ніби автор ні сном, ні духом... Зрозуміло, що в Михайлика цей досвід ще був попереду, а от у дорослого оповідача – вже позаду, тому й виникають до нього питання.

Коли оповідач часом забуває про дитячу «короткозорість» (в авторських оцінках вона проявляється тим, що оповідь сфокусовано на конкретних епізодах і незначних подіях, пережитих «тут і тепер») і заглядає в майбутнє, то робить це так обережно, що годі непосвяченому читачеві побачити реальні трагедії: *«Навіть у страшний тисяча дев'ятсот тридцять третій рік, голодуючи, дядько Микола кепкував із своєї недолі. Зустрів його я весною вже обрезакого, розбалакалися про людське горе, згадали сусідів, що передчасно перейшли на цвинтар, посумували...»* [Стельмах, с. 17] – оце дослівно все (!) про Голодомор, у період якого рідне село М. Стельмаха – Дяківці Літинського району Вінницької області – опинилося в регіоні, віднесеному нинішніми істориками до так званої I категорії («суцільна враженість голодом»), тобто до регіонів повного вимирання сільського населення. Читачі повісті «Гуси-лебеді летять...» не дізнаються про подальшу долю *обрезакого* Миколи – вусатого дядька-просмішника, котрий був одним із найсимпатичніших Михайликових сусідів. Було би повчально знайти можливих прототипів Стельмахових повістей у його рідному селі та документально простежити їхню подальшу долю – на жаль, цього ніхто з дослідників так і не зробив донині, хоча без цього вже не можливо читати радянського класика.

Здебільшого оповідь М. Стельмаха зосереджена на епізодах у родині та в дитячому житті маленького персонажа, для якого значно важливіші світ природи й уяви, а не те, що діється в дорослому світі. За Стельмаховими повістями дійсно можна «вивчати українську народну естетику і народну педагогіку»<sup>181</sup>, однак треба враховувати, що явлена вона в ідеальному вимірі та найвищих цінностях, через які суголосна відкриттям знаменитого українського педагога Василя Сухомлинського – як показав В. Панченко, зі Стельмахом їх таки чимало поєднує. Під письменницьким пером ідеалізованими постають носії

---

<sup>181</sup> Панченко В. Гуси-лебеді і морози 1921 року (Дилогія Михайла Стельмаха «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір») // Укр. мова і л-ра в школі. 1993. № 9. С. 7.

цієї педагогіки – мати й батько, дід і бабуся головного героя; ці образи-персонажі не несуть нічого виразно індивідуального й запам'ятовуються хіба окремими деталями та метафорами, а не характеристиками в конкретних життєвих обставинах. Дивно, що ніхто з критиків так і не сказав одверто, що характери у творах Стельмаха не мають нічого спільного з реалістичним зображенням. Натомість Микола Ткачук стверджує, що в «Щедрому вечорі» «органічно поєднались ліризм з достовірністю й навіть документальним змалюванням подій»<sup>182</sup>.

Розгляд повістей М. Стельмаха «в контексті цінностей традиційного родинного виховання», як пропонує Таміла Яценко<sup>183</sup>, був би доцільним, якби не певні стереотипи радянського літературознавства, від яких не відмовляється ні авторка статті, ні сучасна шкільна методика викладання літератури в цілому. Маю на увазі так звані «пообразний аналіз і цілісне сприйняття художнього твору»<sup>184</sup>, які стосовно творів Стельмаха не можуть дати очікуваних результатів – довіри до письменника, коли не казати одверто, що образи названих персонажів ідеалізовані. У них треба бачити соцреалістичну типову умовність, як і в романтизованому *червоному козацтві*, чий образ уведено плакатним лейтмотивом.

Загалом у персонажах-селянах превалює архетипний первень, який визначає схожість усіх дідів, дядьків, молодниць, хлопчаків та дівчаток подільського села на ідеальні праобрази з мінімальними варіаціями індивідуальних проявів. Наприклад, усі присутні в повістях дідусі (Себастьянів батько, порубаний денікінцями дід Корній, рідний брат Михайликової бабусі – дід Данило) схожі на мудрого й доброго Михайликового діда Дем'яна, усі сільські молодиці – на маму Ганну (хіба що попівська наймичка Мар'яна молодша, тітка Марійка – недалека, а попадає – в'їдлива), усі дядьки мають чимало схожого з дядьком Миколою чи дядьком Трохимом... Однаково лунає в усіх устах дотепна мова, бо всі гострі на язик, насмішкуваті й готові на кпини і над сусідами, і над собою. Подеколи підкреслено індивідуальні риси: з одним персонажем пов'язана скупість (дядько Володимир), з іншим

---

<sup>182</sup> Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства: [монографія]. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. С. 426.

<sup>183</sup> Яценко Т. Вивчення автобіографічної повісті М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять...» в контексті цінностей традиційного родинного виховання (7 клас) // Укр. л-ра в загальноосвітній школі. 2003. № 7. С. 10-14.

<sup>184</sup> Там само. С. 11.

– майстровитість (рідний батьків брат – дядько Яків), ще з іншим – *темна душа і срібний голос* (Любин дядько Сергій), з Порфірієм – його *бандитське* минуле, яке йому легко прощає радянська влада в особі дядька Себастьяна, і т. п. Загалом витворюється колективний узагальнено-типізований образ українського села, і в цьому не лише особливість Стельмахового письменницького таланту, а й заданість соцреалізмівської естетики: змалювання персонажів визначаються догматичною спрямованістю ідей та пафосом соцреалістичного канону.

Із тою самою метою якнайвиразніше використано деталі. Для прикладу візьмемо славнозвісну кирею, у яку батько Панас Дем'янович, повернувшись із фронту (з якого саме – не вказано), загортав сина Михайлика, щоб віднести взимку до школи, бо сім'я ніяк не могла стягтися дитині на взуття; чи не всі критики, хто писав про «Гуси-лебеді...», згадували ці подробиці з особливим пієтетом. Тій киреї оповідач виголошує панегірик: *«Якби тепер запитали, яку найкращу одіж довелося мені бачити по всіх світах, я, не вагаючись, відповів би: кирею мого батька. І коли іноді в творах чи п'єсах я зустрічаю слово “кирея” – до мене трепетно наближаються найдорожчі дні мого дитинства»* [Стельмах, с. 119]. Кирея уособлює прагнення батька-селянина дати синові освіту, дорогу до якої нібито відкрила радянська влада. Однак той факт, що десятирічний оповідач Михайлик не ходить до школи, бо не має взуття, виглядає дивним, адже сільські мешканці тодішньої України вміли робити постолі, особливих коштів це не вимагало. Якщо мама Ганна вміє пошити з домотканого полотна галіфе, то невже дідусь-майстер не міг сплести постолів? Отже, життєвої правди в панегірику годі шукати, як і в тих карикатурах, якими марковано негативних персонажів.

Найбільше дісталось від оповідача сількорові Юхримові Бабенку, який має виразні задатки пробивного кар'єриста, за що його не люблять усі, хто тільки бачить. Ніби на лобі в чоловіка написано, що він безсовісний мерзотник, і всі в селі – від сільрадівського сторожа до власної Юхримової дружини Христини – одностайно вважають його таким: *«Люди кажуть, що Юхрим Бабенко зшитий з гадючих спинок, але документально підтвердити цього не можу, а підтверджую, що він соціально небезпечний на всіх державних посадах, без них теж буде каламутити воду...»*, – пише йому характеристику лічності дядько Себастьян [Стельмах, с. 107]. Чи буває в реальному житті подібна одностайність громадської opinio – питання риторичне.

Зате в соцреалістичній естетиці вона була обов'язкова, бо мусила переконувати в «перемозі нового ладу», «комуністичної моралі», утверджувати взірець позитивного героя на противагу однозначно негативному героєві і т. п.

За сюжетними обставинами змальованої в повістях дійсності, Юхрим – усього лише діяч сільського, а згодом *повітового* масштабу, однак автор явно втілював у ньому все найгірше з людської спільноти, і не лише місцевої – сільської. Вочевидь уникаючи звинувачень за те, що радянські номенклатурники показані негативними фарбами, М. Стельмах увів у повість «Гуси-лебеді...» позитивного персонажа – *сердитого* очільника комісії, котру вища влада прислала в Михайликове село розглянути скарги на голову комнезаму (тобто наклепи Юхрима на Себастьяна), і цей голова комісії, усупереч побоюванням селян («*Цей не помилує Себастьяна, – з жалем заговорили в селі*» [Стельмах, с. 103]), одразу розкусив наклепника і затаврував його моральним вироком, цілком суголосним з авторською оцінкою та суспільною опінією Бабенкових земляків: «*...хто обпатрав, обскуб, наче курку, вашу совість?*» [Стельмах, с. 103]. Із тим комісія й поїхала, хоча поновлення справедливості не завадило Юхримові через деякий час піднятися соціальною драбиною на щабель вище: за кілька місяців (у повісті «Щедрий вечір») Бабенко вже уповноважений від повіту як фінінспектор.

Показово, що саме спогад про Юхрима викликає авторські роздуми, далекі від фінансових справ у подільському селі: «І Юхрим таки вгадав: не один раз у недобрі четверги крутився біля мого слова той смалений вовк, який одне око засклав вульгарним соціологізмом, а друге – гнітючо-сірою підозрою...» [Стельмах, с. 198]. Тобто Юхрим стає ще й втіленням зловісної радянської цензури, хоч автор і обмежується лише натяками на це.

Примітна особливість Стельмахової ліричної прози – сентиментальна піднесеність авторської оповіді та (частенько) й мовлення персонажів. Як відомо, він ще змолоду був захопленим фольклористом, тож повісті зачаровують розсипом барвистих описів, колоритних діалогів, де відсутня індивідуалізація мовлення конкретних мовців, зате майстерно передано дух мови, яка в час створення повістей втрачала останні терени свого існування – сільський лад відходив у минуле безповоротно, а з ним зникало й усе українське, що доти вціліло. Через те поетична авторська манера викликала в молодших письменни-

ків-шістдесятників не стільки захоплення, скільки відторгнення – Володимир Дрозд дещо згодом назве це «цвіріньковим стилем» (у передмові до епопеї «Листя землі» та в автобіографічній *повіді-шоу* «Музей живого письменника, або Моя довга дорога в ринок», 1994), а Василь Стус ще в кінці 1970-х – «*прозою колгоспних підлітків – один співучіший за другого, один солодший за другого*» (у 8-му записі «З таборового зошита») <sup>185</sup>, щоправда, не адресуючись до Стельмаха, а до радянської української літератури загалом. Як не згадати мимохідь висловлену Іриною Жиленко у 1966 році (у листі до чоловіка В. Дрозда, на той час – рядового радянської армії десь під Читою) оцінку старшим колегам: «*Я боялась “довженківщини”, тобто того, що у Довженка найгірше, – пафосу*» <sup>186</sup>.

Жорстку життєву правду й безкомпромісну щирість мемуарної прози (nonfiction) М. Стельмах замінив на сентиментальну розчуленість та пафос. Зрозуміло, що йому не могло не боліти знищення рідної мови, однак разом з іншими «укрсовписами» він зосереджувався лише на власній мистецькій роботі, яка давала можливість занурюватися у стихію приказок, прислів'їв, метафор, епітетів, обрядів. Але ж не міг не знати, наприклад, що ритуал щедрого вечора, який дав назву другій повісті, на той час уже вдалося викоринити – у шкільні роки мого покоління (1960-ті) не ходили колядники чи щедрувальники від хати до хати, діти не знали колядок і щедрівок, бо пильні вчителі суворо карали за них не лише учнів, а й погрожували батькам. Повість визнаного письменника не допомогла ні на йоту змінити ставлення радянських ідеологів до «пережитків релігійного минулого», бо вони звіриним нюхом чули в них дух «українського націоналізму», якого боялися куди більше, ніж оголошеного неіснуючим Господа Бога.

Варто зауважити, що в той самий час, коли писалися повісті М. Стельмаха, нікому не відомий учитель із Горлівки Василь Стус у листі до Андрія Малишка (12.12.1962 р.) висловлював свій пекучий біль, викликаний загрозами зникнення рідної мови й нації: «*Іноді видається, що діячі нашої культури роблять даремну справу. Вони співають, коли дерево, на якому вони сидять, ритмічно здригається од сокири... Як можна зрозуміти їх спокій? Як можна зрозуміти слабо-*

---

<sup>185</sup> Стус В. Листи до сина / упоряд. О. Дворко, Д. Стус; передм. Д. Стус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 162.

<sup>186</sup> Жиленко І. Номо Feriens: спогади / передм. Михайлини Коцюбинської. Київ: Смолоскип, 2011. С. 596.

силі зітхання, кволі піклування про долю хутора Надії, слабенькі нарікання, коли мусять бути гнів, і гнів, і гнів?»<sup>187</sup>.

Тепер ці голоси письменників-сучасників, старшого й молодшого, лунають непримиренною колізією розриву між поколіннями. Трохи згодом, у ганебно зрусифікованому Києві напередодні «перебудови», Іван Дзюба записав у щоденнику досить зважену оцінку попередникам – щоправда, згадуючи не Стельмаха, а Малишка (запис від 14.09.1985): «Час був складний, і люди були складні, всього в них було понамішувано. Шана їм за те, що й за таких умов творили українську літературу, боронили її гідність. Але щоб зрозуміти цей їхній подвиг, треба і час, і їх самих брати в усій повноті правди, з гирким, прикрим і негідним... А теперішні обоженювальні спогади про них – солодка і безвідповідальна брехня байдужих людей. З нею в небуття йти, а не в майбуття»<sup>188</sup>.

Тож не будьмо байдужими до М. Стельмаха. Автобіографічні повісті «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір» з'явилися у той момент розвитку української культури, коли короткий спалах свободолюбства молодих шістдесятників запалив і найбільш чесних представників старшого покоління – у протестних листах проти перших арештів дисидентів у 1964-1965 рр. був і підпис Стельмаха, тому про його порядну поведінку з повагою і вдячністю згадують нинішні мемуаристи-шістдесятники – Ірина Жиленко, Світлана Кириченко, Юрій Бадзьо та ін. Але простої порядності старших молодим колегам уже було замало...

**Висновки.** Лірична структура і стиль повістей «Гуси-лебеді летять...» та «Щедрий вечір» виходять за вузькі рамки естетики соцреалізму тим, що надають зображенню задушевного, проникливого суб'єктивного звучання. Однак зважитися на радикальну відмову від радянських ідеологічних догм М. Стельмах не був готовий. Очевидно, у його свідомості залишалися чинними міфи про радянську владу, яка нібито відкрила українському селянству «дорогу до щасливого майбутнього», і він сам доклав руку до поетизації цих міфів, перетворюючи їх у легенду про *лицарів революції*. На погляд нинішнього читача, він спромігся зробити їх лише плакатними. Вони не можуть приховати замовчувань, ідеологічних кліше, яких молодші колеги-

---

<sup>187</sup> Стус В. Листи до сина / упоряд. О. Дворко, Д. Стус; передм. Д. Стус. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. С. 12.

<sup>188</sup> Дзюба І. Не окремо взяте життя / післямова Миколи Жулинського. Київ: Либідь, 2013. С. 189.



шістдесятники не прощали старшим майстрам. Зате опoетизований М. Стельмахом до-колгоспний лад подільського села, святощі селянської родини й чистий дитячий погляд на світ сяють під його пером розкішними барвами.

Від виставлення знаку «дорівнює» між поняттями «автобіографізм» та «документалізм» доведеться відмовитися. Так само й від прирівнювання усіх книг «ліричної прози» до нефікційної літератури. Чіткість понять повинна допомагати прочитувати відомі нам тексти у контексті епохи й давати їм належну оцінку.

### **Контрольні питання:**

- Які визначення поняттям – якостям літературних текстів, які розглянуто в лекції, – «автобіографізм», «документалізм», «ліризм», – ви можете сформулювати? Приведіть приклади творів, яким притаманні названі якості.
- Як пов'язані ці поняття між собою і в чому полягає сутнісна різниця між ними?
- Чому важливо розуміти цю різницю, коли вивчаємо нефікційну прозу?
- Що таке «лірична проза» і яку роль вона зіграла у розвитку літератури у радянських республіках післясталінського періоду?
- Які з названих якостей притаманні автобіографічним повістям М. Стельмаха «Гуси-лебеді летять» та «Щедрий вечір»? Чи можна і на якій підставі віднести їх до «ліричної прози»?
- У чому причина очевидних помилок, евфемізмів, розмитості, незаповнення «білих плям», повторення ще радянських стереотипних оцінок, коли йдеться про дослідження творчості М. Стельмаха?
- Чому про твори цього письменника не з'являються дослідження, які спираються на нові методологічні підходи і демонструють принципово відмінні від радянських часів результати?
- Чим пояснюється «застій» у царині нефікційної прози в українській літературі повоєнного часу, який тривав фактично до розвалу СРСР?
- Чи допомогла «лірична проза» зламати лід ідеологічного застою і як це відбувалося? (Приводьте відомі вам приклади з історії української літератури).
- Як доводиться у лекції теза про соцреалістичний характер прози М. Стельмаха? Чи погоджуєтесь ви із цією тезою і чи вважаєте аргументи доведення переконливими?

## 2.4. ПОВСЯКДЕННЯ У ДЗЕРКАЛІ МЕМУАРНОЇ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ (В. СОСЮРА ТА ІНШІ)<sup>189</sup>

\*Проблема повсякдення в мемуарній літературі: філософське підґрунтя. \*Вияв конфлікту митця зі владою через відстоювання образу «життєвого світу» (на прикладі «Третьої Роти» Володимира Сосюра). \*Ідеологічний дух повсякдення в радянській мемуаристиці (Л. Троцький, М. Шагінян, І. Еренбург, Ю. Смолич). \*Подробиці особистого життя і свідчення про епоху: проблема умовчань та відвертості в мемуаристиці та автобіографічних творах (В. Сосюра – В. Катаєв).

Проблема повсякдення є однією з найбільш значних та затребуваних соціально-філософських проблем в останні 40-50 років. Цей феномен потрапив у поле зору гуманітарних наук на початку ХХ ст. завдяки Едмунду Гуссерлю, котрий першим поставив питання<sup>190</sup> про статус повсякдення у термінологічних та методологічних дискусіях у рамках філософії, антропології, соціології, культурології тощо. Запровадження терміна «повсякдення» (Alltag, Alltagslichkeit / everyday life) у науковий обіг приписують Зигмунду Фройдю (праця “Zur Psychopathologie des Alltagslebens” / «Психопатологія повсякденного життя», 1901 р.). Концепт «повсякдення» важливий не лише для феноменології та «філософії життя» перших десятиліть ХХ ст., а й у пізніших екзистенціалістському, структуралістському та постмодерністських дискурсах.

Філософи й соціологи ХХ ст. розглядали концепт «повсякдення» через опозиції звичного, близького, знайомого, посереднього, обжитого світу (тобто світу у конкретному людському сприйманні) – незвичайному, незнайомому, екстремальному, особливому, далекому, чужому. Водночас аналіз повсякдення передбачає протистав-

---

<sup>189</sup> Уперше опубліковано: Колошук Н. Г. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство»: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ: БДПУ, 2012. Вип. XXVI. Ч. II. С. 320–335.

<sup>190</sup> Із точки зору неомарксистів, пріоритет у розробці філософської та соціальної проблеми повсякдення належить К. Марксу та Ф. Енгельсу [див.: Кондрашов П. Н. Проблема повседневности в философии классического марксизма: дис. канд. филос. наук: 09.00.03 – история философии. Екатеринбург, 2007. URL: <https://www.dissercat.com/content/problema-povsednevnosti-v-filosofii-klassicheskogo-marksizma> (доступ: 06.03.2021)].

лення приватного – державному, персонального – колективному, профанного – сакральному, низького – піднесеному, тілесного – ідеальному<sup>191</sup>.

Неоціненний матеріал для таких зіставлень здатна надавати художня література й особливо – мемуаристика. Відомі російські літературознавці-структуралісти в 1960-1970-х рр. звернулися до белетристики та мемуарних текстів, започаткувавши традицію дослідження «життєвого світу» та «предметного світу» у творчості письменників-класиків; широко відомими стали дослідження Юрія Лотмана, Александра Чудакова та ін., вони отримали широке міжнародне визнання й досі не втратили своєї цінності<sup>192</sup>. Поняття «повсякдення» та «предметна образність» не тотожні, однак дотичні. У художньому відображенні («художній світ», за Дмитрієм Ліхачовим) мінлива структура повсякдення породжує семантику тексту, доступну для літературознавчого аналізу передусім через категорії сюжету / конфлікту, хронотопу та предметної образності.

В українському літературознавстві ні феноменологічна, ні структуралістська методологія осягнення «предметного світу» так і не стала стійкою традицією, хоча й з'явилися окремі цікаві розвідки (наприклад, відома стаття Соломії Павличко «Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського», 1994); донині подібні дослідження поодинокі. У дисертаціях молодих науковців за останні десятиліття – «Художній предмет у поетичному світі Ліни Костенко: семіотичний аспект» Ольги Манойлової (Кіровоград, 2009) та «Речовий образ у художніх системах західноєвропейських романтиків» Ірини Свідер (Київ, 2009) – небезпідставно стверджується, що категорія предметності як така в українському літературознавстві досі лишається невиокремленою та недослідженою<sup>193</sup>. Однак у

---

<sup>191</sup> Див.: Вальденфельдс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности: пер. с нем. Москва: Прогресс, 1991.

<sup>192</sup> Див.: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994; Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: б. и., 1992. С. 248-268. URL: <http://danefae.org/pps/lichaczov/lotman.htm>; Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Москва: Наука, 1971; Чудаков А. П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. Москва: Современный писатель, 1992.

<sup>193</sup> Натомість Фелікс Штейнбук у своїй докторській дисертації пропонує нову методологію – аналіз «тілесного міметизму» («Тілесний міметизм у текс-

монографічних дослідженнях творчості того чи іншого майстра слова проблема повсякдення, у тому числі й через аналіз предметної образності, як правило, більш чи менш докладно розглядається.

Вказані філософські праці є методологічним підґрунтям нашого дослідження. У ньому йдеться про вияв конфлікту митця зі владою через відстоювання образу «життєвого світу» (на матеріалі «Третьої Роти» Володимира Сосюри) та приклади творчого компромісу при створенні такого образу (у мемуарних книгах Іллі Еренбурга, Валентина Катаєва, Юрія Смолича, Марієтти Шагінян тощо). Дослідження (радше – побіжні згадки) автобіографічних та мемуарних книг названих авторів з'являлися рідко; автобіографічна проза В. Сосюри практично не досліджена, а порівняння між ними у визначеному аспекті не проводилося. Спеціальних досліджень про «Третю Роту», окрім біографічних та текстологічних розвідок Сергія Гальченка<sup>194</sup>, Михайла Осадчого<sup>195</sup> досі нема; у єдиній за останні десятиліття дисертації про Сосюрині епічні твори «Третю Роту» лише побіжно згадано<sup>196</sup>. У контексті української письменницької мемуаристики, із точки зору проблематики та оцінки її суб'єктивності, книгу розглядали Олександр Галич<sup>197</sup> і Тетяна Гажа<sup>198</sup>, однак детального аналізу поетики чи мотивів не зроблено.

---

тових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття» – Київ, 2010).

<sup>194</sup> Див.: Гальченко С. Невичерпний архів Володимира Сосюри // Слово і час. 1998. № 1. С. 9-17; а також передмови й коментарі до кількох видань роману В. Сосюри «Третя Рота».

<sup>195</sup> Осадчий М. Трагедія роздвоєної особистості (До першої публікації уривків з поеми Володимира Сосюри «Розстріляне безсмертя» та його щоденника «Третя Рота») // Український вісник: громадський літ.-худож. та сусп.-політ. журнал. Вип. 9-10, жовт.-листоп. 1987. Київ; Львів: Передрук закордонного представництва Української Гельсінської спілки, 1988. С. 32-39.

<sup>196</sup> Див.: Краснікова В. В. Заборонена епіка В. Сосюри: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 – укр. л-ра / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2000.

<sup>197</sup> Див.: Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. С. 154-158.

<sup>198</sup> Див.: Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – укр. л-ра / Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2006.

Отже, наша мета – прочитати роман «Третя Рота» в контексті радянської й української тогочасної мемуаристики, виявляючи специфіку повсякдення в сюжетно-конфліктних мотивах та предметній образності.

Феноменологічний підхід у літературознавстві ототожнює концепт повсякдення з поняттям «життєвого світу», що постає як цілісний образ реальності – «універсальне поле будь-якої дійсної та можливої практики» (Е. Гуссерль). Осмислення відображеного в літературному тексті повсякдення, як правило, здійснюється за принципом опозиційності категорій побут – буття, що може набувати тричастинної структури: побут – буття – небуття. Чимало дослідників класичної літератури відзначають, з одного боку, предметність і реальність, а з другого – фантазмагоричність представленого словом світу повсякдення.

Хоча аналіз предметно-образної тканини тексту в літературознавчих дослідженнях – особливості героїв-персонажів, пейзажу, портрета, інтер'єру, сюжетно-подієвої деталі чи факту тощо – дає яскраве уявлення про «життєвий світ», враховуємо також, що повсякдення є значно ширшим поняттям, оскільки вміщує, за словами сучасного літературознавця, співвіднесений із суб'єктом смисловий базис буття, яке постає в типізованому знанні – культурних зразках, котрі представляють собою певну інтерпретаційну сітку дійсності. Розмежовуючи поняття «повсякдення» / «життєвий світ» та – у художньому його відображенні – «ілюзорний світ», дослідники ведуть мову про символічно-ілюзійну реальність, котра формується колективно й індивідуальною свідомістю сприймається як об'єктивна, наперед задана, очевидна, є сферою повторюваних комунікацій і смислопокладання, здійснюваних у рамках інтерсуб'єктних відносин. Повсякдення постає не лише у вигляді структурованих переживань, смислової сітки й континууму її творчого плетіння для «приборкування хаосу» й упорядкування зрозумілого людині власного буття, але й як звичний, обжитий світ повторюваних щоденно дій, думок, подій<sup>199</sup>. Виходячи з популярної в соціології концепції Альфреда Шюца, аспектами повсякдення можна вважати: 1) трудову діяльність; 2) специфічну впевненість в існуванні світу; 3) напружене ставлення до життя;

---

<sup>199</sup> Див. докладніше: Воротынцева К. А. Поэтика повседневности в литературном повествовании: теоретические аспекты // Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1 / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Т. А. Автухович (отв. ред.) [и др.]. Гродно: ГрГУ, 2011 С. 42-43.

4) особливе переживання часу; 5) специфіку особистісної визначеності діяльного індивіда (особлива форма соціальності)<sup>200</sup>. У літературному тексті усі складові цієї структури виявляються в розробці певних тем і мотивів та поетиці їхнього образного втілення.

Структури повсякдення в сучасному світі стали настільки динамічними, пластичними, мінливими й чутливими, що їхній зміст швидко й кардинально змінюється навіть кілька разів на очах одного покоління. Александр Чудаков в одній з останніх своїх статей писав про ці кардинальні зміни як відчутну для людської ідентичності загрозу, котра постійно наростає<sup>201</sup>. «Повсякдення в очах сучасної людини, – зазначив інший дослідник, – уже не виглядає тотально інертною, застиглою й незмінною реальністю – воно екзистенційно захоплює людину своєю мінливістю, що й породжує до неї інтерес не лише серед учених, але й серед “простих людей”»<sup>202</sup>.

Документально-художня / нефікційна література, зокрема мемуарні жанри (романи- та повісті-спогади, автобіографічні нариси, літературні портрети, щоденники, нотатки, епістолярій)<sup>203</sup>, відзначається здатністю показувати повсякдення суб'єктивно забарвленим, в індивідуальних колоритних ракурсах – через оказіональні предметні та психологічні деталі, сюжетні колізії, факти, події.

Мемуарний та автобіографічний комплекси жанрів у вітчизняному літературознавчому дискурсі не мають загальноприйнятого визначення та окреслення, недостатньо чітко диференційовані. Це очевидно, наприклад, при порівнянні вказаних статей Олександра Галича та Андрія Цяпи. Однак у дисертаціях інших українських дослідників

---

<sup>200</sup> Див.: Шюц А. Структура повсякденного мислення. URL: [http://www.soc.pu.ru/golovin/reader/SCHUTZ/r\\_schutzl.html](http://www.soc.pu.ru/golovin/reader/SCHUTZ/r_schutzl.html)

<sup>201</sup> Див.: Чудаков А. П. Нужна вещная стратегия современности. URL: [http://dustyattic.ru/culture/red\\_book\\_of\\_culture/strategy\\_of\\_things](http://dustyattic.ru/culture/red_book_of_culture/strategy_of_things)

<sup>202</sup> Кондрашов П. Н. Проблема повседневности в философии классического марксизма: дис. канд. филос. наук: 09.00.03 – история философии. Екатеринбург, 2007. URL: <https://www.dissercat.com/content/problema-povsednevnosti-v-filosofii-klassicheskogo-marksizma>

<sup>203</sup> Див.: Галич О. А. Мемуари: масова чи елітарна література? // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2007. С. 191-196; Цяпа А. Категорії автобіографічної естетики – національне наповнення вихідних термінів жанру: пошук культурних детермінант та накидання містків // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: наук. семінар / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. С. 145-155.

– Олени Ковальової («Специфіка автобіографізму в сповідальному циклі Ж.-Ж. Руссо (“Сповідь”, “Діалоги: Руссо судить Жан-Жака”, “Прогулянки самотнього мрійника”))» – Дніпропетровськ, 2008), Оксани Клімчук («Російська мемуарно-автобіографічна проза 1990 2000-х років: жанрова специфіка» – Херсон, 2008), Марти Варикаши («Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ ст.)» – Київ, 2009) – бачимо достатньо ґрунтовно розроблену теоретичну базу та чіткі жанрові визначення.

У мемуарному тексті, як зауважив Ю. Лотман, важлива не лише присутність, але й відсутність деталей та подробиць<sup>204</sup>. Беручи їх із власної пам’яті, мемуарист може про щось промовчати або подати в особливому «освітленні». Документальний чи мемуарний твір сам по собі виступає як «історія повсякдення» (термін засновника відомої історичної школи «Анналів» – Марка Блока), оскільки вбирає в себе весь спектр подій і явищ, котрі супроводжують людину в конкретний відрізок часу. У цьому, на думку російського письменника Семена Файбісовича, причини незгасної популярності нефікційної літератури: «...власне життя в його як формальних, так і змістових параметрах усе більшою кількістю авторів відчувається не як матеріал для творчості, а як готове творіння... за визначенням наймісткіший і могутній твір, що дозволяє нескінченну розмаїтість прочитань...»<sup>205</sup>.

У російській культурі упереджене ставлення до повсякдення як перехідного й маловартісного для історії «побуту», «міщанства», обивательщини – давня традиція, що перейшла до радянського й сучасного мистецтва. Відомий соціолог та культуролог Борис Дубін стверджував (у 2009 р.): «У Росії трактування повсякдення, разом з його оцінкою (переважно – негативною), похідне від інших ціннісних проєкцій прошарку інтелігенції. <...> ...державно підтриманими подіями найчастіше ставали твори, котрі узаконювали героїкоромантичну точку зору. ...за всіма оцінками повсякдення в радянську та пострадянську епоху – протиставлення режиму мобілізації з його

---

<sup>204</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 1994. С. 306.

<sup>205</sup> Для чего литературе воображение?: [конференц-зал] / Е. Долгопят, А. Драгомощенко, П. Крусанов, В. Отрошенко, В. Попов, С. Файбисович, Н. Якимчук, Н. Иванова // Знамя. Москва, 2006. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/1/voo12.html>.

аскетизмом та самозреченням (включно з воєнною мобілізацією та, в ослабленій формі, повсюдною зрівнювальною психологією) – і “мирного часу”, “життя для себе”. В основі повсякденного життя кількох поколінь радянських людей – суворо лімітований набір благ та послуг. <...> Повсякдення, позаробочий час, дім (включно з другим домом) та сім’я розуміються населенням як простір майже виключно для втечі від суспільства-держави»<sup>206</sup>.

Свідченням упередження й негативізму щодо конкретики повсякдення є побутування мемуарних текстів у радянській літературі: на вимогу цензури точні подробиці й деталі реально пережитого при публікації цілеспрямовано відкидалися й заміщувалися ілюзорною дійсністю, препарованою з огляду на певні ідеологічні концепти. У визначних майстрів слова це викликало неабиякий спротив, позначалося на їхній особистій долі та творчому доробку; яскравим тому прикладом є створення й публікація роману Володимира Сосюри «Третя Рота». Датований 1926, 1942 і завершений у 1959 р., він був надрукований уперше в цілісному й неспотвореному цензурою вигляді лише в 1997 р. завдяки кропіткій текстологічній праці Сергія Гальченка. Текст має кілька варіантів та редакцій, докладне вивчення й зіставлення яких є справою майбутнього. Перші спроби надрукувати автобіографічну прозу В. Сосюра робив ще в 1926 р., потім вони повторювалися неодноразово і щоразу обривалися на тій чи іншій стадії (не з вини автора). Навіть у посмертному десятитомнику 1970-1972 рр. (київське вид-во «Дніпро», т. 10) робилися значні скорочення без зазначень у тексті – передусім, як стверджує С. Гальченко, вилучалися розділи й фрагменти, де йшлося про перебування В. Сосюри у війську С. Петлюри та згадувалося про репресованих діячів української культури<sup>207</sup>. Наразі відсутність докладнішого текстологічного аналізу не дає змоги робити інші висновки про принципний характер скорочень та спотворень тексту.

Разом із діяльністю цензури найнадійнішим заслоном до повноти й автентичності зображеного повсякдення в радянські часи була

---

<sup>206</sup> Дубин Б. В. Быт, бытовщина, обыденность: Идея и история повседневности в России //Демоскоп Weekly. URL: [http://www.demoscope.ru/weekly/knigi/konfer\\_020.html](http://www.demoscope.ru/weekly/knigi/konfer_020.html)

<sup>207</sup> Див. «Примітки» у вид.: Сосюра В. Вибрані твори: у 2 т. Т. 2: Поеми. Роман. Київ: Наук. думка, 2000. С. 529-530. Надалі вказуємо у квадратних дужках прізвище автора – Сосюра – і сторінку цього видання. Див. також: Гальченко С. Невичерпний архів Володимира Сосюри // Слово і час. 1998. № 1. С. 9-17.



свідомість мемуариста. Зрештою, явище самоцензури в усьому світі давно відоме знавцям автобіографічних текстів. Авторитетний французький дослідник автобіографічного письма Філіп Лежон наводить приклади зі соціологічних досліджень, які показують, що в тюрмі від ведення щоденника утримує страх: кому до рук попаде написане? Той самий страх, лише у відповідно розрослих масштабах, гіпнотично впливає на населення цілої країни, якщо за тоталітарного режиму вона перетворена на велику в'язницю: «Терор неминуче породжує самоцензуру. Цензори можуть спати спокійно: автор усе зробить сам... обов'язок пам'яті бореться й переплітається з бажанням забути...»<sup>208</sup>. Тому з падінням диктатури дослідники пов'язують бум автобіографічного письма (наприклад, в Іспанії – після смерті диктатора Фрэнко; в СРСР – із початком «відлиги» тощо).

Українцям за прикладами далеко ходити не треба: історія вітчизняної мемуаристики, особливо в ХХ ст., багатократно підтверджує цю тезу. Коли найавторитетніший її дослідник, чудово знаючи весь опублікований матеріал, пише про те, що «сьогодні досить тяжко пояснити, чому такі бурхливі в суспільному житті 1950-ті роки, пов'язані з крахом сталінізму, серйозним ударом по тоталітаризму, хрущовською “відлигою”, виявилися практично непомітними в українській літературі [ідеться передусім про бідність мемуаристики – Н. К.], чому ця невиразність перекочувала і на початок 60-х років?»<sup>209</sup>, – це викликає непорозуміння. Адже мусимо робити поправку на значну інерцію радянського суспільно-культурного механізму застійних часів.

Книги В. Сосюри та його колег-мемуаристів, створювані в 1950-х та опубліковані в 60-80-х і навіть у 90-х, показують, окрім іншого, цілком очевидні причини збіднення нефікційної прози (не лише в українській, але й в інших союзних республіках): тривалий час нав'язуючи письменникам жорсткі правила, про що можна й про що зась писати – особливо коли йдеться про особисте й «неперевірене», – тим самим перервавши вільний розвиток

---

<sup>208</sup> Лежён Ф. Слово за решёткой: эссе [1996] / пер. с фр. Б. Дубина. URL: <http://www.index.org.ru/journal/10/legen.html>.

<sup>209</sup> Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. С. 108.

традиції автобіографічних та інших документальних жанрів<sup>210</sup>, радянській владі вдалося вишколити кілька поколінь таких авторів, що й заікнувшись боялися про щось не санкціоноване «зверху» – своє, невигадане й неприкрашене, неординарне, а тим більше – про контраверсійне до офіційного дискурсу.

Це очевидно, до речі, з історії розвитку на теренах СРСР української «табірної» прози: окрім нечисленних андеграундних раритетів – автобіографічних циклів Бориса Антоненка-Давидовича «Сибірські новели» (1950-ті – початок 1980-х рр.) та Надії Суровцової (оповідання, той самий час), мемуарних нарисів Юрія Самброса «Щаблі: Мій шлях до комунізму» (1941-1945, 1955-1957 рр.) та кількох повістей Михайла Осадчого (1968-1980-ті рр.) – практично вся вона була не те що публікована, а й створена після розвалу імперії. Табірна реальність, ставши багаторічним повсякденням для мільйонів людей (сама по собі будучи ненормальністю і злочином), ретельно обходилося мовчанням у всій радянській мемуаристиці.

Віртуозами умовчань на цю тему можна вважати Іллю Еренбурга та Юрія Смолича – кожен є автором кількатомних мемуарів (І. Еренбург, «Люди, роки, життя»; Ю. Смолич, «Розповіді про неспокій») про радянську літературу 1920-1960-х, у яких ні разу не названі прямо факти страхітливих репресій і фізичного знищення сучасників-митців. Нинішні дослідники справедливо вважають ці книжки найціннішою частиною літературного спадку їхніх плодовитих авторів (хоча загалом оцінка далека від колишньої апологетики, але куди ж дінешся – «на безриб'ї і рак – риба») і визнають за ними пріоритет у «відкритті» заборонених імен для радянських читачів, а проте справедливіше казати про ретушування кривавої радянської дійсності під благовидну світлину без жодних чорних плям.

---

<sup>210</sup> Показовим прикладом природного спротиву, що його викликає в обізнаних читачів неточність, «приблизність» деталей і фактів у нефікційній прозі, є обурена реакція Ізидори Косач-Борисової на так звані біографічні повісті радянських письменників Касіяна Граната, Мик. Олійника, Леоніда Смілянського про Лесю Українку: у своєму виступі на засіданні УВАН у Вашингтоні в 1968 р. Лесина сестра назвала їхні писання «фальшуванням» і «дезорієнтацією читача», прямо звинуватила авторів у сервілізмі та відсутності таланту. Зауваження стосувалися як важливих фактів із життя сім'ї Косачів, так і дрібних деталей, вживання окремих слів тощо [див. у зб. «Леся Українка: доля, культура, епоха», вип.. 1 – Луцьк, 2010, с. 11-23].

Ю. Смолич, наприклад, про більшість своїх знищених колег писав зі щирим співчуттям і симпатією, проте обходився узагальненнями на зразок таких: *«В запалі не все й не завжди виходило до ладу, зопалу робилися помилки, а інколи допускалося і великих хиб. Противника-антагоніста тоді били з великого розмаху. Бувало, що з водою вихлюпували з ночов і дитину. Рубали ліс, і летіли тріски, і ті тріски бували інколи цінніші за саму деревину. <...> ...на ідеологічному фронті діяла ще розвідка боєм – тільки-тільки розгорялись найзапекліші, інколи надто криваві бої. Політичний ворог щільно оточував тоді нашу країну, ідейний – був і всередині країни»*<sup>211</sup> [Смолич, с. 268]. Показово, що в цьому фрагменті автор використав лише абстрактні іменники або іменники з переносним значенням – і жодної конкретно-образної деталі (і так на багатьох сторінках кількатомного тексту).

У поєднанні з найневиннішим тоном, коли йшлося про загиблих і знищених, із постійними обмовками «не пригадую точно», «не запам'яталось мені» і т. п. (*«В якомусь – назви тепер не пригадаю – журналі, збірнику чи альманаху, перебуваючи на той час на Донбасі, я прочитав Сосюрину поему – теж назву її забув, забув і загальний зміст»* [Смолич, с. 580]) така оповідь створювала непроникну заслону між прихованою реальністю та свідомістю необізнаного читача. А коментатор від радянського видавництва ще й перестраховувався, щоб усунути найменшу можливість небажаної переоцінки цінностей. Визнання мемуаристом заслуг репресованих колег (які, власне, цим словом «репресовані» і не називалися) корегувалося поясненнями на зразок таких: «Названі твори В. Поліщука до визначніших, “основоположних” в українській радянській літературі не належать»; «Заслуги В. Блакитного в справі організації сил новостворюваної радянської культури на Україні дійсно значні. Однак найвищий ступінь в їхній оцінці – то суб'єктивне перебільшення»; «Твердження, що М. Йогансен – найталановитіший з усіх знаних автором людей, безперечно, суб'єктивні» тощо<sup>212</sup>.

Зате провідним мотивом у радянських мемуарах – звісно, за нав'язливістю, регулярністю повторів-варіацій, а не за художньою та навіть ідейною вагомістю – звучить авторське запевнення в лояльності до влади, у правовірності помислів та переконань і дифірамби ко-

---

<sup>211</sup> Смолич Ю. К. Твори: у 8 т. Т. 7: Розповіді про неспокій / упоряд. О. Г. Смолич; ред. та приміт. К. П. Волинського. Київ: Дніпро, 1986. 704 с. У квадратних дужках вказуємо прізвище автора і сторінку цього видання.

<sup>212</sup> Див. «Примітки» [Смолич, с. 689, 693 й ін.].

муністичній ідеї та її провідникам. Людині, котра не жила в тоталітарному суспільстві, такі запевнення ріжуть вухо своїм сервілізмом, однак мусимо визнати, що здебільшого вони щирі. У В. Сосюри це виявляється в інтонації незграбного розчулення – сервілізм проник до глибини свідомості, і поет, визнавши за собою колишні «мислезлочини» (вживаючи цей «термін» за Дж. Орвеллом) та відхрещуючись від них, як дідько від ладану, говорить те, у що його самого змусили повірити, і тими словами, в яких бюрократичні штампи й газетна тріскотня зрослися з його власним поетичним словником: «...яка чула і прекрасна більшовицька партія. Як мати, в особі тт. Піонтек, Кулика, Коряка, Блакитного, вона зрозуміла мою душу поета, майже не пристосовану до життя людину, і давала мені всілякі поблажки, “панькаючись” зі мною, як казали мої вороги, на протязі довгих років і піднімаючи мене доброю рукою, коли я падав серцем на гостре каміння життя.

*Велика партіє. Якби я вірив у Бога, я б молився тобі, так я люблю тебе і схиляюся перед тобою як твій смуглявий син, якому ти дозволила і допомогла залишити до сивого волосся дитячу душу і юну пісню, що живе тільки тобою, моя партіє, мати моя геніальна!»* [Сосюра, с. 424].

Серед неодноразово вживаних автором у «Третій Роті» ідеологічних штамів – горезвісні «класовий інстинкт» та «класова солідарність», «пролетарський інтернаціоналізм» та «вороги народу», славослів'я «справжнім більшовикам», «зразковим комуністам», Леніну і навіть «справжнім чекістам» та «святomu образу Дзержинського» [Сосюра, с. 452]), а також прокляття «петлюрівщині», «жовто-блакитному пеклу» [Сосюра, с. 395, 400] і, звісно ж, «націоналізмові». Коли автор-оповідач у «Третій Роті» говорить про свої «помилки», використано ще й повсякденну казенну стилістику: «...хоч був формально позапартійний, але духовно ні на мить не відривався від партії» [Сосюра, с. 482]. Однак очевидно, що навіть погоджуючись із тими, хто допікав його за «український націоналізм», Сосюра не приховує образи на тих, хто «благословляв такі випадки в моє оголене всім вітрам революції серце» [Сосюра, с. 436], обурюється їхньою жорстокістю.

Свою головну книгу «Людина і час», завершену 1978 року в дев'яностолітньому віці, сучасниця В. Сосюри Марієтта Шагінян насичувала ідеологічними штампами радянської доби не менш захоплено та самозабутньо: «Моей судьбой – в этой длинной ступенчатой

психологической подготовке характера – было приятие Октябрьской революции, перевернувшей страницу в истории человечества, абсолютное приятие – от сердца к разуму»<sup>213</sup> [Шагинян, с. 206, а також с. 607, 663 та ін.]. У цій книзі є особливі прийоми введення ідеологічного славослів'я: авторка цитує Леніна й Маркса, посилаючись на них у своїх розмаїтих за змістом міркуваннях-відступах (про партійність літератури, про виховання молоді в дореволюційний час і в радянський, про роль російської інтелігенції тощо) – вони показові в її індивідуальній мемуарній манері, яка подекуди нагадує то науковий, то публіцистичний стиль, навіть із відповідно оформленими – як зноски – покликаннями на джерела цитат. Попри наукоподібність та дискусійно-переконуючий характер «аналітичного» викладу, добре відома сучасникам і не раз критикована «восторженность»<sup>214</sup> авторки подеколи набула анекдотичної форми.

Наприклад, в одній із глав-розділів (усього їх у книзі вісім – вони охоплюють життя героїні від «младенчества» до 1920-х років) мемуаристка ніби мимохідь зауважує: «...за последние десять лет я выработала хорошую привычку – начинать рабочий день с чтения

---

<sup>213</sup> Шагинян М. С. Человек и Время. История человеческого становления / под ред. В. Ф. Елисейевой. Москва: Художественная литература, 1980. 717 с. У квадратних дужках указуємо прізвище автора і сторінку цього видання.

<sup>214</sup> Про цю рису характеру й стилю письменниці написав ще в 1920-х рр., на початку її творчого шляху, більшовицький лідер Лев Троцький, котрий неодноразово виступав як партійний літературний критик. До прихильників Жовтневої революції він її не зарахував – відніс до «сменовеховцев и просто примиренцев» [див.: Троцький Л. Д. Литература и революция / [вступ. ст. Ю. Борева]. Москва: Политиздат, 1991. С. 95-96, 119]. Незалежно від партійної більшовицької критики тезу про «восторженность» повторив Михаїл Ліфшиц у своїй різкій рецензії на видану в 1954 р. щоденникову книгу Шагинян [Лифшиц М. Дневник Мариэтты Шагинян [1954 г.] / публ. Л. Я. Рейнгардт; [послесл. А. М.] // Контекст 1989. Литературно-теоретические исследования / отв. ред. А. В. Михайлов. Москва: Наука, 1989. С. 149]. На думку сучасного публікатора, оцінка Ліфшица має більш широкий смисл: властива не лише цій письменниці, а й загалом тодішній радянській літературі «хибна екзальтованість породжувалася брехнею життєбудови і сліпо та самовдоволено її відтворювала, радіючи отримуваним за це лаврам, нині вже давно засохлим, зігнилим». Заслуга суворої критики М. Ліфшица в тому, що, навіть не ставлячи за мету будь-які узагальнення, рецензент «показав симптом страшної недуги, котра володіла суспільством. Суспільством, одержимим культом самозвеличення – в ім'я ілюзій, на шкоду минулому й майбутньому» [із післямови А. М. у вказ. вид. – «Контекст 1989», с. 169].

*Ленина. Две-три его страницы ранним утром заряжают мозг на весь день требованьем высокой честности к себе: писать ясно и писать правду»* [Шагинян, с. 447]. У поєднанні з риторикою про «*продажность и мракобесие католической церкви»* [Шагинян, с. 709], про атеїзм та комунізм як найвищі ідейні досягненнями людства [Шагинян, с. 436, 485, 612, 716 тощо] це викликає іронію, адже повсякденний для релігійної людини ритуал читання сакральних текстів не самохіть перенесено на праці непримиренного до релігії ідеолога комунізму. Однак в авторському викладі у подібних випадках нема й сліду іронії – лише щире захоплення мудрістю ленінських праць.

Такі деталі – найсправжнісіньке повсякдення радянського ладу й світогляду, і вони становлять певну цінність у згаданих мемуарних книгах. Викидати або оминати їх у коментарях, виходячи з нових ідеологічних міркувань, не можна, бо тоді неминуче повернемося до самоцензури – тільки вже читацької, рецептивної. Радянське ідеологічне повсякдення доречно порівняти з невидимим радіаційним фоном – воно стає очевидним, коли вимірюємо його дозиметром часу, однак ті, що живуть у зараженій зоні, про наслідки опромінення дізнаються далеко пізніше.

Гостре запізніле відчуття злочинного розриву між повсякденням та його нав'язаними фіктивними кліше подав у своїх мемуарах «Прожити й розповісти» (1997) Анатолій Дімаров, котрий у повоєнний час пройшов тривалу школу радянської журналістики і формувався як письменник у шорах соцреалізму. Ця практика з віддалі часу бачиться мемуаристові такою: «...і досі беруться щоки вогнем, коли пригадую недолугі ті вишкребки! <...> Він оспівує, вона оспівує, воно оспівує... Солов'ї від поезії й прози, виліплені не з плоті живої, навіть не з Божої глини, а з пап'є-маше, вони старанно вимахували механічними крильцями; аякже: кожен поет не ходить – літа попід хмарами, а якщо й опускається зрідка на землю, – треба ж і солов'єві покакати, – то йде тільки “ходою орла”. Вони витьохкували фальшивими голосами про щасливе безхмарне життя серед горя і мук, над горами трупів, не маючи ні стиду, ані сраму. І я починав таким же солов'єм, і я, многогрішний, “оспівував” – караюсь, мучусь і каюсь. <...> Так, ми не вбивали й не заарештовували тих нещасних людей, не виселяли цілісінькі села в Сибір, не ламали отим людям хребти, заганняючи їх до ненависних колгоспів, – наші руки, як то кажуть, були чисті од крові людської, але ми всі, навіть гуманісти, – всі були причетні до пекельних подій, що коїлися тоді на Західній Україні, зокре-

*ма на Волині. [Ідеться про масові арешти й «чистки» серед мирного населення у 1945-1947 рр., коли автор працював кореспондентом «Радянської Волині» – Н. К.] ...чи не були ми своєрідними геббельсами, які вірою й правдою служили нелюдській системі? Нас не виправдовує й те, що всю оту щоденну брехню ми навіть не вважали брехнею, а неправду – правдою. Вирушаючи в службові відрядження, ми вже мали наперед задані теми і під них підганяли усе, що бачили й чули. Писали здебільшого про те, як мало бути по нашій “советській” мірці, а не як було насправді»<sup>215</sup>.*

Дослідники української соцреалістичної літератури, котра знову привертає увагу (з’явилися статті та монографії Ірини Захарчук, Валентини Хархун, Тетяни Свербілової й ін.) лише побіжно згадують подібні колізії, а саме в цій царині вивчення недалекого від нас, однак зміненого сучасністю повсякдення повинно би стати предметом докладніших студій.

Попри забруднений усепроникною ідеологічною «радіацією» фон епохи, збільшувальне скло радянської мемуаристики показує неповторного у своїй людській індивідуальності героя-наратора та його колишнього двійника – героя спогадів – в адекватному їм оточенні. Саме в цьому мемуарні твори найближчі до класичного жанру «роману виховання», оскільки їхні можливості багато в чому схожі. Не випадково одним із жанрових стереотипів автобіографічних творів є початок від «младенчества» (М. Шагінян). Як правило, перші розділи будь-якої художньої автобіографії найоригінальніші, бо насичені неповторними деталями й подробицями, котрі складають яскраву картину життя родини в певному середовищі, у своєму часі, з автентичними обставинами побуту, рисами світогляду й ментальності. Навіть коли загалом мемуарний текст далекий від завдань суто художніх, естетичних, картини дитячих років автора підлягають нищівному контролю самоцензури значно менше, ніж наступні за ними.

Для прикладу згадаємо відому швидше історикам, ніж літературознавцям книгу – «політичний автопортрет» Лева Троцького «Моє життя» (1930), написану в перші роки після «видворення» автора з СРСР і надруковану на Заході та відому в перекладах. Мета – самовиправдання та утвердження оцінки власної політичної діяльності як істинно більшовицької / революційної / ленінської, єдино правильної

---

<sup>215</sup> Дімаров А. Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ. Київ: Дніпро, 1997. С. 123, 284.

в радянській політиці на противагу сталінським інтригам та контрреволюції – діяльності «епігонів», за нищівною авторською оцінкою. Тим не менше подано картини малоцікавого (із точки зору «пролетарського революціонера» Троцького) *«сероватого дитства в мелкобуржуазной семье, в деревне, в глухом углу, где природа широка, а нравы, взгляды, интересы скудны и узки»*<sup>216</sup> [Троцкий, с. 23] – набагато яскравіші й образніші, ніж подальші сухуваті розповіді про революційну боротьбу, політичну діяльність, державні справи в масштабах величезної країни, що спричинили в ній епохальний переворот. Троцький, як відомо, був наділений літературним талантом, і колоритно показане ним у перших розділах автобіографічної книги *«царство пшеницы и овец»* – життя в родині його батька, скупника зерна *«на необъятных степях Херсонской губернии и всей Новороссии»* [Троцкий, с. 27], – є повнокривною картиною повсякденного життя середньобуржуазного прошарку єврейського населення в царській Росії останньої третини ХІХ ст. Особливо варто підкреслити вміння Троцького-мемуариста бачити й показувати економічні та міжетнічні суспільні стосунки. У подальших розділах побут, особисті людські взаємини та їхнє сприйняття здебільшого переведені на задній план – *«по касательной... но не более того»* [Троцкий, с. 339], і текст мемуарної книги перетворюється на публіцистичну полеміку з політичними противниками.

Картини дитинства та юності є значно яскравішими (порівняно зі зрілими роками, в зображенні яких побут та його сприймання й переживання згадуються мимохідь) і в мемуарних книгах *«Розповіді про неспокій»* Ю. Смолича (1961-1970), *«Людина і час»* М. Шагінян, *«Прожити й розповісти»* А. Дімарова. Винятком є хіба мемуарна хроніка *«Люди, роки, життя»* (1961-1965) І. Еренбурга: у всіх шести частинах-«книгах», що охоплюють більш як півстоліття, автор свідомо залишає особисте й сімейне поза увагою, а на першому плані подає події літературно-культурного й суспільно-історичного життя та їхню оцінку. Однак у всіх цих авторів (і не лише в Еренбурга, а й у Дімарова, хоча він писав мемуари вже після розвалу радянської імперії) годі знайти деталі, які правдиво показують побут у письменницькому середовищі повоєнного часу – очевидно, щоразу спрацьовує ще й «вну-

---

<sup>216</sup> Троцкий Л. Д. Моя жизнь. Опыт автобиографии. Тт. 1 2. Москва: Панорама, 1991. 624 с. У квадратних дужках після цитати вказуємо прізвище автора та сторінку цього видання.



трішній цензор». Питома вага умовчань зростає прямо пропорційно до скорочення відстані від оповідачевого сьогодення до зображуваного минулого.

Книга В. Сосюри у порівнянні з найвідомішими творами його сучасників-мемуаристів – одна з найталановитіших і найодвертіших саме в аспекті виявлення особистісного боку повсякдення. «Автобіографічний роман» «Третя Рота» – таке жанрове визначення традиційно вказується в дослідженнях прози В. Сосюри та в її нечисленних виданнях<sup>217</sup>. Насправді, звичайно, це не роман, а неординарний мемуарний твір, про який за радянських часів воліли не згадувати дослідники поетової спадщини. Однак він із повним правом може бути названий «головною книгою» автора – так поетеса-ленінградка Ольга Берггольц визначила книжки, подібні до своєї «ліричної прози» «Денні зірки» (1959). У період хрущовської «відлиги» їхня поява ставала знаковими культурними подіями нової епохи (у тому числі й публікація мемуарної хроніки І. Еренбурга, і – з деяким запізненням у радянській Україні – «Розповідей про неспокій» Ю. Смолича), оскільки з них почалося переосмислення минулого й перебудова свідомості радянського письменника та читача, котра передусім змінювала статус повсякдення.

Книга «Третя Рота» не є контраверсійною до радянської дійсності в ідеологічному сенсі, а її автор, на мою думку<sup>218</sup>, далекий від кількома роками пізніше (по її завершенню) визначеного українського й загалом радянського дисидентства. Однак Сосюрина «головна книга» не просто містить численні надто одверті, як на свій час, подробиці й деталі сімейного, інтимного, побутового та й історично-суспільного штибу, а передусім виявляє вільне від оглядок на норми тогочасної літератури й мемуаристики поводження з ними. Якщо для більшості мемуаристів, за визнанням «пізньої» А. Ахматової, визначальним було питання «як писати?», то для В. Сосюри воно ніби не існувало. Він не вніс у свій стиль притаманних багатьом сучасникам (Еренбург, Смолич, Катаєв, Шагінян) обережності визначень, евфемізмів, натяків-«ребусів», умовчань, обтічних загальних характеристик, зробивши його природним, спонтанним, щирим і невимушеним. Ю. Смолич пояснював Сосюрину органічну одвертість його «безме-

---

<sup>217</sup> Див. у «Примітках» С. А. Гальченка [Сосюра, с. 529-530].

<sup>218</sup> Протилежну точку зору див.: Гальченко С. Дисидент Володимир Сосюра: 3 нотаток текстолога // Літ. Україна. 2009. 1 січ. С. 5.

жною наївністю» [Смолич, с. 592], а невдачі з публікаціями його автобіографічної прози – тим, що вона нібито не була завершена, бо *«поетичній натурі Володі противні самі норми й закони творення прозового жанру; аж надто невідповідні його вдачі самі умови роботи прозаїка – ота довготривала сконцентрованість мислення й почувань в одному колі образів; аж надто нестерпна ота посидючість прозаїка, його “прикутість” до столу»* [Смолич, с. 589]. Однак ці твердження – наслідок або лукавства, або невміння (небажання?) розібратися в характері колеги, а швидше й те, і друге водночас, бо Смоличу підсвідомо легше було пояснити небажані факти приписаною Сосюрі легковажністю й *«непосидючістю»* замість заглиблення в їхню справжню причину.

Насправді поет виявив у «Третій Роті» майстерність розвитку епічного сюжету на основі власного життя, звідки просто не міг (*«Тяжко оголювати своє серце, але я інакше не можу. Моя рана не тільки моя»* [Сосюра, с. 451]) викинути фактів і колізій, абсолютно неприйнятних для офіційного радянського дискурсу, з котрого вичищалися будь-які згадки про «петлюрівщину» та репресовану в 1920-1930-х молоду українську інтелігенцію. Незалежно від оцінки національно-визвольних змагань в Україні, яку (тобто оцінку) Сосюра всіляко намагався узгодити з радянським «засудженням», самі події та діячів він уперто пам'ятав – це й було підозрілим. Він не хотів викидати зі власної пам'яті й зі своєї «головної книги» те, що з колективної пам'яті його нащадків-українців повинно було канути в прірву, бо жива й незомбована історична пам'ять заважала остаточно їх денаціоналізувати. «Наївний» Сосюра це відчував (*«...мене штовхають на печальні і гнівні роздуми, що держава російській мові – мати, а нашій – мачуха»* [Сосюра, с. 470]), тому й намагався протидіяти наближенню трагічної межі, *«коли ми мовно зникнемо як нація»* [Сосюра, с. 450], по-лицарському (по-донкіхотськи!) відстоюючи свою неспотворену пам'ять.

Водночас Сосюрина щирість є протилежністю лукаво декларованому в автобіографічних повістях одесита Валентина Катаєва «Святий колодязь» (1962-1965), «Трава забуття» (1964-1967) та «Алмазний мій вінець» (1975-1977) «мовізмів»<sup>219</sup>, про суть якого дослід-

---

<sup>219</sup> Слово «мовізм» утворене В. Катаєвим від французького кореня «погано», тобто стосовно стилю мало би означати «пишу погано». Однак письменник пояснює його інакше: *«...мовізм – это и есть простота, но не просто простота, а именно неслыханная...»* («Алмазный мой венец») [Катаев, с. 162;

ник радянської мемуаристики Ігор Шайтанов писав: «Катаєв попереджає: пишу погано. Що повинно означати – пишу, як прийде в голову. Але якщо й допустити, що письменник віддається владі довільних спогадів, то довільним, першим-ліпшим словом він явно не користується. Тут якщо і є недбалість, то кокетливо передбачена, яка відтінює зображальну силу слова»<sup>220</sup>.

Візьмемо характерний для стилю Катаєва приклад – портрет матері, котрий подається опосередковано щодо сприймання головного героя-наратора, у діалозі з подругою його давніх юнацьких літ. Вона нібито говорить нараторові: «...вы помните? – ваша покойная мама снята семнадцатилетней епархиалкой в форменном платье с круглым отложным, твёрдо накрахмаленным воротничком вокруг нежной шеи, с овальным смуглым лицом и японскими глазами» [Катаев, с. 319].

У порівнянні з цим вишуканим імпресіоністичним стилем (точно відібрані чуттєві деталі замість цілісного опису, легкі й ніби випадкові, проте добре продумані штрихи замість завершеного портрета, відсутність подальшої конкретизації натяку на «нерадянське» / «чуже» соціальне походження – «епархиалка», ледь вловимий відтінок ностальгії за зниклою красою, естетство – в самій побудові довгої репліки, не властивої природній розмові, тощо), у «Третій Роті» аналогічний фрагмент – портрет матері – зовсім інший: бачимо спонтанно накопичувані обриси спогаду, відчуваємо авторське намагання бути точним у деталях і водночас гаряче почуття до найдорожчої людини, перед яким продумана й розрахована майстерність відступає, натомість вкрадаються непомічені автором повтори (очевидні читачам при подальшому розгортанні характеристики [див.: Сосюра, с. 239-244]). Кокетування, передбаченого розрахунку на художній ефект у В. Сосюрі немає: «Моя мама, як контраст до мого русявого татка, була чорна, майже циганка, м'ятежна і розкидана. Вона була красуня. Її смугляві тонкі риси, темно-карі очі; чорні, аж жагучі, мов крила летючих птахів, красиво загнуті брови; нервові ніздрі майже

---

вказуємо після цитати прізвище автора і сторінку за виданням: Катаев В. П. Алмазный мой венец: повести. Москва: Советский писатель, 1981. 528 с.]; «Замена связи хронологической связью ассоциативной. Замена поисков красоты поисками подлинности, как бы эта подлинность ни казалась плоха. <...> Одним словом, опять же – мовизм» («Святой колодец») [Катаев, с. 213].

<sup>220</sup> Шайтанов И. О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). Москва: Знание, 1981. С. 15.

класичного, з ледве помітною горбинкою носа завжди були в якомусь дивнім, хвилюючим русі. Мама була чудесно збудована. У неї було чорне, аж до синяви, волосся, і вся вона була як зоряна і пристрасна пісня. <...> В юності своїй вона працювала на патронному заводі в її ріднім місті Луганську (сама вона з Кам'яного Броду). І на загальноміськнім балу одержала перший приз за красу. Там були претендентками дочки багатіїв міста, а вона, звичайна робітниця, всіх їх перемогла» [Сосюра, с. 239].

В. Сосюра-мемуарист точно передає своє сьогочасне сприймання подробиць (захоплення тим, що мама-робітниця перемогла красою багатих панянок на балу), не уникає жодної конкретики (у книзі є, наприклад, ще контрастніша до радянських стереотипних уявлень про дореволюційний побут деталь: у робітничій сім'ї Сосюриних батьків була своя хатня робітниця – молоденька дівчина Поля; і т. п.), не схильний до естетства та ностальгії. Його героїня хоча й красуня, однак плебейка й цілком земна істота: «Мати на останнім місяці вагітності виходила з вагона, і її ударив в живіт гострим кутом скрині якийсь пасажир. <...> ...вона була дуже балакуча. Її одвертість була потрясаюча. <...> Потім тому, що вона була гарненька, мама, здобувши початкову освіту, далі не схотіла вчитися. <...> Вона була дуже егоїстична і самозакохана і не могла собі уявити, що в неї хтось з молодих людей не може бути закоханий» [Сосюра, с. 238, 239, 244].

Від мемуариста, слушно зауважив І. Шайтанов, чекають більшої сміливості (ніж притаманна тим сучасникам, що промовчують про своє життя), однак і вміння залишатися тактовним, не уникаючи розмови про гострі проблеми<sup>221</sup>. Крім суспільно-політичних заборон, вагомими перешкодами є моральні табу. Межа морально дозволеного в одкровеннях автора спогадів дуже тонка й делікатна, і кожен встановлює її заново. Між Сціллою замовчувань і Харибдою надмірно шокової одвертості непросто проводити утлий кораблик пам'яті, на якому мусять поміститися найдорожчі картини й образи з минулого. У «Третій Роті» Сосюри яскраво та навдивовижу відверто представлено особистісно-моральний аспект повсякдення. Оповідач не лише не оминає спогадів про інтимне життя свого автобіографічного героя Володьки, а й передає його з пластично-чуттєвими та емоційними по-

---

<sup>221</sup> Шайтанов И. О. Как было и как вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза). Москва: Знание, 1981. С. 53.

добицями: «Одного разу я читав вірші, а через піаніно на мене дивилася смуглява дівчина в буржуазному вбранні, у неї на шиї було янтарне намисто. Взагалі на мене дивилося багато дівчат, і од того мені було соромне ще дужче. Дівчина з янтарним намистом попросила в мене прикурити. <...> І з вечірки проводжала мене до подиву<sup>222</sup>. Тільки коли ми цілувалися, мене вразило, що в неї великий рот, мій рот зовсім потонув у ньому, й мені стало неприємно. Потім я зовсім розчарувався в ній, коли побачив її голу на пляжі. В неї було повне смугляве тіло, і на ньому, як на тісті, лишилася шорстка печать каменя, до якого вона притулилася» [Сосюра, с. 405-406].

У цьому й подібних фрагментах – а їх у Сосюрі чимало – письменникові вдалося зберегти необхідну міру цнотливості, без якої одвертість перейшла б у цинізм та безсоромність. Очевидно, яскраво представлений інтимний бік Володьчиного життя був для автора однією з підстав називати свою «Третю Роту» романом. По суті, В. Сосюра створив нову в тогочасній українській літературі жанрово-стильову форму прози, яку публікатори та слідом за ними критика вимушено назвали «автобіографічним романом» – мемуарні жанри були на маргінесі радянської літератури й під ідеологічною підозрою.

**Висновки.** Зберегти цілісний образ повсякдення минулої епохи – непосильне завдання для будь-якої літератури. Однак вона все-таки зберігає дискретний контур і неповторні деталі, за якими читацька уява доповнює й відроджує зниклі смисли. Мемуарні тексти дають найдокладніший і найсуб'єктивніший матеріал для цього образу. Від радянського часу саме мемуаристика зберегла такі аспекти повсякдення, які встигли відійти в минуле разом з епохою. «Третя Рота» В. Сосюри належить до найяскравіших автобіографічних та мемуарних творів українського ХХ ст., вражає непідробною щирістю та безстрашною відвертістю «оголеного» поетового серця. У порівнянні з тодішніми ідеологічно дистильованими та художньо блідими українськими й радянськими мемуарами «Третя Рота» прочитується як повнокровна, яскрава, експресивна, насичена драматизмом переживання історії та власної ідентичності проза. Без неї важко уявити появу в пострадянській час мемуарних книг Анатолія Дімарова, Івана Гнатюка, Володимира Дрозда, Ірини Жиленко, Світлани Кириченко та інших українських авторів мемуаристики.

---

<sup>222</sup> Аббревіатура від «политический отдел дивизии» [див. «Примітки»: Сосюра, с. 537].

### **Контрольні питання:**

- Що означає поняття «повсякдення» у філософському дискурсі?
- Коли воно з'явилося і як прийшло в літературознавство?
- У чому виявляється зв'язок між повсякденням і нефікційною літературою?
- Чи має nonfiction переваги над белетристикою у зображенні повсякдення? У чому це проявляється?
- Чи можна вважати «ідеологічний дух» тої чи іншої епохи виявом повсякдення?
- Як ви ставитесь до традиції «підчищати» / редагувати мемуарні твори в пізніших виданнях / перевиданнях, викидаючи одіозні деталі з минулої епохи, коли «ідеологічний клімат» змінився або змінилися уявлення читачів про варту чи недостойне уваги?
- Чи зустрічалися ви коли-небудь у своєму житті з виявом повсякденного «ідеологічного клімату»?
- Як виявляється повсякдення у предметній тканині тексту? Приведіть приклади.
- Який текст багатший на предметні деталі – белетристичний чи нефікційний? Чому ви так вважаєте (приведіть приклади, інші аргументи тощо)?
- Чи є щось таке в повсякденній реальності, про що мемуаристові усе-таки не варто писати для нащадків?

### **2.5. ОСОБИСТЕ Й ІНТИМНЕ В НЕФІКЦІЙНИХ ТВОРАХ: ЛЮБОВНО-ЕРОТИЧНА ТЕМАТИКА В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ «РОМАНІ» ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ «ТРЕТЯ РОТА»<sup>223</sup>**

\*Чи здатні автори мемуаристики на повну одвертість у сфері особистого й інтимного життя? \*Чому «Третю Роту» називають «романом»? \*Особисте й інтимне в «романі» українського поета. \*В. Сосюра як популяризатор українського любовного дискурсу.

Нефікційна проза дуже різна з точки зору відображення в ній як суспільного, так і особистісного. Наприклад, Юрій Шерех-Шевельов у передмові до видання своїх спогадів «Я – мене – мені... (і докру-

---

<sup>223</sup> Уперше опубліковано: Колошук Н. Г. Любовно-еротична тематика в автобіографічному романі В. Сосюри «Третя Рота» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. XXVII. Ч. 1. С. 135–144.

ги)» (2001) застеріг читачів, що не має наміру розповідати про інтимно-еротичні стосунки у своєму житті. І були читацькі відгуки, в яких його обізвали «мізогінним» мемуаристом... Зазвичай читачі таких авторів не надто толерують, оскільки вважають, що мемуарист має бути чесним в усьому і максимально відвертим. От тільки як перевірити чесність і де межа одвертості?

Простежимо любовні мотиви в «автобіографічному романі» Володимира Сосюри «Третя Рота». Він створив унікальний документальний образ сучасної йому епохи й водночас – унікальну за одвертістю книгу про власне життя. Любовно-еротичний дискурс радянського часу в Україні неможливо уявити без лірики Сосюри і без його автобіографічної прози, яка своєю приземленістю й конкретикою робить образ повсякдення достовірнішим, але й глибшим, багатограннішим, яскравішим, дезавує кітчеву патетику любовної теми. «Третя Рота» – Поетів заповіт світові від щирого й відкритого серця.

За радянських часів про «Третю Роту» дослідники поетової спадщини воліли не згадувати (уперше її надруковано без цензурних скорочень у 1997 році<sup>224</sup>). У порівнянні зі сучасними авторами ідеологічно перенасиченими та художньо бідними радянськими мемуарами це експресивна, далека від норм тогочасної літератури й зокрема мемуаристики, сповнена драматизмом переживання історії та власної ідентичності книга, талановита й одверта в аспекті виявлення особистісного, інтимного боку повсякдення. Володимир Сосюра, по суті, створив нову в тогочасній українській літературі жанрово-стильову форму прози, не вивчену й досі.

У попередньому підрозділі йшла мова про те, що книга «Третя Рота» не є контраверсійною до радянської дійсності в ідеологічному сенсі, а її автор далекий від кількома роками пізніше (по її завершенню 1960 року) сформованого українського й загалом радянського дисидентства. Однак Сосюрина «головна книга» (Ольга Берггольц), долаючи стереотипи українського мемуарного дискурсу, розкриває життя поета та його покоління несподівано і сміливо, що й робить її пам'ятною в радянській українській літературі.

Оскільки в радянський час мемуарні жанри через ідеологічні підозри щодо багатьох авторів були на маргінесі, «Третю Роту» нази-

---

<sup>224</sup> Див. примітки і коментарі С. Гальченка у виданні: Сосюра В. Вибр. тв.: у 2 т. Т. 2: Поеми. Роман. Київ: Наук. думка, 2000. 552 с. Надалі у квадратних дужках вказуємо сторінку тексту за цим виданням.

вають, за авторським визначенням, «автобіографічним романом». Стаття М. Осадчого свідчить, що нині він сприймається швидше як інтимна сповідь (щоденник?<sup>225</sup>), ніж як белетристика. Водночас таки є ознаки «автобіографічного роману» – передусім яскраве зображення витворених з реальних спогадів образів – героїв-персонажів в особистісному, приватному житті.

Отже, доцільно прочитати «Третю Роту» й аналізувати її поетику, виявляючи нюанси любовно-еротичної проблематики та розвиток цих мотивів.

У «Третій Роті» розвивається типологічно близький до жанрової структури «роману виховання» (нім. *Bildungsroman*) епічний сюжет – становлення українського радянського поета. Автор-оповідач нітрохи не сумнівається у своїй поетичній геніальності та покликанні до творчості, звідси й переконаність у вагомості власних спогадів: *«Але жереб'я стало великим поетом України, воно наздогнало залізного коня [ремінісценція з відомого вірша С. Єсеніна «Сорокоуст» – Н. К.] і злилося з ним у шаленому рухові в Прийдешнє»* [Сосюра, с. 330]. Усі три складові визначення авторського alter ego (український радянський поет / «великий поет України») для Сосюри були надзвичайно важливі, тому він просто не міг викинути фактів і колізій, абсолютно неприйнятних для офіційного радянського дискурсу, – участь героя в національно-визвольних змаганнях у лавах петлюрівської армії, чималу кількість любовних пригод, деякі подробиці сімейного життя («фізіологічні моменти»?<sup>226</sup>) тощо. Цим і були, очевидно, зумовлені довголітні поневіряння з публікацією тексту. Хоча претензії радянських редакторів могли би мати суто естетичні підстави – книга написана нерівно і не є стилістично цілісною й довершеною, – однак зупиняло їх зовсім інше.

Три різночасові масиви тексту (авторське датування – 1926, 1942, 1959 рр.) писалися в різних умовах, кожен на відповідному етапі поетової творчості. Перший – бурхливі 20-ті, коли на хвилі перших поетичних успіхів і читацького визнання поет поспішав розповісти

---

<sup>225</sup> Див.: Осадчий М. Трагедія роздвоєної особистості (До першої публікації уривків з поеми Володимира Сосюри «Розстріляне безсмертя» та його щоденника «Третя Рота») // Український вісник: громадський літ.-худож. та сусп.-політ. журнал. Вип. 9-10, жовт.-листоп. 1987. Київ; Львів: Передрук законного представництва Української Гельсінської спілки, 1988. С. 32-39.

<sup>226</sup> Див. авторський вислів у «Примітках» до вказаного видання [Сосюра, с. 529].



про свій прихід у літературу. Задум, за авторськими спогадами, від початку включав три частини – «Володька», «Крізь вогонь» та «Поет»<sup>227</sup>. Другий етап – воєнний час, коли, після жорстоких випробувань ідеологічними нагінками й психлікарнею у 1930-ті роки, Сосюра відчув себе потрібним та творчо спроможним, у черговий раз повіривши своїм партійним «наставникам» та покровителям, – навіть давав читати текст написаних у прифронтній Москві спогадів одному з високопоставлених «вождів»: *«Так як не було машиністки, яка б могла друкувати українською мовою, то я диктував їй на російській мові (почав з дитинства, вірніше, повернувся до нього, щоб потім писати про роки юності і дійти до старості). Я продиктував машиністці шістдесят сторінок і цей початок роману давав читати Клименту Єфремовичу Ворошилову як моєму землякові. Він теж із Третьої Роти...»* [Сосюра, с. 529]. Третій етап – кінець 1950-х, після нищівної кампанії чергового цькування за «зоологічний націоналізм» (1951-1953), коли з початком «відлиги» Сосюра повірив у можливість публікації та дописав текст, таки довівши його «до старості».

Ці пласти розповіді мають різну художню вартість; найраніша версія, очевидно, є оригінальнішою та більш довершеною, а художньо найслабше те, що писалось в останні роки, оскільки в спогадах про повоєнний час переважає й завершує книгу публіцистична патетика (наприклад, останній абзац у заключному розділі LXVII: *«А ще дуже я люблю свою Донеччину і Третю Роту, що провідною зорею світила, світить і буде світити мені на поетичній путі, зливаючи своє сяйво з зорями Комунізму, що все більше і все ближче сяють на нашому трудовому небі»* [Сосюра, с. 507]), особисте ж вкраплене ніби мимохіть: *«Але що це я все про себе та про себе...»* [Сосюра, с. 489].

Любовні перипетії автор докладніше розкрив у перших двох частинах свого життєпису (якщо визначати їх за часовими рамками оповіді в первісному задумі – «Володька» та «Крізь вогонь»), де йдеться не лише про власне поетове життя, а й про батьківську сім'ю, починаючи зі знайомства мами – молодої луганської робітниці – з батьком, тоді ще учнем штейгерської школи, та його женихання, відомих оповідачеві з материних розповідей: *«Її одвертість була потрясаюча. Коли я був ще маленьким і ми багато їздили, мама своїм випадковим вагонним сусідам розповідала про все своє життя, і з такими*

---

<sup>227</sup> Див.: Там само.

*інтимностями, що не тоді, коли я був маленький, а зараз, коли я великий і вже старенький, просто дивуюсь» [Сосюра, с. 239-240]. Ці сторінки сповнені то теплим гумором, то ностальгією за рідними: «Ну, ще про кохання моїх татуся і мами. <...> В мою майбутню маму всі закохувалися, навіть один грузинський князь хотів її зарізати, тому що вона його не любила. <...> Кавалери її врешті-решт узнали, що вона водить їх за ніс... <...> І мама, від злості, тому, що він [майбутній чоловік – Н. К.] на неї не звертав уваги, вірніше, робив вигляд, що не звертає уваги, закохалася в нього, як говорять, до самозабуття. Але характер свій вона спробувала показати й на ньому, тобто повертати ним, як іншими. <...> Потім вони помирилися. <...> Мати вірно чекала його... і так покохала його, так покохала, що, коли він повернувся, вона ще до шлюбу належала йому... Так що я – дитя першого кохання...» [Сосюра, с. 244-245].*

Зрештою, це зовсім не романтична історія, хоча й ледь стилізована, як бачимо з вище цитованих фрагментів, під «романсовий» стиль, відповідно до найпоширеніших уявлень простолюду про романтичну любов і сімейні стосунки. Уся сімейна колізія супроводжується вплетеними в текст мотивами українських народних пісень і так званих «міщанських» російських романсів. Діти (і Володька), підрастаючи в цьому середовищі, наслідують дорослих («*Ми рано навчилися знати все*» [Сосюра, с. 304]) та несвідомо перекирвляють, граючись у сім'ю: «*Вов, а Вов! Когда же мы поженимся? <...> Погоди, вот я заработаю много денег, справлю себе спинжак, куплю гармошку и корову, а потом сядем на ту корову и убежим*» [Сосюра, с. 252]. У сімейному житті батьків Сосюра нічого не прикрашає, не виправдовує – ні батькове пияцтво, ні ранню смерть від сухот, ні материну безпорадність перед усе лютішими злиднями, ні гіркоту смертей малолітніх братів та сестер через злидні й недогляд, – хоча всі ці епізоди сповнені співчуття до тривіальних страждань персонажів.

Важливо, що автор тверезо бачив і не спотворив на догоду сучасним йому ідеологічним догмам справжні причини зубожіння батьківської родини. Наприклад, показав, що не горезвісне тяжке становище селянства й робітництва в царській Росії, а передусім пияцтво й безгосподарність довели сім'ю донбаського робітника (а потім сільського вчителя) до справжнього люмпенства: «*Моя смуглява й темноока мати варить борщ і проклинає свою долю. Ми, замурзані і обдерті, бігаємо круг неї, нам хочеться їсти, ми з ранку нічого не їли і, щоб не так хотілося їсти, довго спали... <...> А вона, заклопотана, у*

брудній спідниці, б'є нас, худеньких своїх катів, і витирає полою злі сльози. <...> Кругом жили щасливі люди. Сусідські діти були гарно одягнені, купували на ярмарках ляльки, цукерки, і вони весело дивилися на світ. А ми, в бруді й холоді, були подібні до картоплі, що блідо цвіте в темних і холодних погребках» [Сосюра, с. 304].

Пам'ятливість оповідача неймовірна: яскраві, соковито виписані деталі й епізоди сягають раннього дитинства – навіть однорічним Володька дещо запам'ятав! Насичуючи оповідь враженнями дитячої пам'яті, оповідач не спотворює тодішніх почуттів маленького героя, дає читачеві змогу відчувати світ дитячим серцем, здатним вмістити безмежну любов і спраглим ще ідеальнішої любові: «Коли батько та їх гості, жінки й чоловіки, співали пісень, то їх обличчя ставали якимись особливими, гарними й задушевними... <...> ...і я їх усіх любив, навіть того довгого і худого, що витирав губи шматочком хліба... Він же був не винен, що в нього така дурна звичка. І моя дитяча душа, повна восторгу пісні і всепрощення, готова була обняти весь світ, з усім добрим і злим... <...> Я одійду од людей, ляжу на пахучу траву, дивлюсь на далекі зорі, про які мені мати казала, що це “очі янголів”, і плачу, плачу...» [Сосюра, с. 254-255].

Вражає поєднання наївної дитинності автобіографічного героя з інтуїтивною мудрістю; судячи зі спогадів про Сосюру, він ніколи так і не позбувся дитячої вразливості та беззахисності. Зокрема Юрій Смолич у своїх спогадах (розділ «Сосюра» у книзі «Розповіді про неспокій немає кінця», 1970) акцентує ці риси так, що вони виглядають близькими до інфантильності: «Це не було позування, гра, ні – це було від звичайної наївності: метикуватий, а коли треба, то й хитрющий, був Володя насамперед безмежно наївний. В усьому – і в ставленні до людей, і в поцінуванні подій, і в звичайному людському побуті»<sup>228</sup>.

Дійсно, Сосюра-мемуарист «наївно» згадує здебільшого те, що стосується приватної, особистісної сфери людського життя. Там, де йдеться про історичні події, оповідач «Третьої Роти» подає лаконічну хроніку з такими ж «наївними» особистими деталями: «Грудень 1918 р.

*Мобілізація.*

*Мій рік має йти.*

*Мати жене мене з дому: в мене вже й штанів немає»* [Сосюра, с. 350].

---

<sup>228</sup> Смолич Ю. К. Твори: у 8 т. Т. 7: Розповіді про неспокій / упоряд. О. Г. Смолич; ред. та приміт. К. П. Волинського. Київ: Дніпро, 1986. С. 592.

Хронологічна послідовність подій у Сосюриному творі не завжди зберігається – автор назвав свій спосіб оповіді «*прийомом кінонапливу*» [Сосюра, с. 486]; це стосується передусім подій громадянської війни у розділах XXXVI-XLVII, написаних чи переписуваних у різний час. Або ж оповідач обмежується пафосними фразами на зразок: «*І нарешті, мов казкова жар-птиця, в радісних руках мільйонів – Перемога!*» [Сосюра, с. 422]. Тут ідеться про 1921 рік та перемогу більшовиків на сході України. Чим ближчі події до сучасності, тим питома вага такої публіцистики, а іноді й готових ідеологічних кліше збільшується – лише зрідка Сосюра відступає від публіцистики в повоєнних спогадах; відступи стосуються особистого й інтимного.

Від початку свого поетичного шляху В. Сосюра став відомий українським читачам передусім як тонкий лірик, за котрим ще в 1920-х утвердилася слава «співця кохання»<sup>229</sup>. Він і сам визнавав за собою цю тему як головну. Однак у романі «Третя Рота» вона переважно супроводжує суспільно-історичні перипетії в житті Володзьчиного покоління, оскільки головна сюжетно-конфліктна лінія книги – формування радянського українського митця у вирі революційної доби. Визначення цього періоду як «національно-визвольних змагань», зрозуміло, ніде автором не вживається. Покликаний виразити небувалу епоху через своє «оголене всім вітрам революції серце» [Сосюра, с. 436], герой-оповідач почувається зобов'язаним бути передусім поетом-громадянином. Любовні переживання драматизуються через історичні катаклізми – імперіалістичну (Першу світову) війну, Жовтневу революцію 1917 року, національно-визвольні змагання на теренах України у 1918-1920-х, голодомор 1933-го (Сосюра – чи не єдиний з легальних авторів-мемуаристів радянського часу, хто не замовчував і не згладжував пам'ять про цю жахливу історичну подію, хоча й показав голод і море трупів дуже стисло, пов'язавши зі своїми особистими проблемами, що привели його до психлікарні й мало не знищили: LIV-LV розділи [Сосюра, с. 461-464]), ідеологічні кампанії 1930-х років, Велику Вітчизняну війну, післявоєнні сталінські репресії. Особистому було призначено лише контрастувати з громадським, щоб забарвлювати головний сюжет з усіма його прикрими колізіями в рома-

---

<sup>229</sup> Див. докладніше: Володимир Сосюра (1898-1965) / [В. П. Моренець] // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. Кн. перша (1910-1930-ті роки): навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1993. С. 260-277.

нтичні тони: *«Що я забув написати про саме прекрасне і про саме страшне в моєму житті – про любов і голод.*

*Голод тільки торкнувся нас з Марією своїм чорним крилом, але багатьох-багатьох він не тільки торкнувся, але і штовхнув у незліченні могили на моїй милій Україні.*

*Почалася колективізація.*

*<...> Якось дивно писати про любов на цьому страшному фоні страждань мільонів, і я скажу просто» [Сосюра, с. 461].*

Ті кілька сторінок *просто* сказаного, відведені подіям 1933 року, дорогого варті в контексті тотального замовчування голодомору аж до перебудови й розвалу Союзу, оскільки це свідчення людини цілком радянської, але не тої, якій «зверху» дозволили згадувати вже заднім числом, нав'язавши певну оцінку, а тої, яка свідчить про особисто побачене й пережите. М. Осадчий вважав, що Сосюра все життя почувався фатально роздвоєним між взаємовиключними для сталінської доби складовими світогляду – українським патріотизмом і комуністичними ідеями. Тому в книзі «Третя Рота», мовляв, «на одну фразу любові до України поспіль напосідає на читача цілий каскад клятв і запевнень, що вони [українські поети – Н. К.] щирі інтернаціоналісти, поєднаних з освідченнями в любові до “старшого брата”»<sup>230</sup>. От тільки «каскad» звучить як карикатурні гасла на зразок речення-абзацу, не пов'язаного безпосередньо ні з попередніми, ні з наступними: *«Росіяни дуже люблять українців, як і ми їх, бо ми ж брати»* [Сосюра, с. 500]. Словом, читайте, як хочете, дорогі читачі, і не прискіпуйте до автора, що він любить Україну, а не Росію...

Іронія – невід'ємна складова індивідуального авторського стилю Сосюри-мемуариста. Але бринить вона в такому складному комплексі почуттів – біль пам'яті про дитячі образи й сором, захоплення й палка любов, туга, жаль, каяття, співчуття, – що породжує не просто іронічну двозначність і суперечливість сказаного, а цілий клубок значень: *«Я навіть був “великодержавним шовіністом” і називав татового брата в других, що приїжджав до нас гостювати з Третьої Роти, і його батька, татового дядю, негарним словом, коли мати просила мене їх цілувати. <...>*

---

<sup>230</sup> Осадчий М. Трагедія роздвоєної особистості (До першої публікації уривків з поеми Володимира Сосюри “Розстріляне безсмертя” та його щоденника “Третя Рота”) // Український вісник: громадський літ.-худож. та сусп.-політ. журнал. Вип. 9-10, жовт.-листоп. 1987. Київ; Львів: Передрук закордонного представництва Української Гельсінської спілки, 1988. С. 35.

– *Сыночек, почему ты не хочешь поцеловать своего дедушку?*

*Я відповідав:*

– *Потому что от него несёт хохлом.*

*А мій братик Коля, кирпатенький, товстенький, в теплих панчішках, такий ласкавий, трудолюбивий, послушливий і добрий, не гидував їх цілувати, дядька й діда. Він пригортався до їхніх гігантських ніг в широких шароварах, заривав своє личко в кожушину і казав:*

– *А я буду хохлёнком!*

– *О, це добра дитина, – говорив дід і любовно гладив Колину голівку своєю величезною запорозькою ручицею. – А це – чортеня, – сердито блискав він на мене суворими очима...»* [Сосюра, с. 248-249].

Оповідач ніби жартома зауважує фатальний вплив жіноцтва на свою долю: *«Ох, дівчата, дівчата! Може, й ви винні, що я став петлюрівцем»* [Сосюра, с. 350]. Починаючи від найперших ще дитячих захоплень, він уводить у життєвий сюжет про свого героя численних обраниць його серця. Показує їх передусім зовні, через портретні деталі, оскільки його Володька сприймав кожену нову героїню переважно візуально й переживав свої почуття у традиційний пісенно-романтичний спосіб: *«...побачив дівчину з червоними трояндами на щоках, тонкими рисами обличчя і чорними бровами, що як птиця влетіли в мою душу, а моє сімнадцятилітнє серце солодко стислось од холоду щастя тільки дивитись на неї. <...> Мене вразила пісня:*

*Козак від їжджає,*

*Дівчино-о-нька плаче...»* [Сосюра, с. 321].

Об'єкти уваги сімнадцятилітнього героя змінюються так швидко, що у пасажах авторської оповіді подекуди інакше звучить лише ім'я: *«Ми познайомились. Її звали Тетяна. <...> Ми познайомились. Її звали – Юлія»* [Сосюра, с. 325, 326]. Не надто відрізняються дівчата й характерами та уподобаннями. Може, через те, що донжуанські пригоди початківця виявляють чималу долю його простодушної самозакоханості: *«Я не любив Тетяни. Мені тільки приємно було, що вона мене любить. <...> Мені було дивно і солодко-дико, що вона така ж людина, як і я, а я можу вести її куди захочу і що хочу робити з нею»* [Сосюра, с. 325-326]. Дівоча увага лестить йому і сприяє підвищенню самооцінки (*«...я був нічого собі хлопець, і навіть сестра Зоя казала, що я красивий»* [Сосюра, с. 326]), яка утверджувалася й визначала його вибір – шлях українського поета – вкрай нелегко передусім через прокляття так званої двомовності, яка насправді була наслідком три-

валої русифікації рідного краю: «...в темні ночі моїх хитань у мовному питанні, в моїй безкінечній муці й тривозі за душу мого народу, за українську мову. І ці хитання ще й зараз потрясають мене, і я не сплю ночами і все думаю, думаю...» [Сосюра, с. 465].

У швидкоплинному флірті юний Володька був здатний відчутися фальш, а дорослий оповідач, передаючи нюанси захоплення і розчарування спантеличеного й егоїстичного молодика, показує владу одвічних патріархальних упереджень («Тільки чому, коли вона плакала, її вії під моїми губами були сухі?.. <...> Її дівочий вінок уже до мене був розтоптаний, хоч вона мене запевняла до миті злиття, що вона ніколи й нікого до мене не любила» [Сосюра, с. 323]) та зужитих штампів тогочасного повсякденного любовного дискурсу з його простодушною тривіальністю: «...прийшов чималенький лист од Юлі, в якому вона писала, що “Ваш поцелуй прожѐг меня насквозь...” <...> Я думав: і який там поцілунок... коли його і не було, а був тільки порожній свист...» [Сосюра, с. 327].

На сторінках книги, відповідно до реалій дійсності, у 1910-1920-х роках дівчата та хлопці з донбаських робітничих селищ освідчуються лише «культурною» російською мовою. У 1920-х В. Сосюрі доведеться стати одним із перших українізаторів цього дискурсу в ліриці, хоча поетичні спроби рідною мовою були напівсвідомі; можливо, до них підштовхнула фальш нав'язаних чужих кліше.

Комплекс Володьчиного донжуанства виявляється в ненастанних пошуках ідеалу, до якого не може дорівнятися жодна з реальних дівчат, котрі привертають його увагу: «...хоч не бачив її очей, зразу відчув, що в неї ті сині очі, що так довго мені сняться...» [Сосюра, с. 341]. Серед любовних захоплення докладніше виписані романтичні й екзотичні, причому оповідач романтизує і платонічні стосунки з полькою Констанцією (Котею), і бурхливий фронтний роман із подругою воєнка Андрія Ольгою, котра наряджається у шкірянку та галіфе, курить нарівні з чоловіками та стріляє з револьвера у хвилини любовного шалу. Гумористично показані парубоцькі бійки за місцевих донбаських дівчат чи кумедна сутичка з поетесою Наталею Забілою, у яку Володька був закоханий у харківський період своєї біографії, теж додають соковитого колориту особистісній лінії сюжету. Однак авторський вираз «фізіологічні моменти» не окреслений чітко. Сосюра не уникає навіть таких: «Я пішов у купе сестри-жалібниці... В неї були індуські очі і бліде обличчя, повне смерті...

*Я почав читати їй свої поезії.*

*Вона спитала мене:*

*– Ти не хворий?*

*Я сказав:*

*– Не знаю.*

*Вона обдивилась мене і віддалась мені... Смерть заглядала в вікна» [Сосюра, с. 376].*

Вірші як привід для еротичного зближення ще не раз стануть героєві в пригоді. Він швидко збагнув, що дівчата люблять у ньому Поета, хоча й не того, яким він намагається стати. Привабливий у їхній уяві героїчно-романтичний «дикунський» кітч для Володьки-простолюдина й бійця революції – то гидкий вияв буржуазної моралі: *«І взагалі всі ці буржуазні жінки, що любили мої вірші, дивилися на мене як на дикуна, на наївного дикуна, що нагадувало їм героїв Гамсуна, і це мене одитовхувало од них, бо я ж був червоноарм і в мене душа була зовсім не така, як вони уявляли: я теж любив красу і розумів її. А вони до мене підходили дико й страшно. <...> Вони казали, що у мене “одухотворённое лицо бандита”, і не вірили мені, що я ще не вбив ні одного чоловіка» [Сосюра, с. 405-406].*

Своє сімейне життя 1930-1940-х років Сосюра показав набагато стриманіше, уникаючи еротичних мотивів. Основою колізій є негаразди у стосунках із першою дружиною Вірою – за авторською версією, дрібнобуржуазною натурою, котра скоро по шлюбі стала звичайною міщанкою [Сосюра, с. 440-441], – та одруження з Марією: *«І в Сталіно я одружився з моїм синьооким щастям і горем, що полюбив на все життя» [Сосюра, с. 461].* Її несподіваний арешт 1949 року, шість років концтабору й повернення в 1955-му згадані мимохідь (загалом будь-які точні історичні дати в Сосюриній оповіді швидше виняток, ніж правило – час визначаємо за дослідженнями біографів), як причини власних страждань у повоєнний час. Пізні спогади майже позбавлені особистих подробиць і сумбурно передають почуття людини, загнаної у глухий кут несправедливості та врятованої в останній момент. На них наклала свій відбиток важка атмосфера пізньосталінської доби: *«Я знав, що не в мене одного таке горе, хоч я ще вірив, що НКВС – меч диктатури пролетаріату і раз заарештували Марію – значить, було за що.*

*Це говорила моя свідомість, а серце кричало, і плакало, і билось об ребра кривавими крилами, як підстрелена птиця.*



*І я страшно угнувся духовно, як поет і як людина...»* [Сосюра, с. 502].

Леонід Талалай, прочитавши «Третю Роту», характеризував свого старшого сучасника як поета, котрого підняла стихія Жовтневої революції. Особлива популярність Сосюри, на його думку, пояснюється тим, що молодий Сосюра був схожий на мільйони своїх однолітків, у кого «й штанів не було», що він говорив їхньою «простою» мовою, що у кривавому вирі епохи «його душа завжди прозора, часом банальна. Над нею, як і над логікою поета, домінують емоції, що створюють відчуття непереборного плинуну матеріального світу з його звуками, кольорами, пахощами. Всі деталі живої реальності, що попадають в поле його зору, не розпадаються, а створюють цільну картину... реальності»<sup>231</sup>.

**Висновки.** Завдяки безстрашній одвертості Сосюра створив унікальний документальний образ сучасної йому епохи. Його вивчення лише почалося. Любовно-еротичний дискурс радянського часу в Україні неможливо уявити без лірики Сосюри, а віднедавна, з появою нецензурованої «Третьої Роти», і без автобіографічної прози, яка контрастує з піднесеною лірикою («Так ніхто не кохав. Через тисячі літ / лиш приходить подібне кохання...») своєю приземленістю й конкретикою, роблячи образ зниклого Сосюриного світу достовірнішим та суб'єктивнішим, але й глибшим, багатограннішим, яскравішим. Бо дезавує кітчеву патетику любовної теми у її традиційному вираженні, додаючи спонтанності і свіжої безпосередності. Від щирого й відкритого серця прийшов із «Третьою Ротою» Поетів заповіт світові: *«Я всім прощаю і всіх люблю»* [Сосюра, с. 507].

### **Контрольні питання:**

- Чи доцільно показувати в літературі інтимне, глибоко особистісне так відверто, як це робив Володимир Сосюра у «Третій Роті»?
- Чому в пізніших редакціях тексту інтимних зізнань ставало все менше?
- Чи доводилося вам читати у текстах нефікційної літератури про глибоко особисте / інтимне / любовне? Чи завжди ці означення є синонімами на позначення того, що знає лише автор тексту?

---

<sup>231</sup> Талалай Л. Воля поета (Володимир Сосюра) // Талалай Л. Вибране / передм. В. О. Базилевського. Київ: Дніпро, 2004. С. 409.

- Чому не всі мемуаристи це роблять? (Наприклад, Юрій Шевельов).
- Яке відношення мають любовно-еротичні мотиви / сцени / епізоди / сюжетні лінії до інших аспектів зображення авторами мемуаристами повсякдення? (Наприклад, чи пов'язані вони з етнічною / національною / мовною самоідентифікацією суб'єкта спогадів?)
- Як оцінити авторську одвертість у спогадах про інтимне – як сміливість чи нарсицизм / самозакоханість?
- Яким здається вам автобіографічний герой «Третьої Роти» В. Сосюри у світлі своїх інтимних зізнань?

## **2.6. ЮРІЙ ШЕВЕЛЬОВ ПРО СВІЙ ВИБІР УКРАЇНСТВА ТА ПРО «СВОЇХ» І «ЧУЖИХ» У СПОГАДАХ «Я – МЕНЕ – МЕНІ... (І ДОВКРУГИ)»<sup>232</sup>**

\*Чим важлива культурно-етнічна ідентифікація у людському житті? \*Що означав вибір українства як власної долі у Харкові 1920-1930-х років. \*Шлях Ю. Шевельова від України до Америки. \*Ставлення мемуариста Шевельова до «чужих». \*Чому успішний вчений визначив свій шлях на Заході як поразку? \*Зв'язок культурно-етнічної ідентифікації Ю. Шевельова з його науковою працею та її вплив на руйнування іміджу «руського міра» в очах західних інтелектуалів.

Міркування видатного вченого-славіста Юрія Шевельова про його парадоксальний досвід етноідентифікації на тлі цієї проблеми як загальнолюдської і засадничої набувають неабиякої ваги. Вони сприймаються читачем його спогадів як повчальний і показовий приклад вирішення проблеми екзистенційного вибору, шляхів самореалізації та досягнення свободи. Шлях Юрія Шевельова від України до Америки був утечею від війни та фізичного знищення, котре загрожувало не лише йому, а й значній частині українського народу. Осмислюючи цей шлях як порятунок, він тверезо й досить толерантно показав середовище української та чужоземної інтелігенції, з яким близько був знайомий у довоєн-

---

<sup>232</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Г. Юрій Шевельов про свій вибір українства та про ставлення до «чужих» у спогадах «Я – мене – мені... і до-вкруги» // Київські полоністичні студії. Том XXXV. Київ, 2019. С. 176-185.

ному й окупованому Харкові та Львові, у німецьких таборах Ді-Пі для українських втікачів, у наукових осередках Західної Європи, а згодом у США. Одвертість і щирість, а також масштабність пережитого й зображеного, глибина й самокритичність осмислення власного досвіду роблять книгу особливо цінною в українській культурі ХХ століття.

Етнічна ідентифікація – вкрай важлива проблема нашої сучасності, індивідуально-психологічна та суспільно актуальна водночас, оскільки процес державотворення в незалежній Україні спирається на її вирішення громадянами. Міркування видатного вченого-слависта Юрія Шевельова (Шереха) про його парадоксальний досвід етноідентифікації на тлі цієї проблеми як загальнолюдської і засадничої набувають неабиякої ваги. Вони невід’ємні від довгого і плідного життя автора в Україні та поза нею, охоплюють майже ціле ХХ століття і сприймаються читачем його спогадів як повчальний та показовий приклад вирішення проблеми екзистенційного вибору, шляхів самореалізації та досягнення свободи.

Як вважають учені-психологи, потреба ідентифікації провокується комунікативно-інформаційними процесами і нестабільністю існування людського суспільства. У посттоталітарній та ще й постколоніальній Україні проблеми з ідентифікацією неминучі. До того ж на свідомість нашого співвітчизника накладається тиск глобалізації, амбівалентність культури постмодернізму, які руйнують звичну, традиційну ідентичність. Дмитро Наливайко вважає проблему етноідентифікації однією зі складових предмета імагології в порівняльному літературознавстві<sup>233</sup>. Не менш важлива вона і в постколоніальних, гендерних студіях тощо.

Поняття ідентифікації та ідентичності дозріло в якості фундаментальної категорії психології та соціології, а згодом й інших гуманітарних наук не так давно. Деякі дослідники вважають, що початок цього дискурсу йде від Зигмунда Фрейда, який першим писав про потребу дитини ідентифікувати себе з будь-яким зовнішнім об’єктом для з’ясування того, що сама дитина собою являє. Одним із засновників теорії ідентифікації вважають Фрейдівського учня Еріка Еріксона, психолога з течії американського неоф-

---

<sup>233</sup> Див.: Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 91-103.

ройдизму. У 1950 р. вийшла в світ відома книга Е. Еріксона «Дитинство і суспільство» (Erik Homburger Erikson, *Childhood and Society*). У ній сформульовано основні еріксонівські ідеї – концепцію особистості та її життєвих циклів, порівняння різних культур у відношенні до цих понять – і вводиться поняття психобіографії. За Еріксоном, ідентичність (тобто психосоціальна тотожність) дозволяє особистості сприймати себе в усьому розмаїтті своїх стосунків із навколишнім світом і визначає потреби, ідеали, систему цінностей, життєві плани, соціальні ролі з відповідними формами поведінки. Особистість розвивається завдяки включенню в різні соціальні спільноти (націю, соціальний клас, культурний осередок, професійну групу тощо) і переживає свій нерозривний зв'язок із ними. Стійка ідентичність – умова психічного здоров'я індивіда; якщо вона не складається, людина не знаходить себе, свого місця в суспільстві, стає «втраченою». Важливо, що Е. Еріксон розумів ідентифікацію як процес, який триває ціле людське життя<sup>234</sup>.

Саме такий процес показав Юрій Шевельов у своїх спогадах «Я – мене – мені... (і довкруги)». Про появу цієї унікальної книги (Харків – Нью-Йорк, 2001)<sup>235</sup> та враження від неї в Україні писали й говорили Микола Жулинський, Оксана Забужко, Іван Фізер, Тамара Гундорова, Елеонора Соловей, Лариса Масенко, Іван Дзюба, Оля Гнатюк, Михайло Наєнко та ін. Окремі аспекти «мнемонічного дискурсу» підкреслила у своїй розвідці Тетяна Гажа<sup>236</sup>.

---

<sup>234</sup> Див.: Эриксон Э. Г. Детство и общество / А. А. Алексеев (науч. ред., пер с англ.). 2-е изд., перераб. и доп. Санкт-Петербург: Ленато, фонд «Университетская книга», 1996.

<sup>235</sup> Шевельов Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): спогади: у 2 т. Харків; Нью-Йорк: вид. часопису "Березіль", вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 1: В Україні. 429 с.; Т. 2: В Європі. 304 с.; Шерех Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): спогади / передм. С. Вакуленко; приміт. С. Вакуленко, К. Карунік, Ю. Полякова, В. Романовський. Харків: Фоліо, 2012. Т. 1: В Україні. 480 с.; Т. 2: В Європі. 316 с. Надалі сторінки тексту вказуємо за цим виданням після прізвища автора та зазначення тому.

<sup>236</sup> Гажа Т. П. Мнемонічний дискурс у спогадах Ю. Шевельова «Я – мене – мені... (і довкруги)». URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/2874/2/Gazha%20%D0%A2.%20P..pdf> (доступ: 29.06.2018).

Зачіпалося й питання етнічної ідентифікації<sup>237</sup>. Однак достеменно вивчення спогадів Ю. Шевельова як літературної та культурної пам'ятки ще попереду.

Про унікальність ситуації, в якій харків'янин Ю. Шевельов у юності обрав собі національну приналежність, Оксана Забужко написала в есеїстично-епістолярній книзі «Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002» (Київ, 2011): «Дуже характерне для ЮШ почуття ідентифікації з усіма, кого він, на англійський лад, визначав як “underdogs” (парії, несправедливо покривджені). В молоді роки саме це почуття до великої міри вирішило його вибір на користь українства...»<sup>238</sup>.

Сам Ю. Шевельов у першій частині книги спогадів «Я – мене – мені... (і довкруги)» розповів про той момент своєї духовної біографії (кінець 1920-х років, навчання в Харківському університеті, званому тоді ХППО – Харківський педагогічний інститут професійної освіти) досить докладно, пояснюючи свій вибір ірраціональними чинниками: «...мені здається, що українськість завжди була в моїй родині. Так, це парадоксально. І батько й мати німецького коріння. Обидва виховані в Петербурзі. Вони жили в російській культурі і в російській мові. <...> Українськість якось ірраціонально жила в Харкові, жила в матері і в сестрі. Тисячею дрібниць вона входила в життя... <...> Україна була своєю, з її пейзажем, з її людьми, з її білими (тоді!) хатками. <...> Це було в нашій родині проявом, либонь, того, що Юрій Липа, старший від мене на вісім років, називав телуричними силами української землі, – здатність... навіть чужинців і зайд змусити відчувати себе таки своїми на цій землі і чужими на тій, де вони виховалися й звідки прийшли. <...> Я не вийшов з-під солом'яної стріхи і ніколи не міг би почуватись своїм під нею. Але це був складний ком-

---

<sup>237</sup> Див.: Фізер І. М. Мемуари Ю. Шевельова (Юрія Шереха): bildungsroman в автобіографічній іпостасі // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Філологічні науки. 2003. Т. 21. С. 3-9; Як етнічний німець Юрій Шевельов став українським інтелігентом? / Ірина Славінська, Любомир Ференс: розмова з Олею Гнатюк на Громадському радіо, 13.04.2018. URL: <https://hromadskeradio.org/programs/hromadska-hvylya/yak-etnichnyu-nimesc-yuriy-shevelov-stav-ukrayinskym-inteligentom> (доступ: 29.06.2018).

<sup>238</sup> Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. Київ: Висока Полиця, ВД Факт, 2011. С. 154.

плекс. Я не хотів належати і до росіян. <...> Росіяни були панами, я волів бути з андердогами. Українці були в потоптанні, але і в ставанні. Перше викликало симпатію, друге – бажання рухатися разом. Хоч як це дивно й на погляд ззовні нелогічно, моя українськість визначилася тоді. <...> Але кардинальна відмінність між мною і українською більшістю нашої групи [академічна група, з якою навчався – Н. К.] була та, що вони йшли своїм шляхом, бо він був ним уготований обставинами їхнього життя, а я вибирав. Можливо, якби не українізаційна політика тих часів, я пішов би за інерцією свого середовища в його зверхніх виявах і став би російським діячем. Але не тільки українізація або не сама вона, а в комбінації з тими переслідуваннями української культури й мови (не кажучи вже про політичні структури), що почалися від тридцятих років і тривають з чимраз більшою силою досі. У мені витворився тоді комплекс не тільки приналежності до української стихії й культури, а й комплекс самотійництва. Я занадто багато вклав себе в цю культуру, щоб пристати на її знищення, а єдиний рятунок від такої перспективи була самотійність і викорінення російського з України» [Шевельов, т. 1, с. 76-77, 156].

Книга спогадів Ю. Шевельова, окрім своєї літературної та культурної вартості як якісний зразок із не такого вже й великого в нас ряду мемуарів, надзвичайно вагома з імагологічного та психологічного погляду: автор бачив зблизька і спостерігав пильним оком дослідника-гуманітарія чимало культур у Європі та Америці ХХ століття, повсякчас порівнюючи з тою культурою, яку обрав для себе рідною і присвятив їй себе. І був не лише спостерігачем, а й аналітиком, намагаючись осмислити побачене та сформулювати свій досвід для багатьох співвітчизників, бо лише вони, на його думку, здатні його зрозуміти в цілому світі, адже це люди однієї з ним мови-свідомості. Завершуючи роботу над спогадами в умовах майже повної самотності, без надії передати свій досвід на далеку батьківщину (1980–1990-ті рр.), він намагався бути чесним і об'єктивним, хоча й, будучи скептиком, усвідомлював непосильність та марноту завдань мемуариста: «Якщо я це все пишу, то не тому, щоб себе увічнити, а тому, що поки я живий, я дію. Це такий самий закон життя, як і смерть, і так само безглуздий. <...> ...мене найбільше вражало, дивувало й принаджувало впізнати, що таке я, так, я сам. Як воно, це я, постало, як формувалося, з чого складається. <...> Чи можу я в цих спогадах упіймати оте я, хай не щодо усіх людей, а щодо себе самого? Думаю, що ні, що

коли мова наша дематеріалізує і деспіритизує я, то несила і в спогадах його схопити й прищипити. Але і шукати його захоплює»<sup>239</sup> [Шевельов, т. 1, с. 8-10].

Усупереч такій настанові, спогади Ю. Шевельова не егоцентричні. Насправді він не стільки розповідає про власне «я», скільки про навколишній світ, хоча й побачений крізь призму свідомості конкретної людини – як сам вважає, досить обмеженої ресурсами власної недосконалої пам'яті. Він – людина свого часу і – на початку – специфічного радянсько-міського середовища та ментальності («*Мої очі – містюкові*»), – каже мимохідь, коли йдеться про чуже йому село на Лемківщині [Шевельов, т. 1, с. 406]), але він людина інтелігентна, вдумлива, толерантна до інших і вимоглива та самокритична в оцінках чи характеристиках. До того ж, точна у слові, відібраному з не меншою вимогливістю, ніж об'єкти для зображення.

У першій частині спогадів постає докладно виписаним шлях формування українського інтелігента в підрадянській Україні, побачений з віддалі у півстоліття (перша книга датується 1987 роком; окуповану Україну автор залишив у 1943 році) і з відстані з-за океану. Нема жодного замилювання й ностальгії стосовно довоєнного життя, хоча згадано не лише злидні, прикроці та небезпеки, а й дитинство, родину, улюблену працю викладача, дорогих серцю людей. Надто вже гнітючим і нелюдськи безпросвітним був радянський побут, стосунки в країні, де безперервно тривали «чистки», репресивні кампанії, де люди зникали без сліду і ніхто про них не наважувався спитати, хоча всі здогадувалися про можливу їхню долю... Точна ідентифікація людей, яких пам'ятає мемуарист, подана через етнічно-культурні характеристики: цей – українець, той – росіянин, єврей, поляк... Ці характеристики аж ніяк не оцінкові, але для автора-мемуариста важливі як ключ до зрозуміння світу, у якому ті люди жили, керуючись своїми переконаннями та цілями, які визначалися, у свою чергу, їхньою ідентифікацією.

До прикладу – характеристика глибоко шанованого Шевельовим наставника в науковій царині – професора-мовознавця Леоніда Булаховського, поєднана з міркуваннями про соціальну й національну політику в царській імперії, яка продовжилася в радянській: «*До речі, про євреїв-вихрестів, Марк Самойлович був одним з них. Другого я зу-*

---

<sup>239</sup> Виділення напівжирним шрифтом у цитатах із тексту тут і далі авторські – Ю. Шевельова.

*стрів геть пізніше, уже в студентські роки, і він зробився моїм головним учителем у мовознавстві. Це був Леонід Арсенійович Булаховський, охрестився ще його батько, годинникар. Про нього, сина, буде багато мови далі. Тут тільки скажу, що за моїм враженням переслідування євреїв у царській Росії не було расове. Воно було виявом намагання знищувати всяку інішість. Охрестившись, єврей переставав бути інішим, і йому відкривалися дороги до середніх кляс суспільства» [Шевельов, т. 1, с. 40]. Далі буде продовження стосовно культурної ідентифікації цього персонажа.*

Через соціально-етнічні характеристики у книзі спогадів передусім виявляються авторські переконання. Показовою є толерантність Ю. Шевельова щодо кожної національності у контрасті з відвертою неприязню до будь-чого радянського – політичних порядків, ментальності, побуту, свят, книжок, пропагандистських та господарських кампаній, ідеологічних упереджень тощо. Саме неприязню до СРСР пояснюється визнана ним помилка перших місяців окупації – віра у швидкий кінець німецько-радянської війни, про яку (свою помилку) згадує з гіркотою обманутого: *«Я був абсолютно й беззастережно переконаний, що війна не буде довга і Радянський Союз розпадеться. Такий погляд у мене склався під враженням блискавичних перемог Німеччини в Польщі, Франції, Югославії, Греції. Радянська система видавалася мені наскрізь прогнилою і нездатною на довгу боротьбу. <...> Мені ввижається, що радянська концепція війни полягала в тому, щоб максимально розпорошити німців на неозорих просторах імперії, творити їм перешкоди на кожному кроці, затримувати й нищити живу силу. Німців просто було занадто мало на таку територію з її примітивною організацією і з силою пасток, що чигали на кожного німецького солдата. <...> ...усе було розраховане на без-вартісність людського життя, не тільки німецького, а й свого власного. <...> Людське життя не важило нічого, його навіть не пробували заощадити, як робили, зрештою, й у терорі тридцятих років. <...> Моя помилка полягала в тому, що я цього тоді недобачив. Але недобачали цього й німецькі генерали. Мабуть, бачили це англійці та американці, але яку вартість для них мали мільйони безглуздо втрачених життів на далекому, дикому сході Європи?» [Шевельов, т. 1, с. 278-280]. Звідси висновок про «жахливу суперечність цієї потворної війни» [Шевельов, т. 1, с. 409].*

Ю. Шевельов на власні очі бачив, що українцям не було рятунку від жодної з воюючих сторін, через те не вагається у визначенні, чим була для них війна і чи виправданою була втеча на Захід: *«...я не мав*



*найменшого бажання проходити військову муштру, а ще менше – загинути в безглуздому двобої Сталін – Гітлер, де ні один не боронив інтереси ні мої, ні мого народу» [Шевельов, т. 1, с. 285]; «Єдине, що ми могли робити в цій суцільно не нашій війні, було перечікувати її» [Шевельов, т. 1, с. 367]. Як наслідок такого переконання, оцінка УПА й інших військових потуг українців воювати з обома сторонами або на чиємусь боці (гренадерська українська дивізія «Галичина» у складі німецького вермахту – Waffen SS) скептична й безілюзійна: «...це все було трагічним фарсом, непотрібною жертвою. Війна була не наша, і єдине, що ми могли зробити – було вижити. Поєднувати себе з однією з двох сил – це був абсурд. Але й самотійна дія могла бути – найбільше – дон-кіхотством» [Шевельов, т. 1, с. 399].*

Звідси й неприязне або відсторонене ставлення до націоналістичних партій різних гатунків (які його, зрештою, мало цікавили) у повоєнній еміграції, неприховано неприязна оцінка донцовізму – «цього нечестивого зачатку» [Шевельов, т. 1, с. 371]. Не менш гидлива, ніж ставлення до радянських спецслужб: «Це була найбільша моя ганьба й гидь за все моє життя» [Шевельов, т. 1, с. 285], – каже автороповідач про спробу енкаведистів вербувати його в «стукачі». При тому досить толерантно й тепло Ю. Шевельов оцінює конкретних людей, які були активними партійними діячами або навіть співробітничали зі властями та спецслужбами – Віктора Петрова-Домонтовича, Володимира Кубійовича, Івана Мірчука, Миколу Шлемкевича, Івана Багряного, Юрія Липу та ін. Очевидно, виходячи зі власного досвіду подібного «співробітництва», його уроків: «Дистанція між катом і жертвою в тій системі не була величиною сталою» [Шевельов, т. 1, с. 200]. Один із небагатьох винятків – Юрій Косач, якого засуджено за його безкінечні хитання між ідейними таборами, однак головне – за моральну неперемірливість.

Найщасливішим місцем свого життя в Україні автор спогадів вважає Львів за часів німецької окупації, перед неминучістю радянського «визволення», при безпосередньому наближенні якого йому й багатьом іншим (згодом оголошеним «колаборантами» й «ворогами») довелося тікати далі в чужу, до того ж палаючу війною Європу. У світлі показаної Ю. Шевельовим нібито України (радянської), де все українське, від давніх традицій і старих звичаїв до мови й культури було упосліджене навіть у ставленні порядних та освічених людей (як от улюблений професор і наставник на філологічному терені: «Булаховський був без закиду толерантний до української мови, культури,

українських студентів. Але в підсвідомості існувала в нього, як і в усіх людей російської культури в Харкові, а, либонь, і скрізь, своя шкала цінностей, і речі українські не котировалися там високо» [Шевельов, т. 1, с. 157]), український Львів сприймався як «ідилія Філемона й Бавкіди, чия хатка завтра буде спалена» [Шевельов, т. 1, с. 396]: «Це виглядає потворно й неймовірно, але мій рік у Львові був не лише щасливий – про це вже була мова, – бо він був перший і єдиний у моєму житті рік, проведений удома, серед своїх, на рідній землі. Поляки й німці [мешканці Львова – Н. К.] для мене не існували. Німці кривавилися на безконечно розтягнених фронтах, Україна вимирала і згорала в навалі радянського наступу й німецького відступу – усе це було для мене як на іншій планеті» [Шевельов, т. 1, с. 397].

Згодом Ю. Шевельов чудово усвідомлював, що його український Львів існував лише в уяві, а насправді ситуація там не була ідилічною, що відбивалося й у мовному середовищі, помічене ще «за перших советів» (1940 рік – його приїзд до Львова з науковою метою): «Місцеві поляки, що принципово говорили по-польському зі своїми земляками-українцями, радо й легко переходили на українську в розмові з советами, як ми тут називалися, – проти всякої логіки, бо, власне, в тих обставинах галичани-українці були їхніми натуральними в силу обставин співниками, а справді загрожували обом якраз ті совети, – але мовні емоції не коряться логіці. Особистих зв'язків з поляками я не міг мати, їм боліла втрата своєї влади, поразка армії, атмосфера національної ненависти між ними й місцевими українцями була така, що не могло бути надії на мир і приязнь, і пізніше масове переселення поляків і українців поза два боки нового кордону, здійснене брутально Сталіном, попри всю дилу, варварську нелюдність цього заходу, було єдиною можливістю припинити кожночасну готовність пролити кров. З євреями місцеві люди теж не надто приятелювали, але це не була активна ворожнеча – тільки байдужість. Власне, всі три народи жили кожний окремим життям, наче їх поділяли скляні стіни. Радянська система вже почала свою стратегію вимішування, всі організації нового режиму були такі мішані, починаючи від спілки письменників, але персональних зв'язків я ще не спостерігав. <...> Дехто з польських науковців увійшов у моє життя пізніше – Здзіслав Штібер, Єжи Курилович. Але тоді вони викладали в Львівському університеті, було б так легко їх зустріти, пізнати, – але ніхто навіть не згадував їх, це був чужий світ, і я теж не розпитував про польсь-

ких чи єврейських учених, діяльних у Львові. Тут мур не був навіть скляний, він був непрозорий» [Шевельов, т. 1, с. 262-263].

Пізніші, вже воєнних часів враження від Львова все ще не концентровані на глибині міжнародного конфлікту, а повні захвату місцем та інтересу до галицьких культурних діячів, хоча про цей захват згодом сказано з гіркотою і нещадною тверезістю: *«Це був шал здійснення мрій, це було занурення з затхлого повітря двох диктатур – російської, а потім голодної німецької в Харкові – в чистий кисень здійснення нездійсненого, коли віра ставала реальністю або так здавалося, і, як я сьогодні це бачу, це все було чиста уява, самоомана, ілюзія, дим, і при тому дим без вогню. <...> Львів був у німецьких руках, і ці руки не були ні чисті, ні делікатні. Але я цього не бачив, бо не хотів бачити. Понад половина Львова були поляки, але я жив у такому Львові, де поляків не було. <...> Бо для мене Львів був Україна, і поза нею в ньому нічого не існувало»* [Шевельов, т. 1, с. 356-357].

Дивовижною є стійкість людини, яка повсякчас змушена була відчувати своє упослідження *«на нашій – не своїй Землі»* (так Шевельов перефразовує Шевченка, змінивши одну літеру – «з» на «З») і, тим не менше, не спокусилася вибрати собі легший і цілком прийнятний шлях до самоствердження через природну, криву ідентичність – німецьку: *«Німцем я не хотів робитися. Рід родом, але я не був згодний міняти свою шкуру й душу. Я належав не туди. <...> Я пройшов наприкінці війни важкий і ризикований шлях утеч і ховань, але він не привів мене до загиби. Я ховався в українській громаді, і це рятувало...»* [Шевельов, т. 1, с. 302]. Однак авторові цей вибір бачиться не в піднесено-патріотично-героїчному, а в цілком буденному світлі, тверезо, скромно, раціонально – і твердо, як моральний імператив порядності й гідності: *«Моя чеснота тоді полягала, правда, тільки в неробленні чогось, у неприйманні спокус. Не думаю, що “батьківщину не можна вибирати”, – в обставинах мішаного населення кожний її вибирає, але думаю, що можна її вибрати тільки раз»* [Шевельов, т. 1, с. 303].

«Порядність» в устах Ю. Шевельова – повсякчас найвищий критерій в його оцінках інших людей. Тому «українську громаду» не так уже й високо оцінено. Кілька неприємних рис додають епізоди ще в окупованому Харкові, коли всі, хто хоче втекти з німцями, чекають потяга на промерзлому пероні, а потім кидаються штурмувати подані вагони таким безладним натовпом, що Шевельов зі старою матір'ю залишається на тому пероні покинутим. Пізніше, опинившись у Ні-

меччині напередодні її повної поразки, він буде шанобливо й прихильно дивуватися витримці та організованості пересічних німецьких громадян, які до останку не допускали паніки та безоглядного егоїзму в екстремальних небезпечних ситуаціях – бомбардування, недоїдання, втрачене житло тощо.

Глибшого пояснення нецивілізованої поведінки українців у подібних випадках Ю. Шевельов не подає, але повсякчас згадує то наслідки тривалого бездержавного животіння народу на задвірках Європи – й відсутність державницьких моделей громадського співжиття та відповідних їм інституцій, то постійні випробування організованим голодом й іншими катастрофічними лихами, то перманентне винищення прошарку інтелігенції, без якої народ не здатний позбутися комплексів і поведінкових стереотипів «селоцтва». Через те складними постають в його аналізі власні стосунки з тим, що він називає «рустикальністю України»: *«У моєму випадку праця в технікумі означала також часткове переборення мого комплексу антирустикальності, якого я цілком ніколи не позбувся, а тепер відчуваю його гостріше, ніж давніше. А поєднати цей комплекс з любов'ю до України і українців – це не проста справа, ледве чи можлива кінець-кінцем. Дві душі в одному тілі – одна українська, друга антирустикальна? Чи вони можуть співіснувати без війни? У мої студентські роки перевагу взяла антирустикальність. Роки викладання в технікумі змінили балянс істотно. Його, балянсу, зміни й хитання великою мірою визначили мою дальшу біографію, і, певне, вони характеризували не одного містюка, зіставленого з українською стихією, її гоном, розмахом і обмеженнями»* [Шевельов, т. 1, с. 176].

Друга частина спогадів, датована 1999 роком, відповідно до назви («В Європі») показує шлях Ю. Шевельова після від'їзду з України навесні 1944 року та до переїзду за океан у 1952-му. Третя частина – «В Америці», – про яку Юрій Володимирович говорив в інтерв'ю<sup>240</sup>, не була написана, однак про головний конфлікт тамтешнього Шерехового життя, який призвів до тривалої недооцінки його наукових праць у середовищі західних філологів-

---

<sup>240</sup> Лабунська К. Юрій Шевельов: «Я хотів сказати до побачення всім, кого знав і любив...»: інтерв'ю (Нью-Йорк) // Українська правда. 2002. 21 травня. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2002/05/21/2988866/> (доступ: 01.05.2018).

славістів, дізнаємося з нарису «Мої зустрічі з Романом Якобсоном» 1988 року<sup>241</sup>.

Показуючи шлях українських біженців до Німеччини, а згодом розпорошення колишніх діпівців по заокеанню та Європі в пошуках безпечнішого пристановища, Ю. Шевельов стверджував, що це був непевний, небезпечний шлях у невідоме, і кожен крок приносив злигодні й загрози. Через те туристичних вражень у його книзі немає: *«Нема в мене й спогадів про місто, – згадує, наприклад, Братиславу. – Не оглядали ми міст у ті роки й дні. Єдиною думкою було – вирватися з небезпечної, наче на порохівій бочці розташованої Словаччини»* [Шевельов, т. 2, с. 10]. Тривало це довго: понад два тижні пересувалися запаковані вагони туди й сюди по маленькій Словаччині, поки якась невідома адміністрація вирішить, що робити з людьми в тих вагонах. Тому й порівняння з іншими ешелонами, якими у той же час везли до концтаборів нових жертв нацизму, виникає не випадково: *«Це були “жиди”, здається, з Угорщини, може, й з балканських країн. Везли їх явно на спалення чи згазування в таборах Німеччини, а може, ще й західної Польщі. <...> До тих поїздів годі було й думати підійти, їх охороняли пильно. Це була ідеологія на стадії безглуздя, навіть сказу. Фронти тріщали, Німеччина корчилася й розпадалася, а тут залізниці завантажували цим божевільним рухом... <...> Страшно було дивитися на цей масовий рух сьогодні ще людей, а завтра тільки тлінно-гнилого м'яса»* [Шевельов, т. 2, с. 5, 15].

Перше враження від власне Європи – випробування блощицями у таборі біля містечка Штрасгоф. *«Новітнім пеклом»* запам'яталася дезінфекція одягу й пожитків привезених людей, яких ще й реєстрували після дезінфекції голими («в чому нас мати народила») [Шевельов, т. 2, с. 13]. Запам'яталася також юшка з... варених огірків, якими годували біженців, *«щоб люди – вибачте, чужинці, з ворожих країн – не засиджувалися в Штрасгофі, а воліли б поїхати будь-куди, на будь-яку працю, щоб тільки вийти з зачарованого огіркового кола»* [Шевельов, т. 2, с. 11]. От тільки чи було тим людям куди їхати, і чи всі були здатні до праці? Розглядаючи фотографію матері, яка збереглася з тих часів, оповідач розмірко-

---

<sup>241</sup> Див. «Додатки» у книзі: Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. Київ: Висока Полиця, ВД Факт, 2011. С. 350-404.

вує: *«Який вираз муки, переляку, розпачу в очах моєї матері, в схудлості її обличчя!»* [Шевельов, т. 2, с. 13].

Є у книзі кілька виписаних епізодів чудесного спасіння з кіл *«новітнього пекла»*. Вони показують, наскільки твердо мемуарист вірить у людяність, що рятувала його і його стару матір, здавалось би, у безвихідних ситуаціях. Німці в його сприйнятті здаються далеко не однозначно носіями «ідеології на стадії безглуздя», а чимало рис їхньої поведінки (навіть у масових, не особистісних зіткненнях із ними) викликають приязнь і повагу. Автор спогадів твердо заявляє про своє протистояння огидному стереотипові ставлення до німців після поразки гітлерівського рейху, коли їх часом зачіпали й ображали просто знічев'я на вулицях їхніх міст: *«З німцями й Німеччиною, твердилося, навіки покінчено. Я не поділяв таких поглядів. Хай тепер німці були безправні й безвладні, це не могло так лишатися назавжди. Раніше чи пізніше влада буде поступово повертатися в німецькі руки. Етично й культурно я звик шанувати німців, будучи з ними в бомбосховищах під час бомбардувань, а ще давніше, спостерігавши німецьких солдатів на Україні. Чи треба повторювати ту абеткову істину, що не кожний і навіть не більшість німців були співвідповідальні за злочини режиму. <...> ...треба було будувати мости до людей на своїй тимчасовій батьківщині»* [Шевельов, т. 2, с. 243].

Менш приязне ставлення виявив Ю. Шевельов до Швеції, де йому довелося жити й працювати близько двох років у провінційному Люнді: *«З першого знайомства я незлюбив Швецію»* [Шевельов, т. 2, с. 266]. Зате, всупереч цій ніби однозначній заяві, докладно аналізує свої перші враження й подальше знайомство з новою країною з віддалі у просторі й часі, щоб зробити висновки, що справа не в об'єктові сприймання ним, чужинцем, а в упередженнях, які той чужинець приніс із собою зі свого радянського минулого, які застеляли його зір і зводили перепони: *«Усе це разом було самонавіюванням, неймовірним і – парадоксально – нічим не викликаним у шведській реальності. Підґрунтя цього комплексу почувань, що вів до внутрішнього опору навколишній дійсності, було не в країні, воно було в мені. Я не був приготований на іншу дійсність, не знану мені. Я був десь між барокковістю української культури і вимріяною Америкою, про яку я, щиро кажучи, поняття не мав. А до цих двох світів, власне, нереальних, а тому оповитих серпанком принадности, доступу не було.*

*Так я опинився ніде... <...> Сьогодні я бачу прибалтицьку країну тих років зовсім іншими очима. Я знайомий тепер з многолітнього досвіду із заокеанням і маю уявлення про те, що там дійсність і що – мій, у чому вона великопростірна, а в чому обмеженіша від Швеції. <...> Може, найголовніше в цій переоцінці шведського життя було визволення з комплексу зневаги до “дрібнобуржуазності”, культу революційної широкомасштабності, який створила російська революція. <...> Як я був тоді неспроможний сприйняти Швецію, так зненавидів я, кілька років пізніше, Швайцарію моїх перших вражень. <...> Логіки в моїй позиції не було жадної. Я ж утік, від тієї революції, що “трощить, ламає, з землі вириває”, я шукав ладу і спокою. Але тоді я не бачив тієї суперечності. <...> Сьогодні я думаю, що нема нічого злого – і є багато доброго – в усталеності побуту, в спокійному ритмі усталеного і вигідного життя» [Шевельов, т. 2, с. 275-276].* Адже саме Швеція дала йому якнайсприятливіші умови для наукової праці.

Реальна Америка не стала тією омріяною країною, до якої в перші повоєнні роки так праглося потрапити. Дві головні лінії у спогадах про заокеанський період життя в другій книзі лише намічені, а продовжені в нарисі «Мої зустрічі з Романом Якобсоном»: поступове наростання самотності в авторській свідомості (і в оточенні) та гіркота досвіду, що моральний рівень людської спільноти не залежить від суспільного устрою, і навіть офіційна державна політика у «вільному світі» нічим не людяніша від тоталітарної. Бо чим кращий гітлерівський Голокост від дрезденського апокаліпсису в 1945 році? *«Місто винищували до пня, гинули тисячі будинків і сотні тисяч людей. Це була відповідь Черчілла на рішення Ялтинської конференції, що саме закінчилася. За рішенням тієї конференції Саксонія, а значить, Дрезден теж мали відійти до російської зони. Черчілл волів передати росіянам руїни. Безглуздий дрезденський голокост, про який ніхто не кричить і чії жертви не волають до неба, був тільки початком. У Саксонії були ще двоє великих міст. За яких два дні небо обрушилося на Хемніц, і знов, і знов. Сумніву не могло бути: третім на лінії великих міст, на осі схід – захід лежав Пляуен»* [Шевельов, т. 2, с. 38]. Знищення Пляуена Ю. Шевельов бачив на власні очі і чи не вперше пережив паніку від близькості власної смерті.

В інтерв'ю Катерині Лабунській у 2002 році, на питання про сповідальність його мемуарних книг, Ю. Шевельов сказав: «Не знаю, наскільки їх можна назвати сповідальними. Хоча б тому, що людина не може об'єктивно й повністю, підкреслюю, повністю передати, що з нею впродовж життя відбувалося. Ці два томи, присвячені добі мого життя в Україні й Європі, написані років сорок тому. Я їх довго не хотів друкувати. Тому що багато людей, про яких йдеться на сторінках цих книжок, були ще живі. Я відкладав, і відкладав свідомо, їхній вихід у світ, доти, доки вважав себе ще за живу людину»<sup>242</sup>. Сумний і скромний підсумок великого життя...

**Висновки.** Шлях Юрія Шевельова від України до Америки був утечею від війни та фізичного знищення, котре загрожувало не лише йому, а й значній частині його народу. Осмислюючи цей шлях як порятунк, він не став у своїх спогадах прикрашати себе, «відбілюючи» помилки та «забуваючи» власну упередженість, обмеженість, подекуди навіть одвертий егоїзм; водночас тверезо й досить толерантно показав середовище української та чужоземної інтелігенції, з яким близько був знайомий у довоєнному й окупованому Харкові та Львові, у німецьких таборах Ді-Пі для українських втікачів, у наукових осередках Західної Європи (Берлін, Мюнхен, шведський Люнд), а згодом у США. Одвертість і щирість, а також масштабність пережитого й зображеного, глибина й самокритичність осмислення власного досвіду роблять книгу особливо цінною в українській культурі ХХ століття – вартих її знайдеться не багато.

Чи не найцінніший аспект авторських міркувань у спогадах Ю. Шевельова пов'язаний з вибором етно- й культурної ідентичності. Його показано у драматичних перипетіях виживання українського інтелігента під загрозою тоталітаризму, війни, переслідувань та цькування навіть у повоєнний період. Підставою для особливої ненависті до себе з боку представників «руського міра» (зокрема в особі російського емігранта Романа Якобсона та українського перекинчика Івана Білодіда) Ю. Шевельов справедливо вважав їхнє бажання знищити в його особі представника незалежної української культури, кваліфіко-

---

<sup>242</sup> Лабунська К. Юрій Шевельов: «Я хотів сказати до побачення всім, кого знав і любив...»: інтерв'ю (Нью-Йорк) // Українська правда. 2002. 21 травня. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2002/05/21/2988866/> (дата доступу: 01.05.2018).



ваного дослідника її історії й мови, здатного висунути й відстоювати наукові ідеї, які суперечили їхнім русифікаторським потугам, що формували в свідомості представників наукової спільноти західного світу непробивні бар'єри для проникнення голосу бездержавного українського етносу. Результат свого протистояння він назвав повною поразкою, однак, виходячи з того, що його праці нині затребувані, а охочих утверджувати «руській мір» на Заході й в Україні таки поменшало, можемо стверджувати: навіть один у полі воїн, добрі справи не пропадають марно. Ідентифікація – той комплекс ідей, що складається у людських головах, і тут істина бере гору над брехнею.

### **Контрольні питання:**

- Що таке культурно-етнічна самоідентифікація?
  - Чи важлива ця проблема у вашому житті?
  - Що вам відомо про видатного мовознавця й літературного критика Ю. Шевельова (Шереха)? Звідки ви про нього знаєте?
  - Чи зрозуміла вам колізія спогадів цієї людини – вибір українства як культурно-етнічної самоідентифікації?
  - Що запам'яталося з розповіді про спогади Ю. Шевельова стосовно його ставлення до «чужих»?
  - Чому Ю. Шевельов трактував свій шлях на Заході як «поразку»?
- Чому відомий мовознавець Роман Якобсон став заклятим ворогом Ю. Шевельова і зійшовся в тому з радянським мовознавцем-ренегатом Іваном Білодідом?

## РОЗДІЛ III. РЕТРОСПЕКТИВА ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА КУЛЬТУРИ КРІЗЬ ПРИЗМУ НЕФІКЦІЙНИХ ТЕКСТІВ

### 3.1. ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДІАЛОГ ГРИГОРІЯ КОЧУРА ТА ІРИНИ ВОРОНОВИЧ: СІМЕЙНИЙ ПОРТРЕТ В ІНТЕР'ЄРІ «ЧЕРВОНОЇ ДОБИ»<sup>243</sup>

\*Дещо про особливості жанру «епістолярний діалог», його рецепцію та поетику. \*Провідні теми епістолярної добірки Григорія Кочура та Ірини Воронович: умови перебування в таборах ГУЛАГу; влаштування на новому місці – у столиці радянської України; стосунки з друзями та колегами; можливості творчої роботи для українського перекладача у 1940-1950-х роках. \*Характери респондентів та можливості «відчитування» їх у текстах епістолярного діалогу. \*Інтер'єр «червоної епохи», видимий із сімейного листування Кочурів «інтинського періоду».

Мова піде про один з епістолярних діалогів середини минулого століття, опублікований до 110-ліття геніального перекладача Г. Кочура<sup>244</sup>. Епістолярна історія кочурівської родини промовиста тим, що показує стосунки найближчих людей із багатьма умовчаннями (з огляду на перлюстрацію), практично не містить відгуку на соціальні й політичні події. Увесь текст родинного листування, за винятком переписаних у листах поетичних перекладів Кочура, має переважно побутовий характер і відповідну стилістику. Однак це й діалог Поета з його Музою. У ситуації нищівної русифікації, коли все українське опинилося на грані незворотного процесу зникнення, перекладацька праця стала авангардною сферою творчості й водночас останнім редутом опору, де митці відчували себе покликаними боронити гідність рідної культури. Ця ситуація спонукала Г. Кочура після табору свідомо вибрати для себе

---

<sup>243</sup> Вперше опубліковано: Колошук Н. Епістолярний діалог Г. Кочура та І. Воронович: сімейний портрет в інтер'єрі «червоної доби» // *Окриленість словом: зб. наук. праць на пошану проф. Степана Хороба* / відп. ред., упоряд. Роман Піхманець. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2019. С. 397-409.

<sup>244</sup> Кочур Г., Воронович І. «Простягни через простір свою знеможену руку...»: вірші та родинні листи 1945-1959 років / передм. В. Скуратівського; упоряд. та приміт. М. Кочур, Н. Колошук, Л. Кондратюк; післямова Н. Колошук. Харків: Права людини, 2018. 215 с. При посиланні на тексти родинних листів та віршів Г. Кочура, а також на «Примітки», у квадратних дужках вказуємо лише прізвище головного автора – Кочур – та сторінку цього видання.

перекладацьку працю, до якої мав унікальний хист і знання, хоча й не мав ні сприятливих умов, ні офіційної підтримки. Обставини сімейного життя в інтер'єрі радянської доби – надзвичайно цікавий аспект картини нашого минулого – середина ХХ століття, пізньосталінська доба й початок «відлиги». Із небагатьох вцілілих текстів вона розкривається досить промовисто.

Раритетна книжечка власних віршів Григорія Кочура «Інтинський зошит» у супроводі «родинних листів» є помітним вкладом в оприлюднення тих «зафіксованих і нетлінних» (за М. Коцюбинською) скарбів нашої літератури, які збагатили її в минулому столітті, однак довго залишалися поза увагою широкого читача, бо творилися десь осторонь видимого культурного життя, та власне, й не були широкому читачеві адресовані. До того ж, в Україні маємо небагато зразків публікації листовних діалогів. Традиційно наші видання епістолярної спадщини показують відомих людей минулого лише з одного боку – адресанта – і стають додатком до їхніх біографій чи коментарем до творчості. Діалогічні зібрання епістолярію з'явилися віднедавна й зацікавили молодих літературознавців як самостійний жанр – «епістолярний діалог» (нім. Briefwechsel)<sup>245</sup>. Отже, читаємо один із рідкісних доступних нам епістолярних діалогів середини минулого століття, виданий до 110-літнього ювілею Г. П. Кочура.

На видання одразу відгукнувся рецензією Максим Стріха, який, зокрема, пише про публікацію епістолярної спадщини видатного майстра українського перекладу: «Отже, дещо до ювілею Григорія Кочура таки зроблено. <...> Але й лишається ще зробити дуже багато. Адже досі переважно не впорядковане й не прокоментоване унікальне листування Григорія Порфіровича. А його адресатами були десятки цікавих постатей – від приятелів-“неокласиків” та інших діячів “розстріляного Відродження” і до майбутньої нобелівської лауреатки Віслави Шимборської. На жаль, із кожним роком меншає людей, здатних пролити світло на обставини, що стояли за цими листами. Пишу це і як докір самому собі: я встиг був кілька років тому прокоментувати листування Григорія Кочура з Максимом Рильським і його сином Богданом, але затягнув із листами до і від подружжя Дейчів до того часу,

---

<sup>245</sup> Див.: Стернічук В. Б. Епістолярний діалог як жанр нефікційної літератури крізь призму образу автора (на матеріалі листування М. Фріша – Ф. Дюрренматта, М. Фріша – У. Йонсона): автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 – теорія літератури / Чернівецький нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці, 2014.

коли не стало Євгенії Кузьмівни, і вже ніхто й ніколи не з'ясує того, що з неминучістю прикривалося в посланнях того нелюдського часу натяками чи фігурами замовчування»<sup>246</sup>.

Загалом з усього розмаїття нефікційної літератури епістолярна спадщина вивчена в нас найкраще – маємо дослідження Лесі Вашків, Тетяни Заболотної, Наталії Загоруйко, Михайлини Коцюбинської, Світлани Кочерги, Володимира Кузьменка, Людмили Курило, Жанни Ляхової, Галини Мазохи, Надії Миронець, Людмили Морозової, Михайла Назарука, Валерії Пустовіт, Петра Ротача, Валентини Савчук-Прокіп, Юрія Шереха-Шевельова та ін. дослідників. Однак серед недосліджених і невпорядкованих скарбів досі листи Г. Кочура, який написав їх тисячі (за деякими підрахунками – більше двох тисяч<sup>247</sup>), а опубліковано лише незначну частину. Над публікаціями невеликих епістолярних добірок працювали Андрій і Марія Кочури, Микола Василенко, Лев Дроб'язко, Мирон Петровський, Максим Стріха, але незмірно більша частина ще чекає опрацювання.

Дещо уточнимо про авторів книги родинних листів та умови її творення. По-перше, текст відчутно неповний: збереглося далеко не все, що писали відомий перекладач-поліглот Григорій Кочур (1908-1994) та його дружина Ірина Воронович (1907-1985) один одному та рідним у Київ упродовж «інтинського» періоду (після арешту 8 жовтня 1943 року в Полтаві Г. Кочур та його дружина були засуджені на 10 років концтабору і 5 років заслання, звільнені в 1953 році; ще понад п'ять років до дозволу переїхати на Україну жили в селищі Інта тодішньої Комі АРСР Російської Федерації; від літа 1956 р. приїздили до Києва в сімейних справах). У книзі подано 64 листи: 48 листів Г. Кочура і 16 листів – І. Воронович, датовані 1948-1959 роками із тривалими перервами; за роки 1950-1951 та 1954-1956 роки листи зовсім відсутні. Лише поодинокі послання дійшли з таборів, починаючи від лютого 1948 року (листи 1-6), коли обоє Кочурів відбували кару поблизу Інти (Ірина Михайлівна була в таборі Абезь).

---

<sup>246</sup> Стріха М. Книжкові подарунки до 110-річчя Григорія Кочура. URL: <http://litakcent.com/2018/12/04/knizhkovyi-podarunki-do-110-richchya-grigoriya-kochura/> (доступ: 11.03.2019).

<sup>247</sup> Див.: Братаніч О. В. Лінгвостилістика епістолярію Г. П. Кочура (на матеріалі листування 60-80-х рр. XX століття): дис. канд. філол. наук: 10.02.01 – укр. мова / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. 215 с. URL: <http://mydisser.com/en/catalog/view/312/862/21161.html> (доступ: 11.03.2019).

Табірний друг Г. Кочура, херсонський письменник і перекладач Микола Василенко свідчив, що ув'язненим інтинського «Мінлагу» (об'єднання багатьох табірних пунктів довкола Інти) дозволялося написати листи двічі на рік<sup>248</sup>. Завдяки йому розуміємо натяк у першому (і єдиному за 1948 рік) посланні, де Григорій Порфірович пише: «Дорогий друже! <...> Вибач, що в одному конверті лист до тебе і до інших. Це – економія на відсутні конверти» [Кочур, с. 45-46]. Очевидно, проблема була не з конвертами (хоч і з ними могла бути), а з лімітом на листи, якого адресант не міг перевищити та навіть пояснити це людині поза табором, бо писати щось конкретне про табірні умови не дозволялося – лише загальники на кшталт: «Особливих змін у моєму становищі не відбулося – все по старому» [Кочур, с. 46]. Адресатом звернення був однокурсник Кочура Федот Трохимович Жилко [див. «Примітки»: Кочур, с. 151].

Як бачимо з листа № 1, звернутися до друга (не називаючи імені, щоб не наражати адресата на небезпеку) Кочурові було конче потрібно, бо йшлося про питання життя або смерті: відбувши лише половину строку ув'язнення, Григорій Порфірович «став відчувати велику душевну втому» [Кочур, с. 46]. Тяжкий стан ліричного героя виявляють і табірні вірші з єдиної власної збірки Кочура «Інтинський зошит» (їх видано 1989 р.; написано значно раніше в тюрмі й таборі) – «Розмова (Кошмар)», «Спостерігаю об'єктивно», «Отак і судилось: тинятися в тому померклому світі...», «Інколи», «Каприз трагічний», – перебування на дні безсилового відчаю, на грані самогубства чи божевілля:

*Отямся! Це ж безумство. Поки  
Тебе кружитиме цей смерч?  
Тобі один рятунок – спокій,  
Бо інше все – безодня й смерть!  
І ось він – спокій: погасило  
Весь біль, всі скарги, всі жалі  
Глухе, безжалісне, безсиле  
Кипіння стримуваних сліз.*

(«Каприз трагічний», не датований) [Кочур, с. 33]

---

<sup>248</sup> Див.: Василенко М. Штрихи до біографії Григорія Кочура // Бібліотечка «Просвіти» Херсонщини. Вісник Таврійської фундації. Вип. 3. URL: [http://prosvilib.at.ua/books/vtf/03vtf/vtf\\_0314.htm](http://prosvilib.at.ua/books/vtf/03vtf/vtf_0314.htm) (доступ: 11.03.2019).

Звичайно, ліричний герой вірша й автор листа – Г. Кочур – не тотожні суб'єкти. До того ж, враження від окремого вірша не тотожне образіві ліричного суб'єкта цілої поетичної книги. У листі ж ідеться про пригнічену психіку людини вкрай виснаженої, про втрату в'язнем Кочуром ілюзій стосовно справедливості та навіть здорового глузду властей, до яких він звертався, не відчувачи за собою вини. Точніше зрозуміти обставини й причини його стану дає змогу табірний лист Ірини Михайлівни від 18.04.1948 р.<sup>249</sup> у Київ сестрі Тамарі: *«Грайчик [ласкаве ім'я Г. Кочура – прим. А. Кочура] пише дуже сумні листи. На жаль, він все-таки мав дитячі ілюзії щодо перегляду справи, і крах цих ілюзій сильно позначився на його психіці»*<sup>250</sup>. Сам Г. Кочур у кількох наступних листах дружині порівнює себе із жабою в стані анабіозу і знаходить у собі сили невесело жартувати: *«...обіцяю віджити у відповідних умовах»* (лист 10.12.1949 р.) [Кочур, с. 49]. І таки виконає свою обіцянку, щойно *«Повіє часом в зимньому повітрі / Гнилизною інтинської весни...»* («Сонет інтинської весни», не датований) [Кочур, с. 21]. Скільки за тим пережитого, можемо лише здогадуватися.

У листі від 20.02.1953 року Г. П. пише дружині: *«Зовні – все те саме. Що інше – то не на краще. А внутрішній стан – було майже непорушне отупіння, а це ніби є зародки якогось відмерзання»* [Кочур, с. 54]. Причина внутрішньої зміни розкривається у тому ж листі: ідеться про його творчу роботу – переклади, і Г. П. навіть хвалиться деякими здобутками: *«Певне пожвавлення настало тому, що потрапили мені до рук два грузинських поети»* [Кочур, с. 54]. Знайшовши смисл для повернення з анабіозу, обіцяє дружині пережити *«теперішнє самообмеження і тепличне існування»*, про яке писав раніше (лист

---

<sup>249</sup> На жаль, у перед'ювілейну книгу *«Простягни через простір свою знеможену руку...»* цей лист не увійшов через недогляд упорядників. Його опублікував Андрій Кочур у часописі *«Зона»* 2005 р. [*«А правда цієї землі прастара...»*: Листування Григорія Кочура з Інтинського заслання / упоряд. та приміт. Андрія Кочура // *Зона*. Київ, 2005. № 19. С. 47-59.] разом зі ще трьома родинними листами (див. листи 1-3 [Кочур, с. 45-50]) та вибраними віршами батька, але упорядники книги не встигли звірити тексти з цією публікацією, бо згадали про неї запізно.

<sup>250</sup> *«А правда цієї землі прастара...»*: Листування Григорія Кочура з Інтинського заслання / упоряд. та приміт. Андрія Кочура // *Зона*. Київ, 2005. № 19. С. 51.

від 10.12.1949) [Кочур, с. 49] – яскравий приклад евфемістичного кочурівського стилю.

Хранителька Дому-музею Г. Кочура в Ірпені, його невістка Марія Леонідівна Кочур стверджує, що інших сімейних листів за табірні роки у музейному архіві немає: зберігання таких документів у сталінський період було крамолою, та й у пізніші часи Г. Кочур, його дім і родина перебували під наглядом до кінця 1980-х. Через те кількісно переважна частина збірки – листи короткого часового проміжку (1957-1959) після чергової тривалої перерви, коли Кочури після звільнення із «зони» кілька років мешкали «на спецпоселенні» в умовах житлової й побутової невизначеності. Листи мандрували між Інтою та Києвом, бо в Києві проживали найближчі люди – мама й сестра Ірини Михайлівни та син Андрій, котрий виростав під їхньою опікою (його голос двічі вплітається у діалог батьків коротенькими дописками російською мовою; батьки ж про нього пишуть один одному чи не в кожному листі).

Уперше після табору Кочури відвідали Україну в 1956 році, – повідомив М. Василенко, вибірково публікуючи пов'язані з цією подією листи старшого товариша<sup>251</sup>. Напевно, це були два місяці літньої відпустки – Г. П. продовжував працювати на шахті, І. М. деякий час викладала у школі. Спецпоселенці не мали можливості кудись поїхати з місця заслання аж до XX з'їзду КПРС (14-25 лютого 1956 року), хоча формально вже були вільними громадянами. *«Відносно паспорта – даремно питаєте. 11 пункт. <...> У мене нового нічого: працюю там само, втомлений дуже, часу для себе лишається мало»*, – писав Г. Кочур 27.12.1955 р. до херсонського друга, який звільнився в 1955-му та виїхав з Інти одразу, одержавши належну довідку про «зняття судимості»<sup>252</sup>. Кочурам пощастило менше: фраза Григорія Порфіровича про паспорт означала, що кримінальна стаття 54-11, за якою його було засуджено (за «український буржуазний націоналізм»), не давала надії на дійсне звільнення навіть після відбуття кари за вироком.

Однак після смерті Сталіна обставини помалу змінювалися. Навідування Кочурів на Україну стали частішими, але, як правило, їздили поодиноці, тому й обсяг листування за 1957-1959 роки (листи 7-64

---

<sup>251</sup> Див.: Василенко М. Штрихи до біографії Григорія Кочура // Бібліотечка «Просвіти» Херсонщини. Вісник Таврійської фундації. Вип. 3. Режим доступу: [http://prosvilib.at.ua/books/vtf/03vtf/vtf03\\_14.htm](http://prosvilib.at.ua/books/vtf/03vtf/vtf03_14.htm) (доступ: 11.03.2019).

<sup>252</sup> Там само.

[Кочур, с. 55-150]) значно переважає всі інші часові проміжки тексту. Здебільшого в ньому йдеться про те, як Г. П. та І. М. намагалися знайти можливості повернення на батьківщину й добивалися реабілітації, яку офіційно одержали лише в 1962 р. Для переїзду найперше потрібні були житло й так звана «прописка», та ще робота: хоч обое вже мали право на пенсію після каторжної праці на Крайній Півночі, без офіційного місця роботи радянським громадянам не давали прописки на новому місці [див. «Примітки»: Кочур, с. 196, 204]. «Пенсійна» та загалом матеріальна сторона облаштування на новому місці – то взагалі предмет для окремої розмови, приводом для якої можуть бути листи в цій книзі.

Передусім епістолярна історія кочурівської родини промовиста тим, що показує стосунки найближчих людей в обставинах тоталітарної доби, котрі пишуть і читають «між рядками», пам'ятаючи про «всевидящее око» та розуміючи один одного з півслова. Є небезпідставні натяки на перлюстрацію (у листах №№ 13, 15, 18, 32, 33), наприклад: *«І оцей затриманий лист щось дуже міцно клеєм заклесний... Це ти його так? <...> В усякому разі – свинство»*, – пише Ірина Михайлівна 8.09.1957 [Кочур, с. 66]. А чоловік їй у відповідь через тиждень: *«1. Листи клеєм не заклеював. 2. Що затримався він – це чорт знає що»* [Кочур, с. 75]. Отже, у тексті чимало умовчань і практично немає відгуку на соціальні й політичні події, які після закінчення сталінської доби були в СРСР досить бурхливими. Кочури ж не згадують про жодну, хіба мимохідь – про ювілеї «Жовтневої революції» (1947 та 1957) у зв'язку з очікуваною на знак їхнього «всенародного святкування» амністією політв'язнів: *«Перед 40-ми роковинами чекають амністії. Почали свою роботу комісії. Можливо, наші учні будуть амністовані й нам нікого буде вчити»*, – пише Ірина Михайлівна 16.10.1957 р. про свою роботу в Інтинській школі, не вживаючи слів «революція», «реабілітація», «політв'язні» тощо [Кочур, с. 83]. Увесь текст родинного листування, хіба за винятком переписаних у листах поетичних перекладів Г. Кочура, має переважно побутовий характер і відповідну стилістику.

У респондентів цього діалогу практично не було потреби чи спокуси виражати «щирий офіціоз» та якимось «інтимізувати» його, про що М. Коцюбинська писала як притаманний «простим людям» спосіб конформістської поведінки й висловлювання в мемуарних докумен-



тах радянського часу (есеї «Над маминими щоденниками»)<sup>253</sup>. Завдяки врахуванню таких нюансів (не лише того, що прямо сказано, а й того, що замовчане або сховане за штампами) її прочитання листовних та мемуарних текстів приваблює делікатністю, тактом, глибиною розуміння часового контексту та підтексту, майстерністю аналізу незалежно від постаті адресанта – визначного політика В'ячеслава Чорновола, поетів-інтелектуалів Василя Стуса й Івана Світличного чи скромної музейної працівниці – власної мами<sup>254</sup>.

Кочурівські родинні листи 1957-1959 років показують дуже інтенсивне повернення звільнених із таборів людей до нормального культурного життя: Г. П. через київських знайомих (зокрема М. Рильського, Є. Дроб'язка) налагоджував зв'язки з редакціями та видавництвами, шукаючи можливостей для літературної роботи, і вже багато перекладав, не чекаючи публікацій (робота перекладача й наставника перекладачів стала для нього духовною потребою ще в таборі, про що згадували чимало його друзів – Євген Дацюк, Іван Гнатюк, Мик. Василенко та ін.), звіряючись дружині кожним новим опусом, питаючи в неї поради й оцінки: *«Чекаю зауваження. Цілую без ліку»* [Кочур, с. 57]; *«Дитиночко, це сьогоднішній мій доробок»* [Кочур, с. 59]; *«От тобі ще один чех. Не подобається мені назва...»* [Кочур, с. 78] і т. п. При всій позірній буденності, побутовій приземленості змісту родинних листів усе-таки відчутно, що це діалог унікального поета та його Музи (*«Між іншим, без тебе мені важко робиться працювати, я цей місяць відчув, що ти таки моя Муза»*), – читаємо напівжартівливе зізнання в листі 2.08.1958 [Кочур, с. 107]), бо Ірина Михайлівна, хоч і не була літераторкою, говорить власним голосом, її листи не лише докладні та інформативні, а й емоційні, часто іронічні; у неї самотній, невимушений стиль, відмінний від чоловікового й тим, що вона бачить та фіксує, і мовним вираженням. Тобто звучить рідкісний у нашій збереженій культурі голос так званої «простої» – непомітної, непублічної – людини свого часу.

Про тематику кочурівських родинних листів важливо говорити ще й тому, що вони дають уявлення про час та умови, у яких написа-

---

<sup>253</sup> Див.: Коцюбинська М. Книга споминів. Київ: Акта, 2006. С. 146-185.

<sup>254</sup> Див.: Коцюбинська М. «Зафіксоване й нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість: [монографія]. Київ: Дух і Літера; Харківська правозахисна група, 2001; Коцюбинська М. Книга споминів. Київ: Акта, 2006; Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009.

ні, не лише стосовно окремої сім'ї, а значно ширше: від побуту «ни- зів» до культурної атмосфери радянської імперії в цілому та про ха- рактери персонажів-респондентів у буденному інтер'єрі «червоної» доби (за висловом С. Алексієвич, «Час second-hand»). Картина буднів із цієї епістолярної книги з численними пропусками – загубленими чи силоміць вирваними аркушами-листами – складається напрочуд ви- разна. Конкретний зміст життєвої фабули можна коротко переказати: двоє людей, розділені колючими дротами табірних зон поблизу при- полярної Інти, відчайдушно шукають один одного, не одразу розумі- ють після довгої вимушеної розлуки (уже згадуваного листа до дру- жини 10.12.1949 Г. Кочур навіть починає без звертання, холодним ображеним тоном: «*Одержав кілька докорів і щось на зразок катало- га віршів і перекладів, які дійшли*» [Кочур, с. 48]; Ірина Михайлівна з табору пише листа № 4, 10.06.1952 р., російською мовою – очевидно, з огляду на цензуру), а потім *відмерзають* у щоденних клопотах про виживання та повернення на батьківщину. Чим повнішим стає діалог (у дні нетривалих розлук в останні роки вони пишуть практично що- дня, не покладаючись на оперативність та надійність пошти, й обоє називають листи *звітами* або навіть *щоденниками* [Кочур, с. 103, 111, 117, 137, 143]), тим більше читач переконується, що їхнє життя на фі- зичному виживанні не зосередилося. Бачимо подружжя немолодих людей, настільки духовно необхідних один одному (хоча повсякчас стриманих у вираженні особистого, інтимного), що цілий текст ви- кликає стійкі асоціації з діалогом ідеальних закоханих – «перегук двох над безвістю»<sup>255</sup>!

---

<sup>255</sup> У 1995 році під такою назвою видано особливу книгу – епістолярний діалог: Перегук двох над безвістю: Листування українського політв'язня Зіновія Красівського з членом Міжнародної Амністії американкою Айріс Акагоші / упоряд. та прим. Л. Маринович та М. Мариновича; худ. оформ. І. Гаврилюка. Харків: СП «ІНАРТ», 1995. Її автори – український дисидент Зеновій Михайлович Красівський (1929-1991), який за радянських часів перебував в ув'язненні кілька тюремних строків та примусового «лікування» у «психушці» – загалом понад 21 рік, та американка Айріс Акагоші (1929-1987), які ніколи не бачилися в реальному житті. Шлях дисидента З. Красівського та його поетичний доробок (книга «Невольничі плачі») мало знаний в Україні; для світу він став відомим через десятилітню кореспонденцію із членкинею Міжнародної Амністії у Нью-Йорку – правозахисної організації, утвореної з метою допомагати в'язням сум- ління. Основним завданням МА було оприлюднення порушень прав людини через розповсюдження відомостей про переслідуваних і таким способом якщо не звільнення в'язнів, то полегшення їм життя. Щоб надіслані листи не стали

У підготовці книги «Простягни через простір свою знеможену руку...» мені довелося співпрацювати з головною упорядницею листовної добірки М. Л. Кочур, яка наполягала, щоб на обкладинці видання була не світлина 1955 року (що було б логічнішим з огляду на назву і зміст), а знімок молодої пари Кочурів кінця 1920-х: «Я наполягаю на своєму варіанті фото на обкладинці, тому що там характер молодого подружжя, яке ніби вглядається в далечінь часу з питанням: “Що нас чекає?” Нібито вони передчувають нележку свою долю. Другий варіант фото, хоч і з роками збігається хронологічно, але вони там такі радісні та веселі, нібито не було ніяких трагічних років та подій в їх житті», – писала мені Марія Леонідівна в електронному листі 11.11.2018 року, коли я намагалася обстоювати свій варіант. У видавництві погодилися з Марією Леонідівною, і тепер, перечитуючи готову книгу, я розумію, що вона таки мала рацію.

Однак любовну тему (у більш-менш традиційному розумінні) можна знайти хіба в «Інтинському зошиті» Г. Кочура: «*Одне мені сонце – твоє лице, / І тепло єдине – з серця твого*» (вірш «Ні про що не можу, тільки про це...», не датований) [Кочур, с. 25]. У листах же розкривається значно складніша й багатша гама почуттів: пекуча до

---

приводом для нових переслідувань, писалося про дрібні побутові справи. Важливим був не так зміст листа, як сам факт, що в'язень його отримав і знає, що ним опікуються міжнародні організації. Упродовж неповного року в 1977-1978 рр. Айріс Акагоші надіслала Красівському понад 30 листів, не доставши жодної відповіді. Лише на 31-го листа він зміг відповісти. У 1978 р. радянські власті несподівано скасували примусове лікування й відпустили З. Красівського із психіатричної клініки у Львові. За період його короткого перебування на волі Зеновій та Айріс через листи стали близькими друзями. Айріс запропонувала родині Красівських допомогти перебратися в Америку, але довголітній політв'язень відмовився. Замість цього З. Красівський вступив у Гельсінкську Групу, і це викликало новий арешт у березні 1980 р. І знову Айріс писала йому в ув'язнення листи, які допомагали витримати і не зламатися. Красівський писав, що не знав тоді іншої людини, яка так уособлювала б для нього гуманістичні ідеї. Їхнє листування – один із яскравих документів доби радянських репресій. Після смерті Айріс та З. Красівського їхні друзі з Міжнародної Амністії підготували книгу листування цих двох непересічних людей (англійське видання: *Two Worlds, One Idea: Ten Years of Correspondence between Amnesty International Group 11 and a Ukrainian Political Prisoner, Zinovii Krasivskyj*. Editor and translator Anna Procyk. New York and Kyiv: Smoloskyp, 2013. 418 p.). Образ Айріс постає в документальній виставі «УБН» Львівського українського академічного театру імені М. Заньковецької (2000, автор тексту і реж. Галина Тельнюк, муз. Лесі Тельнюк).

відчаю тривога за близьку людину, біль непорозуміння через те, що сталося з нею за твоєї відсутності й безпорадності, прагнення допомогти й страх від безсилля, тепло віднайденого взаєморозуміння, турбота, ніжність, вдячність, співчуття, іноді м'який докір... і ще тисячу відтінків. «Дитиночко моя люба!», «Люба дитиночко!», «Дитинонько люба!», «Люба моя самотня покинута дитина!» і т. п. – звертається Г. П. до дружини (із 1957 року дитинонька / дитина моя стає постійним мотивом його звертань). Звертання І. М. – «Любий!», «Любий Грицьку!», «Любий Грайчику», «Любий Грайка!» – сповнені материнської чи сестринської ніжності, однаке вона іноді й картає чоловіка, і кепкує з нього: «Знаю, не любиш пояснювати, вважаєш, що коли ти знаєш, то усі мусять знати» [Кочур, с. 60]; «...ну як можна без пригод такому Дон-Кіхоту й роззяві!» [Кочур, с. 139]. І висловлює власну думку про його роботу, підтримує в усіх літературних клопотах, наставляє у практичних та «сердечних» справах, де, на її розсуд, він надто безпорадний або неухажливий: «А ти ж, мабуть, взяв ще в Тамари на кишенькові витрати. Теж не забудь віддати. Коли одержу зарплату, зможу тобі вислати... <...> Будь обережний з Тіниною Галею. Вона може захопитися тобою (ти ж ніколи нічого не хочеш бачити), а не треба наражати її на трагедію» [Кочур, с. 69]; «Обмірковуючи з усіх боків проблему оселитися в Боярці чи Тарасівці, я крім підписки знайшла ще одне велике "проти", а саме: не вистачить нам грошей жити на дві хати (ти – в Інті, а ми – тут), та ще й дорого (300-400 крб.) платити за квартиру» [Кочур, с. 119]; «Знаєш що, Грайчику, не покладайся ти на те, щоб цілком задовольнити цією роботою свій смак і свої вимоги, так ти ніколи її не кінчиш, бо вимоги ставиш надто високі» [Кочур, с. 120].

Чоловік повсякчас пише про свою роботу – переклади чи статті, про клопіт із редакціями («Я так роз'їздився, що перестав як слід працювати – перекладаю тільки те, що легше: верлібри тощо» [Кочур, с. 73-74]), про придбані книжки чи намагання їх дістати, жаліється на марнування часу, метушню та нібито творче безсилля: «Біганина в газету забрала два дні» [Кочур, с. 71], «Не писав довго, бо метушусь» [Кочур, с. 81], «Вчорашній день теж змарнував: пішов по книгарнях...» [Кочур, с. 89]; «...після інтенсивних мук я щось таке нашкрябаю. <...> Неділя минула посередньо. Працював цілий день.<...> ...але все одно перебила дуже працюючий настрій» [Кочур, с. 105].

Одна з провідних тем – умовно кажучи, «бібліофільська» – із кожним листом післятабірного періоду стає відчутнішою. Г. Кочур, як відомо, почав збирати книжки ще в дитячі роки й до кінця життя мав унікальну книгозбірню<sup>256</sup>, яка при належному опрацюванні може ще прислужитися українській культурі. Уважно читаючи Кочурові «бібліофільські» звіти дружині (а вона у відповідь ніколи жодним словом не докоряє чоловікові за надмірні витрати чи клопіт із пересиланням / перевезенням / пошуками книжок), помічаємо характерну рису нашого «персонажа». Виявляється, йому книжки потрібні не як матеріальний здобуток азартному колекціонерові, а лише як засіб для важливішого – кваліфікованої роботи перекладача-поліглота й дослідника літератури: *«Але тут нічого докладнішого не дізнаєшся – це тобі не Київ»*, – пише Кочур дружині, нарікаючи на марні пошуки потрібних джерел в інтинських умовах [Кочур, с. 124]. Не раз лунають і скарги з Києва: *«Не подобається мені ця метушня – мрію, коли всяка дипломатія кінчиться, і я приїду в Инту, сяду, й переді мною буде тільки дитиночка та книжки»* [Кочур, с. 64]; *«Хоч би вже швидше кінчилася київська каторга й в Инту приїхати»* [Кочур, с. 74]; *«Хочеться якнайшвидше приїхати туди. Не можу тобі в цьому листі навіть вірша перекладеного дати, бо нічого не переклав...»* [Кочур, с. 82].

Кочур шукає можливості публікуватися легально, хоча не марнославацій і шкодує часу на оббивання порогів редакцій: *«Мені теж, власне, не до листів і не до віршів – я ці дні тільки власний антрепренер»* [Кочур, с. 62]. Він привчився працювати в немислимих умовах ще в табірних бараках за найгірших для себе часів: *«А от після довгої перерви почав знову писати потроху й перекладати. <...> Я зробив один вірш, який посилаю тут. <...> То вірш дуже досконалий, і я морочився з ним до божевілля...»*, – це з табірної листа, єдиного за 1953 рік [Кочур, с. 54]. Наскільки краще йому працюється у вагоні київського потяга, дорогою до Москви в лютому 1958 р.: *«У вагоні не без успіху пригладжував Паламарчукові переклади»* [Кочур, с. 86]. Він невибагливий до зовнішнього комфорту, бо занадто поглинутий роботою, і єдиний критерій оцінювання ним зовнішніх умов – аби не пропадало й крихти дорогоцінного часу, аби були засоби й доволі ча-

---

<sup>256</sup> Див.: Кондратюк Л. Книгозбірня Григорія Кочура: перше знайомство // Іноземна філологія. Львів, 2014. Вип. 127. Ч. 2. С. 178-187. URL: [http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology/Foreign\\_Philology\\_127\\_2/articles/24.pdf](http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Foreign_Philology_127_2/articles/24.pdf) (доступ: 11.03.2019).

су для кваліфікованої та ретельної праці: *«Доїхав добре, за ніч прочитав цілу книжку»* [Кочур, с. 87]; *«А заробітчанин із мене поганий. Я люблю працювати поволі й над тим, що подобається»* [Кочур, с. 114]; *«Я б це теж зробив швидко, якби була відповідна література. А так за згадкою – важко. От тобі вже незручність перебування тут»* [Кочур, с. 118]. Для такої роботи важливе відчуття внутрішньої свободи, тому й відмовляється від посади співробітника редакції «Всесвіту».

Матеріальні клопоти для Кочура, навіть клопіт з улюбленими книжками, – обтяжливі незручності, які забирають час, потрібний для головного: *«Сьогодні їздив перевозити книжки, бо умовився з Мішо-Галею, і невдало. <...> Доведеться завтра рано їхати. Я був такий лютий, що порубав би шафу й попалив книжки»* [Кочур, с. 76]. Без творчості він не уявляє свого життя, а в СРСР творчість поза офіційним статусом, як добре відомо колишньому політв'язневі, – матеріал для нової кримінальної справи (*«Браття, про нас не судіть, що і як ми уміли писати, – / Що й як ми Сміли писати можете тільки судити»* – із Кочурового перекладу епіграм Яна Коллара в листі 27.08.1957 року [Кочур, с. 59]). І хоча читаємо про ці обставини між рядками, за глухими натяками, без них годі зрозуміти, що керує скромним самітником-трудівником на перекладацькій ниві, коли він бере на себе роль «антрепренера» й «прилаштовує» свої та ще й чужі (тобто Дмитра Паламарчука – *«Це – в інтересах Дм. Хом.»*) [Кочур, с. 108]) рукописи перекладів у редакціях. Ні словом не обмовившись, що така допомога від нього – недавнього в'язня без реабілітації – вимагає громадянської мужності, адже не всі й «благополучні» люди готові були сприяти людині без офіційно визнаних літературних заслуг, із тавром «ворога народу», а саме таким був засуджений у 1944 році за «антирадянську діяльність» Д. Х. Паламарчук. Тобто без Кочурового представництва дорога до інтелектуальної праці його товаришеві була б перекрита. Та й самому Кочурові ніхто ту дорогу не простеляв, хоча впливові помічники (М. Рильський, проф. О. Білецький) були: приклади непростих стосунків із редакторами київських видавництв, із головним упорядником перекладної антології Леонідом Первомайським, про які натяками говориться в родинних листах [Кочур, с. 62, 71, 81; див. також «Примітки»: Кочур, с. 164], є тому підтвердженням.

Проте стосунки Кочура із друзями (колишніми студентами, перекладачами), колегами чи знайомими теж є темою для окремого дослідження; почасти її розкриває Ольга Куцевол у своїй статті<sup>257</sup>.

Повернемося до ще однієї важливої риси в образах персонажів родинного епістолярного діалогу – жодним чином не акцентованої в тому, що обговорювалося між ними. На першому плані бачимо, як налагоджувалися добрі стосунки з рідними (до прикладу, у зятя з тещею: «*Живемо ми мирно. Мама, як завжди, незрівнянна...*» [Кочур, с. 56]; «*Мама почуває себе добре... <...> Живемо ми з нею ідилічно*» [Кочур, с. 72]), із сином, колегами, до яких поверталися Кочури на Україну. З інтинськими мешканцями теж були у приятних стосунках. Спільних знайомих обговорювали досить стримано. І. М. здебільшого писала про рідню, близьких друзів чи сусідів – як правило, співчутливо. Г. П. часом давав доброзичливі, зрідка – ущипливі характеристики своїм колегам, яких вона знала: «*Чи ти Тена пригадуєш? <...> В 1935 році він раз зайшов до нас у Києві – молодий, елегантний, зграбний, після відбуття аналогічних курсів*» (курси – натяк на репресії, пережиті перекладачем Борисом Теном ще до війни; лист Кочура – табірний) [Кочур, с. 49]; «*Я в траурі – помер Безруч. Приїхав Сакидон. Мені сподобався*» [Кочур, с. 91; див. «Примітки»: Кочур, с. 181]; «*...віднести... Упенікові, що погано перекладає то з іспанської, то з монгольської*» [Кочур, с. 131; див. «Примітки»: Кочур, с. 199]. Однак чи було те середовище, до якого Кочури прагнули повернутися, дійсно рідним?

Кілька мимохідь, начерком окреслених епізодів або навіть окремі фрази (та навіть ніяк не коментовані російськомовні синові дописки) показують, якою важкою для українського інтелектуала була київська атмосфера тих часів. Адже навіть поспіхом українізованого Києва кочурівської молодості з дорогими йому людьми давно не було. Пам'ять про знищених (зокрема Миколу Зерова) не можна було повернути належною мірою – показовим є скупе враження Григорія Порфіровича про підготовлену Миколою Нагнибідою антологію української поезії, де «*Зерова він не взяв. Є Поліщук, Кулик. Приємно, що є Плужник. Олеся не буде*» (лист 25.08.1957). І висновок: «*Антологія так собі, не блискуча*» [Кочур, с. 58]. Або відгук про заплановане в Академії наук видання літературної енциклопедії – його злісно-

---

<sup>257</sup> Див.: Куцевол О. М. Вінницькі сторінки життєтворчості Григорія Кочура. URL: [http://www.library.vn.ua/Konf2010/texts/5\\_1.htm](http://www.library.vn.ua/Konf2010/texts/5_1.htm) (доступ: 11.03.2019).

саркастичний тон загалом для стриманого кочурівського стилю, при всіх його іронічних нюансах, геть не властивий: «*Невже хохли спроможуться на літературну енциклопедію?*» (лист до Тамари Воронович від 20.12.1958) [Кочур, с. 131].

Ніде в листах не говориться прямо, що навколо геніального майстра українського слова зникало мовне середовище. Власне, процес етноциду через звуження функцій національної мови тривав віддавна, але в другій половині ХХ століття набув загрозливого прискорення. Родинні листи Кочурів, окрім інших аспектів свого змісту, унікальні як приклад «осередку українства в морі чужомовності», про що (тобто про такі нечисленні осередки – епістолярні діалоги) писала Роксана Харчук у рецензії на книгу М. Коцюбинської «Зафіксоване і неглітінне» («Дух і літера», 2002, № 9-10). Але дещо Г. П. фіксує, навіть не коментуючи (Кочурові була притаманна обережність у висловлюваннях стосовно «слизьких» тем – такі приклади є не лише в родинному листуванні, а й у листах до М. Василенка, Дроб'язків тощо). Ось побутова деталь у стосунках із двоюрідною сестрою Ірини Михайлівни, у помешканні якої Г. П., приїжджаючи до Києва, часто мусив ночувати. У черговий раз, як годиться, пішов із подарунком від дружини, котра завжди дбала, щоб він не потрапив у незручне становище, нав'язуючись людям як докучливий бідний родич: «*Мануфактура Галі явно сподобалась, і вона з осяяним обличчям попросила, щоб ти "не делала для нее глупостей"*» [Кочур, с. 89]. Тобто до київської рідні вже треба було говорити чужою мовою. Може, й через те про родичів зі свого боку Г. П. пише досить прохолодно: «*Коли твої там зовсім байдужі до перекладів, то мої ніколи їх не бачать, це ж ти сама знаєш. <...> Андрій великий скаржиться на матеріальний стан, а Галя полтавська – на долю. То мало цікаво*» [Кочур, с. 53]<sup>258</sup>.

Можна помітити, що колишні знайомі сприймаються Кочуром по-різному: ті, хто повернувся після відбуття аналогічних курсів<sup>259</sup>, викликають співчуття, але є й ті, зустрічатися з якими не дуже приємно через їхню неоднозначну поведінку в минулому. Підтекст деяких зустрічей, показаних у листах із багатьма натяками, упорядникам так і не вдалося пояснити до пуття: чому, наприклад, Г. Кочур був заскочений несподіваною зустріччю у вересні 1957 р. із Григорієм Нудьгою, який «був шість років. Повернувся 1952 р.... захистив у цьому

---

<sup>258</sup> Андрій і Галя – брат та сестра Г. Кочура.

<sup>259</sup> Про Бориса Тена – див. вище.



році дисертацію...» [Кочур, с. 79]. Щоб це за родинні історії, пам'ятаючи про які, Г. П. усе-таки «ніяк не зумів продемонструвати обурення» співрозмовникові [Кочур, с. 79] з огляду на присутність інших людей при зустрічі й мусив чемно його вислуховувати?

Гнітюче враження на Григорія Порфировича справив ювілейний вечір композитора Миколи Леонтовича (до 80-річчя, хоч і з запізненням – 25.02.1958), на якому він побував разом зі старшим колегою Сидором Сакидоном. Повсякчас стриманий в емоціях, Г. П. відзначає і те, що *народу мало*, і російську мову та нездарність офіційного промовця, й інші недоречності. Попри те, що пісні Леонтовича у виконанні консерваторського хору його таки зворушили, підсумовує нібито не свою, а товаришеву оцінку через умовчання: «*Вечір глибоко провінційний. Сакидон був уражений*» [Кочур, с. 95].

Кілька побутових деталей у листах 1957-1959 років доповнюють виразну картину радянського провінційного й денаціоналізованого, хоча номінально столичного міста, яке бачить людина, що всією душею прагне духовної поживи, бо була позбавлена її довгі табірні роки: при всіх своїх клопотах і побутовій невлаштованості Г. П. не втомлюється ходити на художні виставки, філармонічні концерти, спектаклі, і не лише в Києві, а навіть у Москві, де йому доводиться робити пересадки з київських потягів на воркутинські й ночувати в колишніх інтинських друзів. Тим часом, як і всім громадянам, йому дошкуляє повсюдний дефіцит найнеобхідніших товарів та послуг. Кочур то «*за розетками оббігав увесь Київ – нема*» [Кочур, с. 82], то шукає якихось ліків: «*Ліків не було, зате цукру три кілограми взяв, а Тамарі – 700 грам меду*» [Кочур, с. 79]. Або ще повідомляє Тамару Воронович із глибоким полегшенням після клопотів з Интинською лікарнею (де водночас опинилися І. М. та її мама, яку довелося перевезти з Києва до Инти на якийсь час, щоб за нею доглядати): «*Зробив ще одну акцію – дістав (не без труднощів) торта й шампанське лікареві, – відтаскав, і на щастя не було його вдома – жінку примусив узяти. А тепер повернувся й у повній самотності зустрічатиму новий рік. Знищую твої мерзлі яблука – нагадують печені*» [Кочур, с. 134]. Яблука померзли, поки пошта dopravляла Тамарину посилку з Києва до Инти...

Бувають важкі часи, які змушують митців залишати працю на власній поетичній ниві та звертатися до перекладів – своєрідний ескапізм, прикладом якого може бути перекладацтво Бориса Пастернака або Володимира Свідзінського. А ще бувають винятково складні та загрозливі ситуації, як от в українській культурі за радянських часів,

особливо після Голодомору – геноциду 1933 року та окупацій і «визволень» у часи Другої світової війни, коли перекладацька праця стає авангардною сферою і водночас останнім редутом, де її адепти відчують себе покликаними боронити гідність рідної культури, якій нав'язується стан меншовартісної, недолугої, провінційної – накидаються усі комплекси й хвороби колоніального становища. Ця ситуація спонукала Г. Кочура після табору свідомо вибрати для себе працю, до якої мав унікальний хист, знання, натхнення, хоча й не мав ні сприятливих умов, ні офіційної підтримки. Він сам формував творче середовище, будучи живою ланкою культурної тяглості, духовного зв'язку («високовольтної лінії духу», за висловом Ліни Костенко) між Розстріляним Відродженням і шістдесятницьким поколінням української інтелігенції та її продовженням у нинішній незалежній Україні. Самовіддана праця небагатьох уцілілих майстрів, як от Максим Рильський, Микола Бажан, Василь Мисик, Борис Тен, Микола Терещенко, Григорій Кочур, Микола Лукаш, таки дала свої плоди: українське перекладацтво відроджувалося в 1960-х практично з «випаленої землі» і, попри всі культурні втрати під катком русифікації (інерцію якої не вдалося зупинити й досі), свідчило про потугу рідної мови та її незнищений духовний потенціал.

Один із молодших колег та учнів Г. Кочура, перекладач Леонід Череватенко писав: «...Г. Кочур перекладацтво трактував як сферу, що має заповнити повноцінним словесним матеріалом пустоти, порожнини, прогалини, поки що не заповнені творами рідної словесності»<sup>260</sup>. І вважав, що до певної міри це вдалося зробити. А завдяки кочурівським родинним листам бачимо, у яких скрутних умовах починалася ця подвижницька праця.

**Висновки.** Результати праці українських перекладачів є переконливою відповіддю на питання, чи може одна людина протистояти нищівним тенденціям жорстокої доби. Ніщо, зроблене для вселюдської культури та діалогу, який вона пропонує її національним суб'єктам, не минає безслідно, не пропадає в безвісті. Поети, яких перекладав Г. Кочур – від античних часів до модерного ХХ століття, – говорять із нами рідною мовою, доведеною ним до досконалості й легкості місткого, прозорого, строгого «кочурівського стилю». Залишається лише дивуватися, як йому вдалося зберегти й удосконалити

---

<sup>260</sup> Череватенко Л. «Отак і будеш у чужім труді ти своє шукати ...» // Дніпро. 1995. № 9 10. С. 103.

цей стиль тоді, коли сама мова вмирала на його очах. Родинні листи дають змогу побачити нелегкий шлях обдарованої людини до свого покликання, про який не знали би нинішні шанувальники, якби не вціліли ці поодинокі аркуші із книги життя великого Майстра.

Епістолярний діалог – особливий жанр нефікційної прози, який при уважному читанні показує характери респондентів надзвичайно виразно, оскільки з реальних послань-епістол перед читачем постає жива драма людського життя з її конкретикою, подробицями, невігаданими деталями, навіть настроями й нюансами спілкування та неповторним особистісним стилем письма.

### **Контрольні питання:**

- Чи правомірно твердити, що «епістолярний діалог» – це окремий жанр нефікційної літератури?
- Чим епістолярні діалоги відрізняються від просто листів? Може, варто залишити лише терміни «епістолярій» / «листування», «епістола» / «лист»?
- Які характеристики цього жанру можете назвати?
- Чим особлива книга, яка містить власні вірші Г. Кочура та його листування з дружиною упродовж «інтинського періоду», тобто з табірних часів до повернення в Україну?
- Які провідні теми в родинному листуванні Кочурів впадають в око? Чому саме ці?
- Що в цій книзі закономірне / очікуване (типове для будь-якого епістолярного діалогу), а що – унікальне, притаманне лише цій добірці листів?
- Чи можна стверджувати, що з епістолярного діалогу розкриваються не лише обставини, стосунки, а й характери респондентів? Без яких матеріалів книги їх важко було би зрозуміти?
- Чому в цій добірці листів так багато «вирваних сторінок» та умовчань?
- Чи змінилося ваше уявлення про відомого українського перекладача Г. Кочура завдяки знайомству з його листами?
- Що додають до характеристики головного автора книги – Григорія Кочура – листи його дружини? Чи можна її вважати повноправним автором книги, чи лише доповненням?
- Чи відомі вам інші видання текстів епістолярних діалогів?
- У чому складність вивчення епістолярних діалогів для дослідника?

### 3.2. ДИСИДЕНТСЬКИЙ РОМАН ГЕЛІЯ СНЕГІРЬОВА «... (РОМАН-ДОНОС)»: ПОЕТИКА УНІКАЛЬНИХ ЖАНРІВ НЕФІКЦІЙНОЇ ПРОЗИ

\*Що таке дисидентський роман? \*Доля Гелія Снегірєва та його сповідального «роману-доносу». \*Особливості сюжетно-конфліктного розвитку дії в романі Снегірєва та їхня реальна життєвська основа. \*Розв'язка життєвих конфліктів і розв'язка роману Снегірєва. \*Місце роману Гелія Снегірєва в українській літературі.

Ми вже говорили про те, що нефікційна проза будь якої епохи, у будь-якій культурі відрізняється від белетристики за ознакою унікальності текстів, які її складають. Навіть там, де вона розвивається в «нормальних» суспільних умовах (принаймні її авторів не переслідує державна влада, тексти не калічить цензура і т. ін.), канон поетики таких текстів не встановлено; тож кожен талановитий автор сам для себе обирає відповідну форму, у яку намагається вмістити досвід пережитого. В українській літературі є чимало унікальних нефікційних текстів, які з'явилися всупереч суспільним умовам і дійшли до читачів буквально дивом. Розглянемо текст, який я визначила як «дисидентський роман»<sup>261</sup>.

Що таке дисидентський роман? Чи є й інші дисидентські романи в Україні? Що ми знаємо про них? Що пише критика? Майже нічого. Однак такі твори є. Як приклад розглянемо твір-сповідь із дивовижною долею та непересічного художнього рівня – «... (роман-донос)» несправедливо забутого київського дисидента Гелія Снегірєва.

Майже століття тому – у 1932-1933 рр. – Голодомор забрав щонайменше 3 млн. життів у тодішній Радянській Україні. А через 45 років потому, в останні місяці 1978 року, після довготривалого знущання в тюрмі й тюремній лікарні помер від раку письменник, який насмілився одверто звинуватити могутню радянську державу, її владу, комуністичну партію, котра втілювала цю владу, її всесильні каральні органи – Комітет Державної Безпеки – у злочинах проти людяності й людства та демонстративно відмовився визнавати себе ра-

---

<sup>261</sup> Див.: Колошук Н. Г. Український дисидентський роман: Гелій Снегірєв, «... (роман-донос)» // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки (Філологічні науки. Літературознавство). Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. № 17. С. 70-78.

дянським громадянином у знак протесту. Він висловив це у «Відкритому листі “Урядові СРСР”», що його в 1977 році, саме під час розпаду пропагандистської кампанії у зв’язку із прийняттям нової (званої в народі «брежнєвською») «Конституції СРСР», відіслав разом зі власним паспортом у районний відділ міліції тодішнього Ленінського району м. Києва, перед тим пустивши його у «самвидав» і помістивши як кінцевий документ в автобіографічному романі, підпільно написаному впродовж 1974-1977 років. Процитую мовою оригіналу: «...я не желаю более оставаться гражданином государства, которое уничтожило элиту моего украинского народа, лучшую часть крестьянства и интеллигенции, извратило и оболгало наше историческое прошлое, унизило наше настоящее. Вы лишили моих соотечественников-украинцев национального достоинства, вы добились от нас того, что мы боимся и не хотим называться украинцами. И вы в вашей конституции смеете трубить о развитии наций? У вас хватает цинизма глумиться над моим народом и записывать в конституции статью о праве на свободный выход из СССР? <...> Полностью отдаю себе отчёт в том, что поступок мой будет расценён вами как тяжчайшее преступление: я воспользовался правом на свободу слова в ущерб нашему государству – судить меня по установленному вами закону вы будете закрытым судом», – заявлено в листі<sup>262</sup> [Снегирев, с. 494; розрядка авторська].

Про «роман-донос» і йтиме мова. Але варто пояснити спочатку, що таке дисидентський роман. Власне, подібних визначень немає ні в підручниках, ні у словниках чи десь інде, хоча є такі твори. В українській літературі, зокрема, є досить нерівноцінні за художньою вартістю й неоднозначно розцінені критикою, але неординарні, талановиті (кожен по-своєму) романи дисидентів-шістдесятників<sup>263</sup>: «Більмо»

---

<sup>262</sup> Снегирев Г. «...» (Роман-донос) / Всеукраїнське історико-культурне правозахисне товариство «Меморіал» імені Василя Стуса. Київ: Дух і Літера, 2000. 495 [8] с. У квадратних дужках після прізвища автора вказано сторінку цього видання.

<sup>263</sup> Про них можна знайти лише поодинокі критичні відгуки: більше писали у свій час про М. Осадчого (Романа Багрій, Микола Холодний, Тарас Салига, Ярослава Василюшин тощо), значно менше – про В. Рубана (стаття Лесі Степовички у «Слові і час» 2006 року) та про Г. Снегирьова [див.: Васильєв С. Когда нечем дышать [интервью] / Семён Глузман, Сергей Васильев // Столичные новости. Київ, 2001. № 7 (155); Рыбакова Е. Воспоминания для будущего // Столичные новости. Київ, 2001. № 31 (179); Снегирев Ф. Путь чести и правды // Зеркало недели. Київ, 2000. № 23 (296) 10–16 червня].

Михайла Осадчого, – виданий діаспорою ще 1978 року і сприйнятий за кордоном як антирадянський бестселер, популярний у 1980-х рр.; «Помирав уражений проліском сніг» 1969-1970 (опублікований у ж. «Київ» 1994 р.) та «На протилежному боці від добра» Василя Рубана<sup>264</sup>, – закінчений автором після звільнення із «психушки» у 1980-му та перероблений у 1990 р., опублікований журналом «Київ» у 1992 р. Дійсність, яку вони представляють у своєму художньому світі, – та сама, що й у дисидентських спогадах та автобіографічних повістях, хроніках, сповідях, записках тощо: документально-художніх текстів такого кшталту в Україні чимало – від опублікованих у самвидаві чи за кордоном документально-автобіографічних книг Петра Григоренка, Данила Шумука, Леоніда Плюща, Василя Сокола тощо до видаваних у незалежній Україні – останній ряд досить довгий, оскільки опубліковано мемуаристику й епістолярій чи не всіх відомих дисидентів-шістдесятників (Левка Лук'яненка, Миколи Руденка, Івана Дзюби, Михайлини Коцюбинської, Василя Лісового, Василя Овсієнка, Євгена Сверстюка та ін.).

Ці мемуарні книги, як правило, від романів із документальним сюжетом і реальними персонажами принципово не відрізняються, адже в основі тексту – історія життя головного героя-оповідача та – відповідно – композиційна структура «роману виховання»; зате суттєво різняться авторським означенням жанрової форми – від загальноновживаних «спогади» / «спомини» чи «записки» до оказіонального «репортаж» (у книзі Михтодя Волинця)<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> Василь Рубан (р. н. 1942) – поет і прозаїк, у свій час представник так званої Київської поетичної школи – групи андеграундних українських письменників 1970–80-х років (Володимир Даниленко назвав їх «постшістдесятниками») [Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008. С. 127]. У колі старших дисидентів-шістдесятників В. Рубана сприймають неоднозначно. Виданий Харківською правозахисною групою «Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР. Т. 1 : Україна» (Харків, 2006) відомостей про нього не подає. У дослідженні історика Анатолія Русначенка В. Рубан теж не згаданий [Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні. Середина 1950-х – початок 1990-х років. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998]. Зате Георгій Касьянов згадує В. Рубана серед інших «в'язнів сумління», у роки «застою» запроторених до спецпсихлікарень [Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ: Либідь, 1995. С. 129, 153].

<sup>265</sup> Волинець М. Репортаж з пащі конвойного пса / Харківська правозахисна група. Харків: Фоліо, 2005.

Відомо, що є такі тексти й в інших літературах світу, де склалися відповідні суспільно-історичні умови культурного розвитку. Є знані дисидентські твори в Росії, у Польщі, Чехії, в Ізраїлі – створені дисидентами-інакодумцями від часів радянського й загалом соціалістичного повоєнного тоталітаризму донині – яскраві художні тексти, котрі сприймаються критикою поряд із сучасними романами (для прикладу – «Записки дисидента» Андрія Амальрика). Деякі з письменників-дисидентів завоювали гучну славу борців із тоталітарним режимом саме завдяки романам-бестселлерам автобіографічного кшталту – як-от Мілан Кундера («Жарт», «Нестерпна легкість буття»). Зрештою, їх усе-таки одиниці, і ці твори заслуговують на особливу увагу, бо, як правило, відображають унікальний досвід протиборства інтелігента-інакодумця / митця-нонконформіста – інтелектуала й гуманіста – та державної тоталітарної Системи, за торжество демократії і прав людини.

Таким чином, можемо означити **дисидентський роман** як такий, що вирізняється з-поміж інших сучасних романних жанрових різновидів саме цим типом конфлікту та характерним ідейно-проблемним спрямуванням і недвозначно вираженою авторською позицією інакодумця-демократа. Окрім того, важливою ознакою можна вважати також тип головного героя – дисидента (це слово, як відомо, походить від лат. «незгодний», «віровідступник», а відтак – «відщепенець» в очах влади, правозахисник).

Українські літературознавці про них рідко й згадують. Ні автори академічного підручника з історії сучасної літератури<sup>266</sup>, ні Ніна Бернадська у монографії про український роман<sup>267</sup>, ні Ніла Зборовська у монографії «Код української літератури», де важливий підрозділ присвячено шістдесятницькій прозі<sup>268</sup>, ні Володимир Даниленко в інформативно насиченій книжці «Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес», де лише називає декого з авторів-дисидентів (але жодним словом не згадує навіть найвідомішого з них Михайла Осад-

---

<sup>266</sup> Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 2: 1960 – 1990-ті роки: навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1995.

<sup>267</sup> Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія. Київ: Академвидав, 2004.

<sup>268</sup> Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 350-365.

чого, хоча перераховує десятки інших письменницьких імен)<sup>269</sup>, – не розглядають цих творів. Автори статей і дисертацій про шістдесятницьку прозу теж їх здебільшого не згадують. Згадок про письменників-дисидентів, котрі написали романи про пережиту на власному досвіді дисидентську боротьбу, загалом у сучасній критиці дуже мало. Очевидно, тому, що ці твори зачіпають надто болючі для українського суспільства проблеми, подібно до «голокосту й табору», про які відомий французький славіст Жорж Ніва у статті, присвяченій «урокам нелюдності», сказав, що вони рівною мірою «витіснені на окраїну свідомості, неозначувані, “невеликовні”. Суспільство в цілому також вимагає умовчання: навіщо, мовляв, троюдити незагоєні рани, якщо біда усунена або схована? Тоталітарній системі вдалося надовго зробити табірну тему забороненою. <...> Сміслові поле цієї теми, здається, сковане паралічем до такої міри, що можна говорити про патологічне її замовчування»<sup>270</sup>.

Особливо несправедливим здається виключення з української літератури талановитого письменника й кінематографіста Гелія Снегір'єва<sup>271</sup> – киянина, замордованого кадебістами у роки глухого застою: письменник помер 28 грудня 1978 року у віці 51 рік з офіційним діагнозом «рак простати з метастазами» у київській Жовтневій лікарні, після довгих місяців перебування у в'язниці, де його «лікували» під наглядом кадебістів і з їхнього дозволу прооперували в Інституті нейрохірургії. Найімовірніше, що ці «специ» «допомогли» йому піти з життя (довести це зараз не видається можливим), оскільки він зухвало їх драгував. Сиротою залишився дев'ятилітній син письменника Філіп, який, ставши дорослим, опублікував два найважливіші батькові твори: «Автопортрет 66» (2001) та «Роман-донос» (2000); вилучені кадебістами у 1974 та 1977 роках, вони збереглися у слідчих архівах<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. Київ: Академвидав, 2008.

<sup>270</sup> Ніва Ж. Тоталітарний режим и диссидентство // Ніва Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / пер с фр. Е. Э. Ляминой; предисл. А. Н. Архангельского. Москва: Высшая школа, 1999. С. 200-201.

<sup>271</sup> Див. біографічну довідку: Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР. Т. 1. Україна. Ч. 2 / укладачі Євген Захаров, Василь Овсієнко. Харків: Права людини, 2006. С. 727-729.

<sup>272</sup> Про долю рукописів Г. Снегір'єва у свій час повідомлялося у ЗМІ: Академик Вадим Скуратовский: «За то, что, находясь в полном одиночестве, Горбачёв повернул рычаг истории, ему надо поставить памятник из чистого зо-



Гірко, що талановитий і мужній письменник помер оббріханим, знеславленим, зганьбленим. Навіть близькі йому люди ставилися до його відчайдушних спроб протистояння радянській Системі неоднозначно. Наприклад, дружина Катерина, поетеса<sup>273</sup>, якій присвячено чимало теплих рядків у «Романі-доносі», пізніше у своєму вірші написала про загиблого чоловіка так:

*Предстарый юноша, раскольник,*

*Растяпа, хлебосол, дурак,*

*Зачем велась твоя игра,*

*Меня смешившая до колик?*

*Зачем ты поднял этот хай*

*Среди чумных Емелек-Стенок,*

*Полез в их адовый застенек*

*Ты, неврастеник, подыхать?*

*Зачем ты впрягся в этот воз,*

*Тянул, к моей потехе вящей?*

*Игрок, игрок! Да только в ящик*

*Сыграл, пропащий виртуоз...*

*А чернь тебя толкала в бой,*

*Пуская слюни или сопли.*

*О, как ты был неприспособлен*

*К тому, чтоб стать самим собой.*

---

лота» [інтерв'ю] // Бульвар Гордона. Київ, 2008. № 2 (142); Век нынешний и век минувший. Права человека в России: лента новостей. URL: <http://hrol.org/node/1105> (доступ: 28.10.2008); Кипиани В. Снегирев в бронзе // Киевские ведомости. 2008. URL: <http://kipiani.org/plain.cgi?220> (доступ: 28.10.2008); Парнис А. Виктор Некрасов до и после // День. Київ, 2004. № 156. 3 сентября. URL: <http://www.day.kiev.ua/110861/> (доступ: 28.10.2008).

<sup>273</sup> Катерина Юрїївна Квітницька (1946–2006) – київська поетеса й перекладачка. Закінчила Київський університет ім. Т. Шевченка. Працювала редактором у видавництві «Дніпро». Її власні вірші у свій час практично не друкувалися (за винятком окремих публікацій у жж. «Радуга» та «Литературная Грузия»). Переклади з Г. Табїдзе увійшли до видання «великої» серії «Библиотеки Поэта». Перша книга «Козырная карта» вийшла в 1998 р., друга – «Кровословье» – у 2003, третя – «Ять» – у 2006 [див. біографічну довідку: Україна. Русская поэзия. XX век: антология / сост. Юрий Каплан. Київ: ТОВ «ЮГ», 2007. С. 217].

*Зачем, как в омут, рвался в ад?  
Зачем твой голос был истошен?  
Как вкус мороженных картошин,  
Так вкус надежды сладковат...*

<...>

*Зачем, зачем, зачем ты шёл  
До ручки, до конца, до края!..  
А ей, надежде, хорошо –  
Она последней умирает...*<sup>274</sup>

Арештували Гелія Снегір'ова 22 вересня 1977 року. А 1 квітня 1978 у республіканській газеті «Радянська Україна» було надруковано за його підписом листа «Соромлюсь і засуджую» («Стыжусь и осуждаю») – відречення від дисидентства; через короткий час (6 квітня) лист був перепублікований для діаспори у газеті «Вісті з України» з багатозначним (для посвячених) скороченням одного абзацу. 12 квітня всесоюзна «Литературная газета» надрукувала російський текст листа. Ті, хто добре знав письменника, упевнені: сам він написати чогось подібного не міг, але у кадебістів на такий випадок були відпрацьовані «методи впливу»<sup>275</sup>. Найімовірніше, його вмовили попросити у кадебістів дозволу на переведення з тюремної у спеціалізовану клініку – фактично звільнити з-під арешту з огляду на тяжку хворобу, адже йому робили важку операцію на одному з відділів хребта – видаляли пухлину. Ще під час слідства хвороба швидко прогресувала: фізичні страждання були неймовірні, доходило до судоми; Гелій практично осліп. Якщо він і пішов на угоду зі слідчими, то не в тому варіанті, який було опубліковано<sup>276</sup>.

---

<sup>274</sup> Україна. Русская поэзия. XX век: антология / сост. Юрий Каплан. Киев: ТОВ «ЮГ», 2007. С. 217-220.

<sup>275</sup> Див.: Лобас В. Жёлтые короли. Записки нью-йоркского таксиста. Гл. 19. URL: <http://booksonline.com.ua/view.php?book=62228&page=2> (доступ: 17.10.2020).

<sup>276</sup> Див.: Міжнародний біографічний словник дисидентів країн Центральної та Східної Європи й колишнього СРСР. Т. 1. Україна. Ч. 2 / укладачі Євген Захаров, Василь Овсієнко. Харків: Права людини, 2006. С. 729; Скуратовский В. Гелий Снегирёв... // Книжник. Київ, 1990. № 3; Снегирев Ф. Путь чести и правды // Зеркало недели. Киев, 2000. № 23 (296). 9–16 июня.

Писав Г. Снегірьов російською мовою, дружив із російським київським письменником Віктором Некрасовим<sup>277</sup> та іншими дисидентами<sup>278</sup>, за що й поплатився спочатку кар'єрою, потім свободою і здоров'ям та врешті – життям.

Народився Гелій (Євген) Іванович Снегірьов у Харкові 14 грудня 1927 року в родині маловідомого радянського письменника та драматурга Івана Тимофійовича Снегірьова (котрий, написавши небагато, теж рано помер – від сухот у 42 роки). Мати, Наталя Миколаївна Собко, походила з інтелігентної української родини (її батько – полковник царської армії, нагороджений Георгіївськими хрестами під час Першої світової війни); працювала вчителькою української мови. Померла молодою від раку мозку. Дядько (молодший брат матері) Вадим Миколайович Собко – відомий у повоєнні роки український радянський письменник, який не став підтримувати племінника у важкі часи, бо вважав його «ворогом».

Гелій Снегірьов ріс у середовищі творчої інтелігенції, закінчив Харківський театральний інститут, але від театральної акторської кар'єри відмовився. Кілька років учителював на селі та викладав у столичному виші, потім працював у редакції «Літературної України», а дещо згодом потрапив режисером і головним редактором до Київської студії «Укркінохроніка». Друкувався в центральній пресі, писав сценарії і знімав фільми, видав кілька збірок новел, став членом спілок українських письменників та кінематографістів (і, відповідно, всесоюзних творчих спілок). Справжнього і цілком заслуженого успіху зазнав завдяки публікації у 1967 році в крамольному часописі «Новый мир» (у час головного редактора А. Твардовського) талановитого оповідання «Народи мені трьох синів» («Роди мне три сына»; пізніше увійшло до «Автопортрета 66»), перекладеного кількома мовами та надрукованого в європейських країнах. У січні 1974 року зухвало виявив підтримку опальному на той час письменникові-фронтівикові В. Некрасову, якого виключили з рядів комуністичної партії, цькували і припинили друкувати. Після обшуку у квартирі Не-

---

<sup>277</sup> Див.: Парнис А. Виктор Некрасов до и после // День. Київ, 2004. № 156. 3 вересня. URL: <http://nekrassov-viktor.com/Papers/Parnis-Viktor-Nekrasov-do-i-posle.aspx> (доступ: 17.10.2020).

<sup>278</sup> Див.: Васильев С. Когда нечем дышать [интервью] / Семён Глузман, Сергей Васильев // Столичные новости. Киев, 2001. № 7 (155); Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ: Либідь, 1995. С. 150.

красова (17-18 січня 1974 р.) кадебісти провели обшуки й у кількох його друзів, до яких не випадково зарахували Снегір'ова – він не приховував, що давно дружить із Некрасовим та ще деякими київськими дисидентами (наприклад, був знайомий із Леонідом Плющем, котрий на той час перебував у Дніпропетровській «психушці» з політичним «діагнозом»).

З обшуку 18 січня 1974 р. почався хресний шлях «благополучного» в очах багатьох знайомих Г. Снегір'ова<sup>279</sup>. Спочатку низка неприємностей: його теж виключали з партії, звільняли з роботи, змушували каятися, виправдовуватися і все одно після каяття звинувачували у всіляких «гріхах» та ще й «нещирості» їх визнання. Більш як півтора року тривала принизлива одіссея ходіння по партійних інстанціях та всіляких установах, аж поки письменник не втратив остаточно не тільки можливість працювати за фахом, а й сім'ю, перспективу отримати нову квартиру тощо. Одночасно він звільнявся від принизливого страху перед всесильними «органами», від ілюзій щодо «прощення» й повернення назад, до теплого й ганебного животіння на ситих хлібах «радянського художника».

Тим часом друзі-дисиденти один за одним покидали Гелія: В. Некрасов та деякі близькі знайомі з його кола виїхали за кордон, інші самохіть віддалилися від небезпечного «відщепенця». З українцями-дисидентами він був мало знайомий. Семен Глузман згадує: *«Когда Гелий стал заниматься, как теперь принято говорить, правозащитной деятельностью, я был уже в зоне. Иван Алексеевич Светличный пришёл со свидания с женой и рассказал, что среди киевских диссидентов, тогда уже изрядно повыбитых, появился некий Гелий Снегирёв. Никто, кроме меня, этой фамилии не знал. Но на меня новость, помню, произвела впечатление, как на Робинзона Крузо след босой ступни на необитаемом острове. <...> ...просто он был*

---

<sup>279</sup> Ось характерний відгук С. Глузмана: «...я готов утверждать, что он не был фанатичным диссидентом. Думаю, у Гелия, каким я его знал, и в мыслях не было того, что он потом делал и за что, собственно, пострадал. Он принадлежал к категории, пользуясь обычной терминологией, проституирующих советских интеллигентов, которые прекрасно всё понимали и не имели иллюзий ни по отношению к собственному правительству, ни по ситуации с правами человека в собственной стране, но при этом совершенно цинично использовали свою профессию, чтобы зарабатывать деньги на хлеб себе и семье» [Васильев С. Когда нечем дышать [интервью] / Семён Глузман, Сергей Васильев // Столичные новости. Киев, 2001. № 7 (155)].

*уже сложившимся человеком. Люди такого высокого интеллекта и такого жизненного опыта, включающего вынужденную привычку протестировать, никогда не идут на амбразуру. Что двинуло на неё Гелия? Думаю, то же, что и генерала Григоренко... <...> ...просто стало нечем дышать. <...> Это нормальная реакция. И то, что Гелий Снегирёв оказался на неё способен, доказывает, что он, несмотря на весь жестокий прессинг системы, оставался в глубине души порядочным человеком»<sup>280</sup>.*

Однак невинна порядність – не єдина підстава Гелієвого дисидентства. Була принаймні ще одна важлива обставина: завдяки певній інформації про минуле власної родини письменник пережив складний внутрішній шлях переоцінки цінностей, який збоку, очевидно, ніхто – ні дружина, ні близькі друзі (включно з Віктором Некрасовим), не кажучи вже про інших з оточення (як от Семен Глузман), – не зауважили. Саме це стало життєвою основою екзистенційних конфліктів у «романі-доносі» (тема відчуження посідає в ньому провідне місце), який тоді й писався – паралельно з житейськими перипетіями, у глибокій конспірації, як щоденник чи сповідь, куди вносилися документи, занотовувалися офіційні рішення й коментарі щодо них, записувалися по свіжих слідах враження від зустрічей, розмови й роздуми, сумніви й плани. Записував ради очищення й покаяння, вижити без яких у ті дні, коли його брутально топтали у бруд, Гелій, за його власним зізнанням, не зміг би: «...какова же цена моему благополучию? Что я должен свершить за возвращение партбилета или хотя бы за возможность жить и процветать в краю родном? <...> Ох, страшно вдруг деклассироваться, остаться без рублей и копеек, ведь с 17 лет живу на свои заработанные! А ещё страшно, что ворвутся опять грузчики [евфемізм на позначення працівників КДБ, котрі робили у квартирі письменника обшук і «вантажили» вилучений матеріал «самвидаву» – Н. К.] и найдут мою белую стандартную, [тобто «бумагу» – йдеться про таємний рукопис «роману-доносу» – Н. К.] в которую я ежедневно заворачиваю свой страх-стресс. Очень я боюсь этого. Во-первых, уж это такой автодонос, что безо всяких судов-следствий и психушка, и каторга пожизненно (мне кажется, я не преувеличиваю, ей-богу, нет!). Во-вторых, я вкладываю в эту бумагу белую всего себя, это моя первая (и последняя,

---

<sup>280</sup> Васильев С. Когда нечем дышать [интервью] / Семён Глузман, Сергей Васильев // Столичные новости. Киев, 2001. № 7 (155).

да?) попытка заявить о себе и оставить полное завещание своё моим детям и внукам, и Господу, и Человечеству. И я всё прячу написанное, куда-то сую, кому-то отношу, боюсь словом промолвиться, боюсь даже шёпотом говорить об этом с женой, читать ей. Мне уже мерещится, что у соседки через стенку от нас могли повесить “ухо”, а наша кровать изголовьем – у самой той стенки» [Снегирев, с. 277].

Життя під пильним оком органів ніби штовхало письменника на твір-«автодонос» (цим словом він дотепно позначив свою Головну книгу – сповідь-зізнання, оскільки ясно усвідомлював компрометуючу роль будь-якого щирого художницького слова у своїй ситуації): «...жизнь, словно знает, чем ты дышишь и что тебе мозоли натирает – так и подбрасывает всякие подходявые по темам твоих чувств-мыслей свои дела и истории» [Снегирев, с. 279]. Головна з тих «подходявых» історій торкалася найдорожчої йому людини – покійної матері.

Того ж злочасного 1974 року Гелій Іванович дізнався від дядька, правовірного радянського письменника-комуніста Вадима Собка, про ганебну причетність (у ролі мимовільної донощиці) своєї матері Наталі Собко до так званої «справи СБУ» 1926-1930 рр.; за нібито стосунок до неї у сталінські часи постраждало чимало людей – видатних діячів української інтелігенції. Гелій почав розшуки матеріалів цієї справи – шукав у газетах, в архівах, розпитував свідків, з якими вдалося зустрітися. І написав документальну (лірико-публіцистичну за стилем і тональністю) книгу-розслідування «Мамо моя, мамо, або Набої для розстрілу», яку вдалося переправити на Захід через дисидентські «канали» зв'язку з вільним світом, зокрема через того ж В. Некрасова. У російському емігрантському журналі «Континент», де Некрасов на той час був заступником головного редактора, книга була надрукована («Континент» 1978-79, № 18-19; в українському перекладі вийшла у Нью-Йорку 1983 р.<sup>281</sup>). Письменник переконливо доводив у ній, що ніякої Спілки Визволення України не було – ГПУ вигало її, щоб знищити осередки свідомої української інтелігенції<sup>282</sup>, використавши й спровокувавши деяких «свідків» як співчас-

---

<sup>281</sup> Снегірьов Г. Набої для розстрілу та інші твори / Гелій (Євген) Снегірьов; вступ. ст. і заг. ред. В. Гришка. Нью-Йорк; Торонто: Видання Громадського комітету і Нових днів, 1983.

<sup>282</sup> Див.: Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ: Либідь, 1995. С. 150-151; Русначенко А. М. Національно-

ників звинувачення – саме так використали матір майбутнього письменника, тодішню молоду харківську вчительку. Це була одна з перших навал «інтелектоциду і голодомору» проти українського народу, як назве згодом Вадим Скуратівський, котрий допомагав Гелієві збирати матеріали для книги (вони з Гелієм дружили)<sup>283</sup>.

Після публікації «Набоїв для розстрілу» повернення до лав радянських письменників не могло бути. Але Г. Снегірьов ще до цієї книги безповоротно «перейшов межу»: у місяці своєї вимушеної одиссеї каяття після обшуку 1974 року він таємно навіть від найближчих друзів писав свій «роман-донос» (без назви, але з підзаголовком!) – документальний «антироман», де сам виступив у ролі «антигероя» – показав вимушено-добровільний шлях законослухняного радянського громадянина-інтелігента від типового «проституювання» своєю творчістю й талантом у «відщепенці». Докладно змалював усі перипетії цього шляху: допити, стеження, доноси, провокації, залякування, звільнення з роботи, виключення із творчих спілок, очікування нового обшуку й арешту, відчуження друзів і дружини та родичів... Закінчив роман відкритими листами до президента США Джиммі Картера та до радянського уряду: попереджав світ, що вірити радянському монстрові у переговорах щодо ядерного роззброєння не можна – радянська система втратила контроль над ситуацією у власній державі й не керується здоровим глуздом; а до власного уряду звертався зі звинуваченнями у брехні, яка виливалася на голови громадян у зв'язку з прийняттям нового варіанту радянської Конституції.

Внутрішньо самотній, як і будь-який митець, Гелій змагався зі всесильними «органами», долаючи свій страх і вперто йдучи супроти загальної думки про себе як про циніка-блязня, яким нерідко здавався друзям. Та й у цьому творі здебільшого ховався під маскою оповідача-базіки (починав зі звичної, очевидно, у дружніх розмовах «трепотни»: «*Да, доложу я вам, м-да-с. Два кольца, два конца. И палка о двух концах. А посредине – гвоздик...*» [Снегирев, с. 15]; закінчив грайливою міною та слівцем-жестом, ніби зробивши «ручкою» на прощання: «*<...> Ну, и как?* [питання до читача про вміщені документи – уже згадувані відкриті листи – Н. К.] *<абзац> Адью, читатель!*» [Снегирев, с. 495]), а водночас відчайдушно віддирав ту маску

---

визвольний рух в Україні. Середина 1950-х – початок 1990-х років. Київ: Видво ім. Олени Теліги, 1998. С. 214.

<sup>283</sup> Див.: Скуратовский В. Гелий Снегирёв... // Книжник. Киев, 1990. № 3.

зі власного обличчя. Бо відчував, що от-от його за нею не стане – справжнього, живого, нікому невідомого й нереалізованого письменника, чесного перед собою та своїм народом.

В. Некрасов писав про свого друга в *«Записках зевачи»* (коли Гелій уже перебував у важкому стані у в'язниці), ніби попереджаючи ті наслідки, які не забаряться: *«Нелёгкий ты избрал путь в свои пятьдесят лет, Гаврила. Но избрал сам, никто тебя не толкал. Наоборот, отталкивали. Дай Бог тебе сил. А нам веры в то, что и наши усилия к чему-то могут привести»*<sup>284</sup>. Гелій, очевидно, не знав про ці слова – може, це й на щастя: його, надзвичайно чутливого до найтонших нюансів у спілкуванні з Ве-Пе (так він незрідка називає Некрасова в романі), напевне зачепила б відсторонена інтонація цього звернення, жартівливе прізвисько *Гаврила*, яке було прийнятне лише в колі найближчих друзів. Зрештою, найбільшніші аспекти стосунків зі старшим і найдорожчим другом він пережив ще до від'їзду Некрасова за кордон і одверто написав про це в *«романі-доносі»*. Навіть уживав слово «зрада» (*«это настоящее предательство, это ужасно!»*) [Снегирев, с. 350]), але не докоряв другові за те, що фактично через нього потрапив у халепу та не дочекався взаємного теплого співчуття й підтримки.

Однак у тексті подекуди проривається образа, гнів, розчарування: Некрасов, якому Гелій вірив і на якого в усьому покладався, заради якого був готовий в огонь і воду, не бачив у Гелієвій поведінці та, відповідно, у все загрозливішому становищі нічого екстраординарного, безтурботно користувався його відданістю й підтримкою як чимось само собою зрозумілим, своєю безалаберністю неодноразово наражаючи молодшого товариша на все більший ризик. *«Страшный осадок остался у меня в душе от такого безобразия [ідеться про запої та п'яні дебоші Некрасова, котрі в будь-який момент могли стати приводом для арешту, провокації, кримінального переслідування, тому й викликали у Гелія неабияку тривогу – Н. К.]. Я ругал Ве-Пе, носил себя. Благодарил Господа, что он внушил мне свыше не посвящать его в мои труды – ведь ни в чём, ни в малейшем нельзя довериться, положиться! Обозвал кто-то “киевским Солженицыным”! Куда со свиным рылом?.. Боец, диссидент! И самое страшное, что*

---

<sup>284</sup> Цит. за: Парнис А. Виктор Некрасов до и после // День. Киев, 2004. №156. 3 сентября. URL: <http://nekrassov-viktor.com/Papers/Parnis-Viktor-Nekrasov-do-i-posle.aspx> (доступ: 17.10.2020).



он мой ведущий, а я за ним, за пьяным, – ведомый!» [Снегирев, с. 356].

Сучасна українська письменниця Любов Голота слушно сказала<sup>285</sup> про цінність «літератури деталі» у творчості прозаїків свого покоління – зокрема у 1970-90-ті роки. Роман Гелія Снегірєва цілком підпадає під таку характеристику. Деталі в ньому напрочуд промовисті. Це надзвичайно «густа», пластично-точна та гнучка проза. Окрім того, що вона правдиво подає картину радянської дійсності 70-х рр. минулого століття у зросійщеному і стероризованому гоніннями на «українських буржуазних націоналістів» Києві, вона ще й «вивертає» душу головного героя так нещадно, що йому ймеш віри у всьому, хоча він повсюдно «балагурить» із читачем та навмисне іронізує і над ним, і над собою. Головна лінія сюжету, який має розкрити авторський задум, – лінія пошуків власної ідентичності, вироблення імунітету щодо страху перед «Легіоном» – так письменник назвав у книзі свого всюдисущого й усемогутнього противника – державного Левіафана з його КДБ.

Пройшовши звивистий і вибоїстий шлях до власної Голгофи крізь приниження, розчарування, помилки, втрати, усвідомивши, що на цьому шляху не дочекається ні від кого підтримки й навіть розуміння, його герой – простак-інтелігент Гаврило (ця іронічна авторська маска – образ бездарного радянського поета-віршороба, окарікатурений сатириками Ільфом і Петровим) залишився непохитним у своєму виборі: писати й сповідатися, вичавлюючи із себе раба й викриваючи Легіон. Він закінчував роман обіцянкою самому собі – написати другий том, продовжуючи фіксувати злочини проти Людини, яку в собі відстоював: *«Да, друзья. Псих – псих и есть. Вот и полез. И кому, и куда – и тем не менее написал. <...> И як пан Біг дадутъ-таки этот второй том разворачивать, ежели будет мне ещё отпущено времени – то я их [останні вміщені у «романі-доносі» документи – Н. К.] из этой папки выну, а туда, во вторую, перенесу. <...> Одни только многочисленные варианты, работа над ними, передумки и переделки, консультации-советы по поводу них – заберут немало страниц нового доноса-детектива. Да, на этот раз – детектива, потому что в нём, во втором томе, будут и агенты ЦРУ, и тайники, и погони, и слежка, и... и... и окончится он, вероятно, дописанный уже не мной,*

---

<sup>285</sup> У виступі перед студентами-філфаківцями Волинського національного університету (30.10.2008).

*а Еї Величеством жизню с помощью всё того же в начале упомянутого Легиона (Страх-Стресс-Легион – помнишь, читатель?)»* [Снегирев, с. 488].

Її Величність розпорядилася інакше, бо Легіон від її імені подбав, щоби часу й сил на другий том у письменника не залишилося. Але талант, пробуджений боротьбою за Правду й за людську Гідність, таки достойно зреалізував себе в єдиному, унікальному не лише для творчості Гелія Снегірьова, а й для цілої української літератури «романі-доносі», достеменно визнання й вивчення якого ще попереду.

### **Контрольні питання:**

- Чи є підстави виділяти «дисидентський роман» як унікальний жанр української нефікційної прози?
- Чим «дисидентський роман» відрізняється від дисидентських мемуарів? Кого з їхніх авторів можете порівняти з Гелієм Снегірьовим?
- Чому друзі сприймали Гелія Снегірьова як благополучного радянського літератора і не бачили в ньому дисидента?
- Чим зумовлене маргінальне місце Гелія Снегірьова в українській літературі?
- Наскільки проблема власної ідентичності була важлива для Гелія Снегірьова і чи вирішив він її для себе?
- Які конфліктні лінії визначають розвиток дії у «романі-доносі» Г. Снегірьова?
- Чому образ головного героя в «романі-доносі» Г. Снегірьова виявився таким повнокровним і впізнаваним?

### **3.3. ЛІТЕРАТУРА ПРО ПОДОРОЖІ (ТРЕВЕЛОГ): СВІТОВА ТА УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЇ**

\*Що таке тревелог? Метажанр чи просто жанр? Nonfiction чи белетристика? \*Історія становлення «подорожнього жанру». \*Українська традиція: від паломницької прози до сучасних романів-подорожей. \*Особливості жанру тревелога. Стосунки із сучасною нефікційною прозою / nonfiction. \*Тревелог і роман: взаємовплив та співвідношення жанрів.

### 3.3.1. Що таке література про подорожі та що таке тревелог?

Різноманітні оповіді про подорожі – так звані тревелоги – привертають усе більшу увагу в сучасному глобалізованому світі і сприяють насиченню сучасного книжкового та медіа-ринку популярними «проектами». Саме вони визначають значне збільшення ринкового сектора нефікційної прози, тобто за рахунок далеко не всіх, а окремих жанрів. Пояснюючи тривалу «моду» на nonfiction, дослідники вказують передусім на переживання сучасною літературою «кризи довіри», бачать причини успіху нефікційної прози у виснаженні поетики вигаданого, у втраті довіри та інтересу до сюжетної оповіді, у відкритті того, що літературні сюжети злічувані й передбачувані, тоді як реальне життя безмежне у витворенні нових сюжетів та оповідей про них. Криза белетристики ймовірно є складовою частиною загальної культурної кризи, оскільки старі, усталені форми фікційної літератури не викликають колишньої довіри. Показовим у цьому сенсі і є тревелог.

Поняття «тревелог» походить з англійської культури, де означає звіт про подорож, який містить не лише опис і хронологію поїздки, а й реакцію на побачене; слово походить від англ. travel – «мандрувати, подорожувати, переміщатися», а також власне «подорож»; travelogue – лекція чи фільм про подорож. Колись тревелоги були судовими журналами, листовними діалогами, щоденниками, циклами нарисів тощо; у сучасному розумінні може бути ще й інтернетний блог, присвячений розповідям про мандрівки. «Жанр наразі не просто затребуваний, а популярний. Але тому й розмитий», – пише російський критик Альона Бондарева<sup>286</sup>. Вона згадує у статті чимало популярних сучасних книг про подорожі в Росії та на Заході і робить висновок, що цей жанр від кінця XIX століття, коли був класичним нарисом про мандрівки, дуже змінився, однак не став легшим для авторів, котрі до нього звертаються: «Видима відкритість жанру – оманлива. Адже в традиційному вигляді тревелог<sup>287</sup> – не лише документальна розповідь про поїздку, експедицію, дослідження, але й оповідь, підкріплена історичними свідченнями (замальовками, картами), не чужа зіставному аналізу (що було на території раніше, що тепер) і включає рефлексії

---

<sup>286</sup> Бондарева А. Литература скитаний // Октябрь. Москва, 2012. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/7/bo18.html> (доступ: 30.09.2017).

<sup>287</sup> Там само. Російські дослідники здебільшого вживають саме таку форму слова.

того, хто пише (очікування і побачена реальність). Окрім фізичного переміщення тіла у просторі, цей жанр передбачає і метафізичну подорож, у фіналі якої відбувається якщо не дорослішання, то, щонайменше, мудрішання (як оповідача, так і читача)»<sup>288</sup>.

Термін «трелог» уперше ввів в обіг американський мандрівник, фотограф і кінооператор Бартон Голмс (Burton Holmes, 1870–1958). Інший американець, Ієн Фрезієр, автор книги «Подорожі в Сибіру» (Ian Frazier, “Travels in Siberia”, 2010) своє звернення до цього жанру пояснив «сюжетним» інтересом: «...у трелозі я користуюся можливістю того, що сама подорож задає сюжет. Я прямую світом, і він сам постачає мені події. Модернізм порушив закони розповіді XIX ст., він фрагментував розповідь. Трелог дає письменникові сховок від модернізму: ти можеш продовжувати розповідати історію»<sup>289</sup>.

Не в останню чергу актуалізація феномену літературної подорожі (у широкому розумінні – розповіді про мандри) пов'язана зі суттєвою зміною загальної картини світу у свідомості сучасників. Серед факторів, які впливають на популярність мандрів (відповідно – і популярність літературного жанру), – глобалізація і значно більша можливість подорожувати, ніж у попередні епохи, розвиток Інтернету та поява соціальних мереж із блогами про подорожі, а також викликаний цими факторами інтерес до пізнання Іншого.

Отже, сучасний **трелог – літературний жанр**, котрий продовжує традицію розповідей про подорожі та жанру **подорожніх нотаток** у попередні епохи. Раніше українські вчені називали такі тексти **паломницькою прозою** (паломництво, тобто відвідування святих місць, було чи не єдиною метою подорожей, окрім суто утилітарних – торгівля, війна тощо); у російському літературознавстві вживали як термін «ходіння» / «хождение», від назви тексту XV ст. «Ходіння за три моря» тверського купця Афанасія Никітіна. Однак у сучасних українських літературознавців донині немає єдиної думки відносно меж та ознак цих жанрів (як і можливої взаємозамінності термінів, що можуть позначати модифікації єдиного жанрового утворення).

Здебільшого «подорожі в літературі» – це нотатки мандрівника, які містять подорожні враження, розповідь про супутні пригоди, фік-

---

<sup>288</sup> Там само.

<sup>289</sup> Йєн Фрейзер: «Трелог работает в масштабе человека» / беседовала Анна Груздева // SIBURBIA [13.11.2013]. URL: <http://siburbia.ru/geo/yen-freyzer-travelog-rabotaet-v-masshtabe-cheloveka/> (доступ: 25.09.2017).

сацію спостережень про чужі місця та інших людей. Такі записи претендують на повідомлення читачеві нових відомостей про маловідомі або нововідкриті країни. Це може бути й вигадана «історія», стилізована під розповідь про реальну чи уявну / нафантазовану мандрівку, підпорядкована додатковому ідейно-художньому завданню: творення пригодницького, утопічного, філософського дискурсу. Серед фахівців немає одностайності щодо чіткої дефініції жанру подорожніх нотаток. До того ж, літературне зображення подорожей існує ще й як літературний прийом в інших жанрах, головним чином прозово-романних / оповідних.

І жанр, і художній прийом зображення подорожей стали часто використовуваним елементом літератури в другій половині ХІХ ст. Романтизм із його прагненням до вияву індивідуальних вражень збагатив літературу подорожей, продукуючи жанр ліричного (а не суто документального) дорожнього нарису. Можливість зобразити різні сторони матеріального й духовного життя людей, дати етюди звичаїв, побутових явищ вабила в цьому жанрі й представників реалізму. Тематика подорожей не чужа модерністам та постмодерністам (Джеймс Джойс, Владімір Набоков, Хорхе Луїс Борхес, Умберто Еко та ін.).

Деякі дослідники вживають стосовно літератури про подорожі термін **метажанр** – позародова та понаджанрова ознака, яка зумовлює типологічну подібність різних жанрових форм, умовно об'єднаних за іншою ознакою (наприклад – мета або предмет розповіді). Спираючись на широко відоме судження Михайла Бахтіна про жанр як модус бачення й розуміння дійсності, російська професорка Р. С. Співак (Рита Соломонівна Співак, м. Перм) визначає метажанр як «структурно виражений, нейтральний щодо літературного роду, усталений інваріант багатьох історично конкретних засобів художнього моделювання світу, що об'єднуються загальним предметом художнього зображення». На думку Р. Співак, метажанр є стійким способом створення художніх світів, котрі мають спільний предмет художнього зображення. Як приклад вона приводить філософський метажанр. На думку іншого російського науковця – Н. Л. Лейдермана (Наум Лазарович Лейдерман, м. Єкатеринбург), – метажанр є «провідним жанром», котрий відображає в собі семантичні властивості звичайних жанрів. Раніше Юрій Тинянов висував ідею існування «старших жанрів». На думку Н. Лейдермана, головною ознакою метажанру є принцип побудови художнього світу. Приклад – «драматизація» у класицизмі. Є й інші концепції.

Спільним для них усіх є визнання метажанру великою та тривалою в розвитку формою оповіді, котра існує «над» звичайними жанрами й об'єднує їх за якоюсь ознакою (наприклад, тематичною: «про подорожі»). Однак сам лише параметр обсягу не дозволяє відділити метажанр від великих традиційних жанрів (наприклад, літературної казки). Тоді варто взяти ще один параметр: подібно до мегажанру, метажанр виходить за родові та літературно-формальні межі літератури й існує в ширшому просторі культури (наприклад, одночасно в літературі, музиці, малярстві та скульптурі). Зокрема філософський / ліричний метажанр існує водночас у філософії, літературі тощо. Ще однією відмінною особливістю метажанру є його позародова / надродова спрямованість. На думку Ю. С. Подлубної (Юлія Сергіївна Подлубнова, м. Єкатеринбург), в основі метажанрів лежить структурна, а не культурно-тематична ознака. За своїм обсягом метажанр вищий (місткіший? більший?) від жанру та мегажанру. Відмінною характеристикою є також зв'язок із культурною епохою. Особливістю метажанру є жанрове змішування<sup>290</sup>.

До метажанрів відносять, зокрема, притчу, пастораль, ідилію, бурлеск, художню утопію, антиутопію, так звану наукову фантастику тощо. Наприклад, пастораль як метажанр обіймає пасторальний роман, пасторальну повість, пасторальну драму, пасторальну поему та ін. По відношенню до літературних жанрів значення метажанру набуває фольклор, зокрема казка, позаяк вона об'єднує такі жанрові утворення, як повість-казка («Три товстуни» Юрія Олеші), драма-казка («Аріана та Синя Борода» Моріса Метерлінка), вірш-казка або поема-казка («Цар Плаксіє та Лоскотун» Василя Симоненка) тощо. Треба відрізнити метажанр від, з одного боку, синтетичних жанрів, що утворилися на перетині різних літературних родів (лірична драма, романтична поема тощо), а з іншого боку, – від жанрів, котрі належать до різних національних жанрових систем, але типологічно подібних за своїм жанровим пафосом (європейська ода, індійський гімн, східна касида та ін. з їхнім панегіричним ствердженням «високих» життєвих реалій, подій, історичних та трансцендентних персонажів тощо).

Поняття метажанру ще не набуло стійкого значення й потребує подальшого професійного осмислення, а тому можливі розбіжності у

---

<sup>290</sup> Див.: Метажанр // Википедія. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Метажанр> (доступ: 01.02.2021).

його визначенні і тлумаченні. Зокрема, не без підстав деякі літературознавці розуміють під метажанром видову узагальненість низки жанрів, тобто типологічну подібність жанрів у межах їхньої видової спрямованості (філософські, детективні, афористичні жанри, наукова фантастика тощо); інші по суті надають поняттю «метажанр» значення жанрового методу або гносеологічної настанови на об'єкт жанрової рефлексії автора, яка втілюється в системі типологічно подібних жанрів (тобто йдеться про «ліричність», «епічність», «фантастичність» чи «феєричність», «документальність» чи «автобіографізм» тощо).

У якості найбільш повного і термінологічно закріпленого визначення літературної подорожі дослідники вказують наступне: літературна подорож – жанр (метажанр?), в основі якого лежить виклад мандрівником (очевидцем) достовірних відомостей про які-небудь, у першу чергу незнайомі читачеві чи маловідомі країни, землі, народи у формі нотаток, записок, щоденників, журналів, нарисів, мемуарів. Крім власне пізнавальних, жанр подорожі може виконувати чимало додаткових – естетичних, політичних, публіцистичних, філософських та інших завдань. Особливий вид літературних подорожей – розповіді про вигадані, уявні мандри з домінуючим ідейно-художнім елементом, що тією чи іншою мірою відповідають принципам побудови документальної подорожі. Тобто, як бачимо, у цьому визначенні не розмежовуються жанри «подорожі» та «тревелогу».

У відомому «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (Чернівці, 2001) зазначено, що **жанр подорожі** використовувався переважно в літературі до середини ХІХ ст. і сюжетно базувався виключно на переміщенні персонажа у реальному просторі й часі, натомість у сучасній літературі це насамперед художній прийом, котрий застосовується в інших літературних жанрах, зокрема прозово-романних. Фактично жанром подорожі у «Лексиконі...» означено так званий **роман дороги** – тобто роман, у якому, на відміну від дорожніх нотаток і тревелогу, може бути багато вигадки та, крім описів ландшафту й географічної конкретики, виставляється наголос на інтризі та пригодах, а сама дорога набуває символічного значення (наприклад, романи Ю. Андруховича «12 обручів», «Перверзія», «Московіада»). Стосовно белетристики спостерігаємо витіснення терміну «подорож» термінами «тревелог» та «роман дороги», що насамперед зумовлено непрактичністю першого терміна: «подорож» означає одночасно і мандрювання / переміщення у просторі, і книгу про подо-

рож, а «тревелог» та «роман дороги» означають виключно книгу про подорож і до того ж дають можливість розрізняти ці книги як nonfiction та fiction.

Поняття «дорожні нотатки» та «тревелог» у сучасному українському літературознавстві також часто не розрізняють, адже на слов'янський простір термін «тревелог» потрапив лише на початку XXI ст. із книгою Александра Марковича Еткінда «Тлумачення подорожей. Росія та Америка у травелогах та інтертекстах»<sup>291</sup>. Сучасні дослідники жанру «тревелог» усе ж наполягають на їхній нетотожності. Так, Михаїл Візель відстоює думку, що тревелог / травелог, на відміну від дорожніх нотаток, відображає не лише фізичні переміщення героя; його характерною ознакою є наявність метафізичного плану подорожі, який відбиває духовне зростання та становлення ідентичності героя у мандрівці. Ксенія Голубович зауважує, що тревелог – це історія про пошук земного раю, це завжди розповідь про ініціацію, про віднайдення себе кращого та повернення додому вже іншим; подорож у тревелозі, на відміну від дорожніх заміток, повинна бути вигадана, вона є особистісною. На думку дослідниці, тревелог – це завжди структура в межах людського зросту, історія про дорослішання і здобуття нового досвіду.

Таким чином, так званий «пізнавальний» звіт про мандрівку, для якого основною метою є збагатити знання читача, повідомити йому достовірну інформацію про світ, визначається як **дорожні нотатки**, а до **тривелогів** відносять сучасні філософські твори про мандри, в яких на перший план виходять інтелектуальні та емоційні реакції оповідача й фокус оповіді зміщується із зовнішнього світу до внутрішнього. Коріння жанру тривелога – у міфах та фольклорі, де мандрівка героя була йому ж і випробуванням (міфи про Геракла чи про здобувачів золотого руна).

Етноцентричне просторове сприйняття визначило деякі типи сюжетів про мандри: 1) міфічна подорож у потойбічне царство (Орфей шукає померлу Евридіку); 2) мандри сушею й морем з якоюсь доленосною метою (похід аргонавтів за золотим руном у Колхиду, шлях Одиссея на рідну Итаку); 3) екскурсія утопією – неіснуючою країною з ідеальним суспільним устроєм (Атлантида у працях «Тимей» і «Критій» Платона); 4) авантюрна подорож як

---

<sup>291</sup> Див.: Эткинд А. М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.



сюжетно-композиційна основа творів, що мали мистецький, суто фікційний статус – розповіді про звичайну людину («Золотий осел» Апулея; чудесні пригоди Сіндбада, вміщені в XI ст. до арабського збірника «Тисяча й одна ніч»; подорож Дон Кіхота у романі Сервантеса тощо).

Жанр документальних дорожніх нотаток характерний зокрема для мандрівної літератури до XVI-XVII ст., адже звіти про подорожі тих часів зазвичай не мали особистісного забарвлення. На смак нинішнього читача, їм не вистачає суб'єктивізму та особистісної мотивації, щоб бути визначеними як тревелоги. Фактично в сучасному літературному процесі жанри дорожніх нотаток та тревелога не взаємодіють, адже тревелог є вищою еволюційною формою жанру подорожніх нотаток. Сплутування цих жанрів та взаємозамінність термінів у сучасному літературознавстві можна пояснити насамперед надто пізньою появою терміна «тревелог» на позначення давно сформованого різновиду романного жанру. Жанр подорожніх нотаток, як вважають деякі дослідники, віджив своє, подібно «ходінням» та паломницькій прозі. Очевидно, визначення тревелога було би чіткішим, якби всі дослідники враховували нефікційну природу подорожнього жанру упродовж його тривалої історії та відмежовували цю історію від белетристичних жанрів.

### **3.3.2. Історія становлення жанрів подорожі та тревелога**

Традиційно дискурс мандрів складається з різноманітних текстів – від таких, що не претендували на художність, до міфологічних, фольклорних та яскравих шедеврів світової літератури (передусім епічної). Чимало з них сприймаються як архетипні моделі, концептуальні матриці для подальших пошуків людського духу: Гомерова «Одісея», індійська «Рамаєна», Дантова «Божественна комедія» тощо. Із позицій філософії життя та екзистенціалістської філософії (тобто від початку модерної доби) дискурс мандрів насичений елементами переживань стосовно вибору Шляху, поворотів Долі; включає в своє смислове поле й символічну зустріч-зіткнення з Іншим / Чужим. Це призвело до змін у ментальності людських спільнот, до розхитування багатьох комунікативних бар'єрів у людському спілкуванні. Дискурс мандрів націлений на входження у діалог з іншими світами, він призводить до якісного епістемологічного й когнітивного стрибка під назвою «відкриття». «Відкриття – найважливіший подієвий компонент

у дискурсі травелогу, рівний за значенням до контакту з Іншим», – пише сучасна дослідниця травелогу Ольга Русакова<sup>292</sup>.

Ще один російський дослідник – Віктор Гумінський – простежує традицію від «жанру подорожі»<sup>293</sup>, тоді як український професор Петро Білоус дає ґрунтовну характеристику «паломницької прози», яка розвивалася в давній українській літературі від XI до XVIII ст.<sup>294</sup>. Абубакар Майга подає історію жанру літературної подорожі / травелогу за дослідженнями західних учених, зокрема канадських професорів Ролана Ле Унена (R. Le Huenen) та Норманда Дуарона (N. Doiron)<sup>295</sup>.

У своїй основі подорожні нотатки мають історію подорожей у стародавніх греків: Геродота (жив близько 484 р. до н. е. – близько 425 р. до н. е.) у Персію, Єгипет та Вавилон (V ст. до н. е.) та «Анабасис» Ксенофонта (не пізніше 444 р. до н. е. – не раніше 356 р. до н. е.). Зародки травелогу віднаходимо в античних текстах, які мали на меті донести до читача, де саме мандрівник перебував та що бачив, а вияви переживань, відчуттів і вражень відходили на другий план. Відомі документальні подорожі показано в стародавніх політичних та географічних текстах: «Географія» Страбона, I ст.; «Германія» Тацита, I ст.; та ін.

У середньовіччі новий поштовх до подорожніх спостережень дали хрестові походи – їхня невдача призвела до пошуку нових шляхів в Індію та Китай, про що й написана «Книга чудес світу» (1299) венеційського купця-мандрівника Марко Поло (1254-1324). Книга писалася ним у в'язниці, вважається однією з перших у жанрі травелогу.

---

<sup>292</sup> Русакова О. Ф. Дискурс-исследования травелога: ключевые подходы // Дискурс философского пути: материалы «круглого стола» VI Российского философского конгресса. Нижний Новгород, 27-30 июня 2012 г. / под. общ. ред. О. Ф. Русаковой. Екатеринбург: Издательский Дом «Дискурс Пи», 2012. С. 6.

<sup>293</sup> Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1979. Його ж статтю «Путешествие» див. у словнику «Литературная энциклопедия терминов и понятий» під ред. А. Н. Ніколюкіна (Москва, 2001).

<sup>294</sup> Білоус П. В. Паломницька проза в історії української літератури: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 – укр. літ. / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 1998.

<sup>295</sup> Майга А. [Абубакар Абдулвахиду Майга] Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. Казань, 2014. № 3 (37). С. 254-259. URL: [http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/47\\_8.pdf](http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/47_8.pdf) (доступ: 25.09.2017).

Інший відомий італієць, Франческо Петрарка, заслужив першість у жанрі «туристичних нотаток» своєю оповіддю про похід 1336 р. на гору Мон-Ванту (у Провансі, на півдні сучасної Франції), у який він вирушив заради власного задоволення й показав як рух до безмежної недосяжності. Він звинувачував своїх провідників, які зупинилися біля підніжжя гори, у *frigida incuriositas* / «холодній відсутності цікавості» та алегорично показав свій підйом як великий прогрес, здійснений людиною у своєму житті. Це дійсно знаменна книга в історії людської культури: вона показує, що подорож із безкорисливою метою (заради самої подорожі) довгий час не була зрозуміла і неприйнятна нікому, крім поетів.

Із плином часу з'являлися зображення подорожей із різною утилітарною метою – пов'язаних із торгівлею, дипломатичною та науковою діяльністю, військовими справами та релігією. Оскільки кожна релігія мала свої святі місця, це спричинило появу паломницької прози у різних регіонах планети. У давньоруській літературі «мандри» пов'язані зі словом «ходіння». Мандрівників до Святої Землі називали паломниками, а сам термін «паломництво» означає звичай серед прочан мандрувати до святих місць і привозити на спогад з Єрусалима пальмову гілку (слова «пальма» та «паломник» у нашій мові споріднені). Нариси про паломництво стають інструментами поширення географічних знань. Головне в таких розповідях – передати діапазон усіх вражень подорожнього якомога правдивіше, об'єктивніше.

«Ходіння» могли бути і світським жанром – як от уже згадане «Ходіння за три моря» Афанасія Никітіна. Стародавній жанр паломницьких подорожей / «ходінь» згодом трансформувався у книги та записки відомих учених та письменників, які відвідали далекі країни.

Епоха Відродження – доба великих географічних відкриттів та колоніальної експансії європейців – ще більше розширила тематичні виднокола й арсенал наративних форм подорожньої літератури, коли суб'єкт оповіді дбає про дедалі докладніший та мальовничіший опис особливостей певної місцевості (у коло його уваги входять географія, етнографія, історія, природа тощо). В останній чверті XV ст. та в наступному столітті європейцями були організовані морські експедиції, котрі призвели до великих відкриттів – чотири подорожі Христофора Колумба (1451-1506; він очолював експедиції у 1492-1493, 1493-1496, 1498-1500, 1501-1502), кругосвітня подорож Фернана Магеллана (час подорожі – 1519-1522) та ін. Міфо-казкове в описах подорожей пово-лі змінюється документальним, оскільки з'являються книги-

документи професійних мандрівників – це очевидно, якщо порівняти книгу Марко Поло або «Ходіння за три моря» Афанасія Никітіна (1468-1474), у яких чимало неймовірних вигадок, із пізнішими текстами: бортовий журнал Христофора Колумба, листи Америго Веспуччі (1451-1512), щоденник Антоніо Франческо Пігафетти (супутник Магеллана, роки життя: від 1480 – після 1534), «Коротка історія зруйнування Вест-Індії» Бартоломе де Лас Касаса (XVI ст.), розповідь іспанського священика Франсиско Лопеса де Гомари (учасник захоплення Фернандо Кортесом ацтекської держави; жив між 1510 / 1511 pp. – 1566?) та чимало інших.

Канадський дослідник Норманд Дуарон вважає, що початок літературного жанру документальних подорожніх нотаток – 1632 рік, коли з'явився термін *récit de voyage*: «...час, коли тревелог визнають і сучасні читачі, і мандрівники чітко встановленим літературним жанром зі своїм власним стилем, поетикою та риторикою...»<sup>296</sup>. Саме в цей час поширюються подорожні нотатки релігійного та місіонерського характеру, особливо написані місіонерами-єзуїтами. Тревелог постав у вигляді звіту місіонера, дипломата або щоденника вченого. На Заході широко відомі нариси купця Франсуа Берньє (1605-1688), котрий відвідав Індію і став першим європейцем у Кашмірі; або Жана-Батіста Таверньє (1605-1689), котрий за сорок років здійснив п'ять подорожей в Індію через Туреччину, Сирію, Ірак та Іран, подолавши більш як 240 тис. км і помер у Москві, повертаючись назад. Ще один купець, котрий описав свою подорож, – Жан Шарден (1643-1713) – тринадцять років жив у Персії.

У XVIII ст., багатому на подорожі й наукові експедиції, з'являється велика кількість тревелогів; їхня поява вплинула на філософські ідеї Просвітництва, оскільки автори подорожніх нотаток уже усвідомлювали переваги літературного впливу, який зростає при поєднанні доброго стилю з «подорожньою» композицією оповіді. Зокрема в епоху Просвітництва широко використовувалася епістолярна форма викладу – вона процвітала як жодна інша.

XIX століття – золотий вік нефікційного жанру подорожніх нотаток. Завдяки розповсюдженню військових, комерційних та науково-дослідницьких експедицій дорожні нариси в цей час широко затребувані. Нестримна європейська колоніальна експансія супроводжується

---

<sup>296</sup> Цит. за: Майга А. Литературный тревелог: специфика жанра // Филология и культура. Казань, 2014. № 3 (37). С. 255.

новим явищем: до мандрівників, які мають утилітарну мету, приєднується автор – журналіст чи літератор, який віднині може заробляти своїм пером, розповідаючи про їхню подорож. Дорожній щоденник стає не лише результатом поїздки, а її необхідною умовою та метою. Тобто народжується тип письменника-мандрівника, мета якого полягає в тому, щоби здійснити подорож із наміром про неї розповісти. Таким письменником став, наприклад, знаменитий письменник і дипломат Франсуа Рене де Шатобріан (1768-1848) з його книгою «Подорож із Парижа до Єрусалима» (1811), якого французькі дослідники вважають творцем **літературного тревелогу** (жанру з виробленим, вишуканим стилем).

У ХІХ ст. письменники-мандрівники стають усе більш професійними – по суті, вони є репортерами, які інформують публіку про перебіг подорожі у газетах, призначених для молоді, для її освіти. З'являються спеціалізовані періодичні видання, як от National Geographic, запущений у 1888 році. Серед відомих мандрівників ХІХ ст. французькі дослідники називають Жана Шарля Емануеля Нодьє, Альфонса де Ламартіна, Стендаля, Віктора Гюго, Жорж Санд, Жерара де Нерваля, Гюстава Флобера, Гі де Мопассана, П'єра Лоті, Поля Бурже, Жуля та Едмона Гонкурів, Теофіля Готье... Те саме можна сказати про англійських, російських чи інших письменників. Тож зрозуміло, чому подорожня література все більше відходить до белетристики.

Щоправда, традиція показувати подорож із чітко окресленими літературними фікційними елементами з'явилася в незапам'ятні часи, її зразком був поетичний опис мандрівки у Гомера: до найвідоміших історій про мандри можемо зарахувати його «Одіссею» (VII ст. до н.е.). Тут чи не вперше у світовому письменстві дорога концентрує навколо себе сюжет і текстову канву.

У подальшому нефікційний жанр розповіді про подорожі, як і мотив та сюжетна модель мандрів широко використовується письменниками-белетристами, про що свідчать численні книги про фантастичні та реальні мандри: «Дон Кіхот» Сервантеса (1605-1615), «Робінзон Крузо» Д. Дефо (1719), «Перські листи» Ш. Л. Монтеск'є (1721), «Мандри Гулівера» Дж. Свіфта (1726-1727), «Кандід» Вольтєра (1759), «Юлія, або Нова Елоїза» Ж.-Ж. Руссо (1761), «Сентиментальна подорож Францією та Італією» Лоренса Стерна (1768), «Подорож із Петербурга в Москву» Александра Радіщева (1790), «Подорож навколо моєї кімнати» Ксав'є де Местра (1794), «Листи російського

мандрівника» Ніколая Карамзіна (1801), «Італійська мандрівка» Йоганна Вольфганга Гете (1816-1829), «Подорож до Арзрума» Александра Пушкіна (1835), «Листи мандрівника» Жорж Санд (1834-1836) та ін. Можна сказати, що белетристика і документалістика довгий час ішли паралельно, розробляючи тему подорожі, але белетристика мала значно довговічніші й вагомні здобутки. Документальні здобутки давніх епох у жанрі подорожніх нотаток загубилися в течії часу.

На межі fiction та nonfiction (ліризму, публіцистики, автобіографізму, есеїзму) жанр подорожніх нотаток розвинули романтики: Ф. Р. Шатобріан («Подорож до Америки», 1827), А. М. Л. Ламартін, Г. Гайне, Т. Готье, П. Меріме... Нові форми зображення подорожей з'явилися у другій половині ХІХ та особливо у ХХ ст., що засвідчили такі твори, як «Подорож до Арзрума» А. Пушкіна, «Листи про Іспанію» Васілія Боткіна, «Фрегат "Паллада"» Івана Гончарова, «Простаки за кордоном» Марка Твена, «Острів Сахалін» Антона Чехова, «Ірландський щоденник» Гайнріха Бьолля, «Льодова книга» естонського прозаїка Юхана Смуула, «Гілка сакури» російського журналіста-міжнародника Всеволода Овчіннікова. У другій половині ХХ століття подорожні нотатки стали провідним жанром публіцистики, як от книги знаменитого польського письменника Ришарда Капусцінського (1932-2007).

Тоді ж звіти різних експедицій стають частиною науково-популярної літератури. Одна з найвідоміших книг цього періоду – «Подорож на Кон-Тікі» норвезького мандрівника Тура Гейєрдала (1947). Ще однією популярною книгою середини ХХ ст. є «За бортом із власної волі» французького лікаря Алена Бомбара (1953).

Наприкінці ХХ ст. подорожні нотатки знайшли своє місце у світовій електронній мережі у вигляді блогів про подорожі, подорожніх журналів онлайн. Перший такий блог розмістив у 1993 р. американський фотограф, письменник та мандрівник Джеф Грінволд. Це була розповідь про його навколосвітню подорож. Зважаючи на величезну популярність Інтернет-контенту, нові й нові книги про подорожі знаходять своїх читачів у всьому світі. Серед сучасних авторів-мандрівників – австралієць Грегори Девід Робертс (роман «Шантарам»), американський філантроп Грег Мортенсон (книга «Три чашки чаю»), американська журналістка й авторка бестселерів Елізабет Гілберт (роман «Їж, молися, кохай»), російський літературознавець і публіцист Пьотр Вайль (цикл культурологічних нарисів «Геній місця») та багато інших.

Жанр тревелогу в Україні також має давню традицію. Подорожі, мандрівництво існують в Україні з того часу, коли українці почали пізнавати світ і світ почав пізнавати Україну, а отже, український тревелог, як і нефікційний жанр літературної подорожі (мандрівні нотатки), генетично висхідний із часів Київської Русі. Вважають, що раннім варіантом сучасного українського тревелогу був жанр ходіння. В українській літературі він представлений книгою ігумена одного з чернігівських монастирів Данила Паломника «Житіє і ходіння Данила, Руської землі ігумена» 1106-1108 рр., яка є найдавнішим із руських розповідей про паломництво у Святу землю і зразком для наступних спроб, а також одним із найпомітніших творів давньоруської літератури загалом.

Віктор Іщенко, простежуючи історію розвитку жанру дорожніх нотаток, виокремлює такі знакові твори українських авторів, якими закладено основу для формування сучасного тревелогу, як «Мандри по Святих Місцях Сходу з 1723 по 1747 рік» Володимира Барського, «Прогулка с удовольствием и не без морали» Т. Шевченка, «Чужинці про Україну» (1938) Володимира Січинського. Вітчизняні тревелоги характеризуються розмитістю жанру, що простежується у їхньому комбінуванні з іншими жанрами; зокрема відомими є тревелоги, створені в епістолярній («Листи з Парижа» Марка Вовчка, «Листи з чужини» Ярослава Окуневського), щоденниковій («Журнал» Т. Шевченка) та мемуарній формах («На білому коні», «На коні вороному» Уласа Самчука). Зразки різнобічного дослідження українських тревелогів та мемуарної прози упродовж століття (до середини ХХ ст.) подає колективна монографія, видана у 2020 р., де представлено здобуток учених зі Львова, Києва, Івано-Франківська, Коломиї, із різних наукових установ – літературознавців, істориків, культурологів: Тимофія Гаврилів, Тараса Пастуха, Петра Шкраб'юка, Миколи Ільницького, Наталії Мочернюк, Валентини Прокіп, Софії Когут, Олени Юферевої<sup>297</sup>. Ще раніше про це писали Тимофій Гаврилів, Марія Федунь та ін. дослідники.

Загалом тревелог в українській літературі як повноцінний сучасний жанр сформувався уже в незалежній Україні. Період на-

---

<sup>297</sup> Див.: Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: колективна монографія / [відп. ред. Тарас Пастух]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів: б. в., 2020.

лежності України до СРСР був несприятливим для цього жанру, адже надмірний космополітизм не схвалювався; за радянських часів популяризувалися лише терени СРСР. Маючи можливість відносно вільного виїзду за кордон, сучасні українські письменники все частіше пишуть про свої враження від інших країв.

На сучасному літературному ринку відомими є тревелоги Макса Кідрука («Мексиканські хроніки», «Подорож на Пуп землі», «Навіжені в Перу» та «Навіжені в Мексиці», «Любов і піраньї»), «Лексикон інтимних міст» Юрія Андруховича, «Відкриваю Нідерланди по-українськи» Володимира Вознюка, «Сонячний годинник» Володимира Панченка, «Авантюра» і «Подорож із Майотою у пошуках України» Артема Чапая, «Льонтом» Богдана Ославського, «Оформляндія, або Прогулянка в Зону» Маркіяна Камиша, «Мандрівки без сенсу і моралі» Ірен Роздобудько, «У пошуках Огопого» Лесі Ворониної, «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою» Ірени Карпи, «Дев'яте чудо» Ганни Черинь, «Усе, що ви знаєте про Ірландію, – правда, але...» Максима Беспалова та багато інших.

Таким чином, термін «тревелог» є відносно новим у слов'янському літературознавстві, проте сам жанр тревелога має давню традицію, адже бере свій початок від книг подорожніх нотаток. Цей документальний жанр на кожному з етапів свого функціонування зазнавав певних модифікацій, що майже позбавило його документальності, остаточно перетворивши на жанр художньої літератури.

### **3.3.3. Специфічні особливості жанру подорожі / тревелога**

Оскільки сучасний текст про подорож / тревелог – це оповідь про певну мандрівку, яка відзначається емоційністю авторських вражень від побаченого та передається експресивно, у нього є певні поетикальні особливості, котрі впадають в око уважному читачеві, стають упізнавані саме як належні цьому жанрові. Автор повинен «пропустити через себе» культуру народу, країною якого подорожує, і відобразити свої враження у творі. Цей виклад може бути підкріплений цікавими фактами, ілюстраціями (фотографіями, замальовками, картами тощо). Структурована фабула в текстах такого жанру не є обов'язковою, що не означає відсутності композиційної і структурної стрункості твору. Маршрут подорожі зазвичай визначає хронотоп, проте останній може розширюватися за рахунок численних та багато-



гранних відступів (від історичного екскурсу до вставної новели). Особливо активною в таких книгах є роль наратора-мандрівника – учасника подій, спостерігача, носія певного світогляду.

Обов'язкові й документальні елементи. Подорож певною мірою є зліпком із дійсності, параметри якого задаються волею автора. У тексті завжди підкреслюється роль факту, документа: автор намагається переконати читача в достовірності того, що показує. Суб'єктивність авторського підходу й відверта вигадка також є невід'ємними частинами специфіки тексту тревелогу, адже він не може бути суто документальним (хоча й вимагається певна хронологія, топографія...), а навпаки – має бути метафоричним, образним, іноді оповідь може тяжити до перебільшення.

Сучасний жанр тревелога став по-справжньому синтетичним: у ньому не просто поєднуються різні елементи, а відбувається їхнє взаємопроникнення. До структури тексту-подорожі обов'язково додаються елементи як художньої літератури загалом, так і небелетристичних прозових жанрів (щоденника, листа, памфлету, автобіографії, репортажу, анекдоту). Гнучкість форми забезпечила цьому жанрові велику популярність. Вона ж суперечить жанровій класифікації, оскільки дозволяє віднести до нього велику кількість текстів різного стилю та змісту. Ще однією особливістю тревелога називають те, що він є відгуком на запит аудиторії. Тревелог як жанр найсильніше відчуває безпосередній вплив дійсності, різних позалітературних обставин.

Зіставлення зразків жанру дозволяє виділити ряд серцевинних (обов'язкових, визначальних) та периферійних його ознак. Обов'язкові елементи тревелога: 1) постать оповідача-мандрівника і 2) просторово-часова дискретність.

1. Тревелог – це я-оповідь, яка передбачає обов'язкову наявність оповідача-мандрівника. Можливі типи такого оповідача багатоманітні – від alter-ego письменника до недостовірного суб'єкта оповіді, але саме він репрезентує єдиний фокус зображення, єдину точку зору на те, що показано. Саме це відрізняє тревелог від романно-новелістичних творів, у яких, окрім точки зору мандрівника, є точка зору автора, котрий володіє більшим знанням, і де можливий діалог автора й читача, оминаючи персонажа, що неможливо у тревелозі. На відміну від роману-подорожі (роману дороги), який є розповіддю про становлення героя, мандрівник у тревелозі – це вже сформована особистість. Він може переживати зміни, проте це зміни в настрої, у напрямі думок, викликані подорожжю, а не зміни в характері, в особис-

тості, яка живе й поза межами подорожі. Якщо в романі події обираються з метою викликати потрібний ефект у долі чи особистості героя, то у тревелозі події постають як випадкові й загальній меті не підпорядковані. У романі світ формує героя, а в тревелозі – зображається ним, розкриває його характер та світосприймання. Разом із тим подібна взаємодія відрізняє тревелог від публіцистичного звіту про подорож, де взаємодія між світом і мандрівником не передбачається.

2. Просторово-часові рамки сюжету у тревелозі задані реальністю мандрівки (початок і кінець подорожі). У цьому сенсі композиція тревелога більш компактна й передбачувана, ніж у романі. Тим помітнішою стає дискретність, неоднорідність оповіді, коли одні хронотопи постають значно важливішими за інші. Читач путівника чекає від тексту об'єктивного та неупередженого опису, де значимість того чи іншого місця визначається об'єктивними критеріями (культурно-історичним значенням). Натомість значимість різноманітних відрізків подорожі у тревелозі визначається авторським задумом і їхньою важливістю для розкриття образу мандрівника, світу та їхніх взаємин. Так, Ю. Андрухович у своєму «посібнику з геопоетики та космополітики» («Лексикон інтимних міст», 2005) руйнує усталене наповнення опозиції «центр – периферія». Центральними у романі постають міста, які відіграли важливу роль в авторському житті. Міста, які стали концептуальними для Ю. Андруховича, можна віднайти за масштабністю обсягу, відведеного для їхнього зображення, або ж керуючись стилем викладу, спогадів та вражень: «Читаючи цю книжку, ви ледь не відразу ж зауважите нерівність її розділів (міст). Про неї сигналізують перш усього обсяги – що важливіше для мене місто, то більше мені хочеться про нього сказати», – попереджає автор. У містах, які письменник, без сумніву, може віднести на найвищий щабель значення, над описами та відтворенням подій з особистого минулого превалює самоаналіз, що переходить в осмислення ідентичності цілого народу. Такими в романі постають Івано-Франківськ (Станіслав), Львів, Берлін, Варшава, Венеція, Відень, Київ, Москва, Прага та ін.

Стандартні елементи поетики тревелогу:

1) Опозиція знакових елементів світоглядної картини як рушійний елемент сюжету. Оскільки композиційною основою тексту слугує подорож, у тревелозі передбачається наявність певних меж (часових і просторових). Простір неоднорідний і представлений у вигляді опозицій. Ці опозиції можуть отримувати різноманітне вираження: протистояння мандрівника і світу, контраст між рідним та чужим,

внутрішнім та зовнішнім. Часто показано протистояння міста та природи, минулого й теперішнього. Оскільки жанр тревелога передбачає тісний зв'язок із літературною традицією, опозиція може бути виражена як протиставлення літератури й реальності чи тексту претекстам. Наприклад, оповідач у тревелозі Богдана Ославського «Льонтом» (2015), подорожуючи країнами Сходу, веде діалог із польським автором-мандрівником Анджеєм Стасюком. Сюжет розвивається як перехід кордонів між протилежними категоріями. Центральним у тревелозі є протиставлення Я / Інший, оскільки, відмежовуючись від своїх сусідів, розуміючи різницю між «нами» і «ними», ми краще починаємо розуміти себе. Саме жанр тревелога базується на протиставленні понять Ми / Вони і ставить перед читачем питання: хто живе поруч із нами? хто живе далі від нас? хто ми є? чому вони інакші від нас? І т. п.

Психоаналітики Жак Лакан та Славою Жижек вважали, що людина вибудовує свою ідентичність через зіставлення себе з іншими. Тобто окрема людина чи навіть цілий народ краще розуміє себе, коли проводить порівняння з іншими. Прикметно, що усвідомлення власної ідентичності з'являється насамперед завдяки мандрівкам у далекі екзотичні землі. Мандрівник Б. Ославського вирушає на Схід, щоб перевідкрити Україну, пізнавши далекі європейцеві реалії: «Я не так хочу їхати, як сидіти і пам'ятати про цю їзду», – визнає герой. Прагнення мандрівника викарбувати в пам'яті свою подорож пояснюється намаганням утвердити та вкоренити не так спогади про побачене «нове», як роздуми про відмінність та унікальність «свого». Збагачуючи свою пам'ять, герой утверджує власну національну ідентичність, яка покликана замістити «девальвоване почуття історичної пам'яті» постмодерної людини, що «опинилася в ситуації кінця історії».

2) Початок та кінець подорожі можуть бути вибрані умовно чи формально, однак текстові завжди притаманний відкритий фінал. Це допускає циклізацію тревелогів.

Літературознавець Ростислав Семків, виокремлюючи елементи тревелогу, вказує, що у цих текстах присутні:

- чужий національний наратив (тревелог пропонує погляд зсередини – уявлення про чуже нам місце від людей, які там живуть) та свій національний наратив (через спостереження чужого наративу та порівняння із власним можна краще зрозуміти та відчувати свій);
- політична проблематика: порівняння «своє – чуже» неминуче веде до політичних висновків; автор тревелогу часто репрезен-

тує, як впливає інша форма правління на виразні особливості життя людей та культурний феномен цієї країни;

- побутова панорама: гумус, на якому виростає тревелог, – це побут країни (звички, страви, одяг, преференції в уявленнях тощо);
- злам стереотипів: чим більше дізнаємося про світ, тим більш «захитаними» стають типові погляди, й усталені стереотипи піддаються сумнівам; яскравим зразком тревелога, в якому віднаходимо розвінчання стереотипів, є твір Артема Чапая «Подорож із Мамайотою у пошуках України» (2012), написаний на основі двох місяців мандрів Україною – від Коломиї до Луганська і назад; зустрічним людям мандрівник ставив питання: «Про що ви мрієте?» та «Що для вас значить Україна»; здійснена мандрівка дозволила письменникові визнати стереотип про недоброзичливе ставлення українців зі Сходу до українців із західних регіонів країни надуманим;
- біографічна панорама: у тревелозі обов'язково повинен бути особистісний погляд автора, що вирізняє його серед інших.

Традиційно розвиток оповідної лінії у тревелозі регулюється тим, що бачить оповідач-мандрівник, і тим, що відбувається у нього перед очима. Тому оповідь у тревелозі коливається між описом та розповіддю. Дослідник Абубакар Абдулвахіду Майга зазначає, що чергування принципів оповіді (розповідь – опис – розповідь...) можна розглядати як один із головних ознак цього жанру. Різниця між романом та тревелогом полягає в тому, що для останнього властиве надавання великого значення описові, який грає істотну роль і дозволяє мандрівникові повідомити свої спостереження та донести до читача свої знання, тоді як роман базується на розвиткові подій. Тревелог відкритий зовнішньому світові і дотримується своїх правил – у ньому реальність бере гору над вигадкою. Натомість роман утворює замкнений автономний простір, незалежний від випадковостей реальної дійсності. Таким чином, автор тревелогу дбає про те, щоб повідомити правдиву інформацію: те, що сказано, повинно відповідати тому, що було побачено, автор повинен представити свої висновки з найбільшою точністю. Тревелог має дидактичну мету, оскільки хоче чомусь навчити, подавши достовірні й корисні відомості про чужі краї.

З іншого боку, тревелог може одночасно розповідати реальні й вигадані події. Вони не можуть бути абсолютно об'єктивними й точними, тому що завжди включають у себе елемент суб'єктивності.

Тревелог, навіть показуючи інтимні реалії, відрізняється від автобіографічного роману: у тревелозі пригоди суб'єкта розпочинають-

ся не від народження, а з від'їзду, і не розвиваються довільно, а повинні бути завершені поверненням додому.

**Висновки.** У підсумку, якщо навіть обидва сучасні жанри (подорожні нотатки і тревелог) віднесемо до документальної прози, бо живляться вони реальним досвідом їхніх авторів (якими б вигаданими не були їхні мандрівки), а врешті решт саме побудова текстів, стиль оповіді й мета, для якої вони написані, вирізняють їх найбільше. Іноді письменник-мандрівник спирається на свої мандрівничі спогади, щоб написати реалістичний роман. Адже один із головних принципів тревелога полягає у збиранні інформації під час переміщення чужою землею, де живуть люди з іншими звичаями.

Оповідь у тревелозі традиційно будується навколо конкретних топосів, фіксація вражень від яких переплітається з різноманітними екскурсами; їй притаманна лінійність, що забезпечується наявністю чіткого маршруту подорожі, та виразний автобіографізм, який впливає із провідної ролі автора-мандрівника.

### **Контрольні питання:**

- Чи можна віднести до нефікційної літератури жанри дорожніх нотаток / «подорожей» / паломницьку прозу?
- У чому полягає проблема їхнього визначення як документальної літератури (тобто чи вся літературна продукція про подорожі є нефікційною; якщо не вся, то яка саме є нефікційною)?
- Як складалася традиція оповідей про подорожі?
- У чому полягає проблема функціонування терміна «тревелог»?
- Як співвідносяться жанри тревелога та дорожніх нотаток?
- Звідки бере свій початок тревелог в українській літературі?
- Як ви розумієте означення тревелога як «розмитого» жанру / «метажанру»? Що думаєте про доцільність таких означень / термінів?
- Як співвідносяться реальне та вигадане у тревелозі?
- Які особливості поетики тревелогів можете вказати (приводьте приклади)?
- Яке у вас враження про прочитані тревелоги – як про белетристику чи нефікційну прозу?

### 3.4. ЧИТАЄМО КНИГУ СВІТЛАНИ АЛЕКСІЄВИЧ «ЧАС SECOND-HAND»<sup>298</sup>

\*Суперечності у сприйманні факту присудження Нобелівської премії білоруській авторці. \*Незбіжність читацьких «горизонтів очікування» від книг С. Алексієвич та необхідність аргументованих суджень на підставі прочитаного. \*Зміст та поетика книги «Час second-hand».

Перша і єдина в Білорусі нобелівська лауреатка Світлана Алексієвич, прийшовши в літературу на початку 1980-х услід представникам білоруської документальної прози повоєнного покоління (у Нобелівській промові вона назвала своїми літературними вчителями саме білоруських прозаїків цієї генерації – Василя Бикова, Алєся Адамовіча та ін.), наразі стала широко знаною. А щойно після присудження нагород 2015-го опитування на сайті Нобелівського комітету засвідчило, що про неї чули тільки 12% користувачів.

Про рішення шведських академіків стало відомо 8 жовтня 2015 року; за ним, С. Алексієвич було відзначено «за її багатоголосу творчість – пам'ятник стражданню і мужності у наш час». Уперше за півстоліття премія була присуджена письменникові, який переважно працює в жанрі документальної літератури, і вперше найвідомішою премією з літератури відзначено професійного журналіста.

Факт нагородження саме Світлани Алексієвич було сприйнято неоднозначно у неї на батьківщині (на теренах Білорусі, Росії та України, які так чи інакше причетні до життя і творчості письменниці) з різних причин. Серед відгуків про нобелівського лауреата 2015 року були і різко негативні. Один із них був опублікований миттєво (у той самий день, коли оголошено про рішення Нобелівського комітету!) – стаття білоруського журналіста Александра Новікова. Він безапеляційно висловив свій нищівний присуд не лише письменниці, але й Нобелівському журі, яке, на його думку, засвідчило деградацію самого інституту цієї нагороди: «Мені ясно одне – Нобелівська премія з літератури політизована. Захід [її присудження – Н. К.] перетворюється у фарс. Адже у С. Алексієвич немає ніякої прози. Не можуть навіть розібратися – в якому жанрі вона пише. Та ні в якому. То спра-

---

<sup>298</sup> В основі підрозділу – опублікована стаття: Колошук Н. Г. Інтерпретація нефікційного тексту: обговорюємо книгу С. Алексієвич «Час second-hand» // Українські студії в європейському контексті: зб. наук. праць. Вип. 3. Мелітополь, 2021. С. 89-102.

ва експертів-журналістів визначати те, що видає “письменниця”. Але до художньої літератури її книги жодного стосунку не мають. Більше того, вони наскрізь брехливі. Такий висновок я можу зробити на підставі аналізу її “Цинкових хлопчиків”. Мені просто неможливо замилити очі, оскільки я був в Афганістані як радник у 1986-88 роках. У 1988 році в Кабулі була і С. Алексієвич. Таку брехню, як у її книзі, я ніколи не зустрічав. <...> За дисиденткою С. Алексієвич стоїть певна група людей, котрі, як виявилось, хоч із ...надцяті спроби, але можуть впливати на представників Шведської академії»<sup>299</sup>. Жодних доказів «брехливості» книг С. Алексієвич у статті не було, лише голослівні обурені звинувачення.

Відома російська письменниця Татьяна Толстая висловила наступного дня, коли на зустрічі з читачами її спитали про нового лауреата: «По-моєму, це для всіх чергове розчарування у позиції Нобелівського комітету, котрий грається у ці публіцистичні ігри й зовсім забув, що є література. Це – черговий плювок у літературу, це – чергове висування на перший план політики, публіцистики, правильних і потрібних тем, потрібних больових точок. А цих больових точок, знаєте, як грибів у лісі. Так ось, то все нечесні прийоми – видавати ці нагороди за те, що хтось, розумієте, “голосніший”. І працювати на таких простих витисканнях сльози – не література, це навіть до жодного мистецтва не наближається. Алексієвич працює грубими методами, як раніше це називалося – “серпом по яйцях”»<sup>300</sup>.

Деякі російські автори не приховували свого обурення тим, що премію отримала білоруска, а не російська письменниця. Публіцистка Ольга Туханіна у своєму блозі на сайті «Русская idea» навіть заявила про русофобію, приписуючи її членам Нобелівського комітету, самій лауреатці та разом і всім жителям колишнього СРСР, які нині поза Росією вже не вважають себе її громадянами: «Тут треба віддати належне єзуїтству Нобелівського комітету. Не можна було давати премію громадянці Росії. Хитрий Путін тут таки присвоїв би її собі, привітав би автора, запросив би у Кремль. Не йти? Та якось по-дурному. У катівню ніхто не тягне. Навпаки – дарують букети і зовуть на федеральні канали. Тому вибір і припав на Алексієвич. Премія дісталась

---

<sup>299</sup> Новиков А. От Нобеля к Шнобелю: медленно, но уверенно // ЛитКритика.by. Белорусский литературный портал. 08.10.2015. URL: <http://litkritika.by/categories/literatura/konkursyi/2998.html> (доступ: 04.02.2017).

<sup>300</sup> Румянцева Н. Татьяна Толстая в «Буквоеде», 9.10.15 (11 октября 2015). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TQ5vL4MA09c> (доступ: 06.02.2017).

Білорусі, а не Росії. Разом із тим, книги Алексієвич написані російською і в своїй промові вона говорить більше про руських, ніж про ще когось. Цей хитрий трюк використовує не лише Нобелівський комітет. Він характерний для багатьох колишніх громадян Радянського Союзу, котрі сьогодні живуть у ближньому зарубіжжі. “До нас ви не лізьте, ми незалежні, а от про вас ми будемо розважати зі знанням справи – ми ж із Союзу, усе про цих руських знаємо і готові розповісти про них усьому іншому світові”. <...> Світлана Алексієвич – волаюча нездара. Це, як раніш казали, переможна сірість. У людини абсолютна літературна глухота: на слово, на асоціації, на алюзії. <...> Власне, у цьому і є вся суть творчості Алексієвич. Вона слухає, можливо, так, але нічого не чує і не розуміє»<sup>301</sup>.

Очевидно, у таких відгуках маємо справу не лише з неприйняттям творчості С. Алексієвич, але й із ксенофобією, імперським шовінізмом (білоруська письменниця для росіян, як бачимо зі зверхніх чи роздратованих висловлень Т. Толстой та О. Туханіної, апріорі не може стояти поряд із російськими), а також із нерозумінням та абсолютним невіглаством щодо нефікційної прози.

Бібліографія українських публікацій про С. Алексієвич (покладаюся на бібліографів Т. І. Мілашенко та Н. І. Фоміну<sup>302</sup>) свідчить, що переважна їх кількість з’явилася вже після Нобелівської премії, та й то лише в жанрах рецензії або інтерв’ю. Грунтовніших досліджень досі нема, як нема їх і в Білорусі чи Росії. Якщо оглянути список українських публікацій у зворотньо-хронологічному порядку, то впадає в око: у 2015 р. й пізніше їх з’явилося десятки (автори – Ігор Вітович, Роман Гривінський, Дмитро Дроздовський, Наталія Кулик, Ярослав Поліщук, Іван Столярчук, Ігор Сюдюков, Олеся Яремчук та ін.), до 2015-го – усього кілька. Докладніше про рецепцію nonfiction як теоретичну проблему та спроби прочитання різножанрових текстів йшлося у моїй дисертації<sup>303</sup>.

---

<sup>301</sup> Российская автор об Алексиевич: Нобелевский позор / Ольга Туханина 12.12.2015 // Наша Ніва nn.by. URL: <http://nn.by/?c=ar&i=161622&lang=ru> (доступ: 07.02.2017).

<sup>302</sup> За публікацією О. Шинкаренка: Шинкаренко О. Все, що ви маєте знати про Світлану Алексієвич. URL: <http://msmb.org.ua/biblioresursi/bibliografiya/osobistosti/nobelivsykiy-laureat-svitlana-aleksiyeovich/> (доступ: 05.04.2020).

<sup>303</sup> Див. автореферат: Колошук Н. Г. Табірна проза як літературний феномен ХХ століття (на матеріалі української, російської, білоруської та польської



При переході письменника до розряду культових – а це часто трапляється з нобелівськими лауреатами – його починають читати значно більше, ніж до премії. На жаль, це зовсім не означає, що він буде адекватно прочитаний. У випадку зі С. Алексієвич важливо, щоб її знали не з поверхових суджень (на кшталт вище цитованих), а прочитали неупереджено.

Видані до Нобелівської премії прозові книги С. Алексієвич тепер об'єднуються загальною назвою «Червона людина. Голоси утопії»; назва пояснюється головним авторським задумом, що формувався, очевидно, поступово: показати свою країну (безперечно, це величезна радянська імперія – СРСР, громадянами якої досі почуваються чимало наших сучасників на пострадянських теренах) такою, якою вона була донедавна, оскільки на очах цілого світу вона вже безповоротно відійшла в минуле, будучи для сприйняття ззовні незбагненою, незрозумілою країною зужитого часу, ідей та міфів – про це йшлося у численних відгуках та інтерв'ю<sup>304</sup>, опублікованих слідом за присудженням премії.

Власне, у циклі С. Алексієвич усього п'ять книг, починаючи з «У війни не жіноче обличчя» / «У войны не женское лицо» (1983), яка одразу привернула увагу радянських читачів до цієї письменниці. Переклади українською мовою почалися після четвертої книги – про

---

літератур): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 – укр. літ., 10.01.03 – літ. слов'янських народів / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2007. С. 5, 32-33.

<sup>304</sup> Див.: Дроздовський Д. Світлана Алексієвич: Homo soveticus – це я // Дзеркало тижня. 2014. 26 вересня (№ 34). URL: [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya-\\_html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya-_html); Дух і літера. Інтерв'ю з письменницею Світланою Алексієвич / опубл. 23 квіт. 2015 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS8shc8hgOg>; Ільченко С. «Червона людина» на зламі епох // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2014/06/05/chervona-ljudyna-na-zlami-epoch/> (доступ: 04.04.2020); «Мы перепутали добро со злом»: интервью со Светланой Алексиевич / вёл Юрий Сапрыкин (7 октября 2015) // Афиша Daily. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/my-pereputali-dobro-so-zlom-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/> (доступ: 05.10.2016); «Треба вбивати не людей, а ідеї» / Олена Павлова // Gazeta.ua. 2015. 13 жовтня (№ 40). С. 15-16. URL: [http://gazeta.ua/articles/culture-journal/\\_treba-vbivati-ne-lyudej-a-ideyi-svitlana-aleksiyevich/652625](http://gazeta.ua/articles/culture-journal/_treba-vbivati-ne-lyudej-a-ideyi-svitlana-aleksiyevich/652625) (доступ: 04.04.2020); Шинкаренко О. Все, що ви маєте знати про Світлану Алексієвич. URL: <http://msmb.org.ua/biblioressursi/bibliografiya/osobistosti/nobelivsykiy-laureat-svitlana-aleksiyevich/> (доступ: 05.04.2020).

Чорнобильську трагедію («Чорнобильська молитва», 1997), яку зовсім не випадково переклала й репрезентувала Оксана Забужко (1998). «Час second-hand» – другий варіант книги, яка видавалася у 1994 році під назвою «Зачаровані смертю»; у ній було десять історій, пов'язаних темою самогубства. У «Часі second-hand» їх уже двадцять, а тема самогубства відійшла на другий план.

Від початку свого професійного шляху С. Алексієвич пише nonfiction, переважно – документальну прозу (окрім прози, у її доробку також робота над п'єсами та сценаріями для кіно й телебачення). Її книжки присвячені переосмисленню радянського минулого через призму історій окремих людей – свідків війни (так званої Великої Вітчизняної) та катастроф. Сама вона називає свою жанрово-стильову форму «жанром людських голосів»<sup>305</sup>. Найгрунтовнішою реалізацією глобального задуму «Червона людина. Голоси утопії» стала остання книга, яка розповідає про парадокси минулої радянської епохи упродовж приблизно півстоліття (у свідомості кількох поколінь), про бачення звичайними людьми нинішніх метаморфоз на пострадянському просторі. По суті, Нобелівською премією відзначено суттєвий внесок письменниці з колишнього Радянського Союзу в руйнування могутньої радянської міфології, що виявилася надзвичайно дієвою й досі не втратила свого «чару» не лише в пострадянській Росії (плюс Білорусь та Україна), а й значною мірою на Заході. «Твори С. Алексієвич подібні до специфічних хронік second-hand, тобто часу, що минув, став у наших сьогоденних уявленнях чимось вторинним, хоча й не втратив певної актуальності. Доки живий у нашому суспільстві тип homo sovieticus, книги С. Алексієвич не втратять почитності й залишатимуться важливим свідченням епохи», – зазначає Ярослав Поліщук<sup>306</sup>.

Чимала хронологія видання нечисленних книг письменниці показує, що вона працює над кожною по кілька років, а то й десятиліттями; із кожною новою книгою робота ставала тривалішою. С. Алексієвич постійно збирає матеріал, відшукуючи майбутніх пер-

---

<sup>305</sup> Див: «Мы перепутали добро со злом»: интервью со Светланой Алексиевич / вёл Юрий Сапрыкин (7 октября 2015) // Афиша Daily. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/my-pereputali-dobro-so-zlom-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/> (доступ: 05.10.2016); Дух і літера. Інтерв'ю з письменницею Світланою Алексієвич / опубл. 23 квіт. 2015 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS8shc8hgOg> (доступ: 04.04.2020).

<sup>306</sup> Поліщук Я. Світлана Алексієвич: хроніки зужитого часу // Дніпро. 2015. № 7-9. С. 127.

сонажів та намагаючись їх «розговорити». Про «технологію» такої праці вона розповіла після успіху першої книги (ішлося про зустрічі з жінками-фронтівичками Великої Вітчизняної війни): «Довго сиджу в незнайомому домі або квартирі, іноді цілий день. П'ємо чай, приміряємо недавно куплені кофточки, обговорюємо зачіски та кулінарні рецепти. Розглядаємо разом фотографії внуків. І от тоді... Через якийсь час, ніколи не знаєш, через який і чому, раптом настає той довгоочікуваний момент, коли людина відходить від канону – гіпсового та залізобетонного – як наші пам'ятники, і йде до себе. У себе. Починає згадувати не війну, а свою молодість. Шматок свого життя... Треба вловити цей момент. Не пропустити! Але часто після довгого дня, заповненого словами і фактами, залишається в пам'яті лише одна фраза (але яка!): “Я такою маленькою пішла на фронт, що за війну навіть підросла”. Її й залишаю у записнику, хоча на магнітофоні намотано десятки метрів. Чотири-п'ять касет...»<sup>307</sup>.

Оглядаючи доробок письменниці, бачимо, що робота С. Алексієвич над мозаїчною «історією» радянської людини через фрагменти приватної людської пам'яті тривала впродовж 35 років, поступово формуючи цикл книжок про homo soveticus. Останню з п'яти книг – «Час секунд-хенд (кінець червоної людини)» – було видано російською мовою 2013 року. Завдяки київському видавництву «Дух і літера» вона з'явився в українському перекладі у тому ж 2013-му. І на «Книжковий Арсенал» приїхала сама авторка – побачити своїх українських читачів та розповісти про новинку<sup>308</sup>.

Під час неодноразового спілкування з українськими читачами С. Алексієвич ділилася своїми рефлексіями про те, до чого може призвести відсутність переусвідомлення радянського минулого<sup>309</sup>. У київському виступі 2016 року письменниця розповідала, що її спонука-

---

<sup>307</sup> Цит. за: Шинкаренко О. Все, що ви маєте знати про Світлану Алексієвич. URL: <http://msmb.org.ua/biblioressursi/bibliografiya/osobistosti/nobelivsykiylaureat-svitlana-aleksiyevich/> (доступ: 05.04.2020).

<sup>308</sup> Див.: «Треба вбивати не людей, а ідеї» / Олена Павлова // Gazeta.ua. 2015. 13 жовтня (№ 40). С. 15-16. URL: [http://gazeta.ua/articles/culture-journal/\\_treba-vbivati-ne-lyudej-a-ideyi-svitlana-aleksiyevich/652625](http://gazeta.ua/articles/culture-journal/_treba-vbivati-ne-lyudej-a-ideyi-svitlana-aleksiyevich/652625) (доступ: 04.04.2020).

<sup>309</sup> Див.: Дух і літера. Інтерв'ю з письменницею Світланою Алексієвич / опубл. 23 квіт. 2015 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS8shc8hgOg>; Ільченко С. «Червона людина» на зламі епох // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2014/06/05/chervona-ljudyna-na-zlami-epoh/> (доступ: 04.04.2020).

ло до такого способу роботи, який вивів її за межі журналістики: «Коли я навчалася на факультеті журналістики, то розуміла – мені не вистачає справжнього життя і я маю шукати своє місце в тому, чим займаюся. Сім років я працювала в газеті і відчувала себе там котом у мишоловці. Те, що мені особисто було цікаво в людині, зовсім не цікавило газету. Газета – це суто інформаційний світ. А коли ти – молода людина і хочеш сказати щось своє, звісно, банальностей тобі замало. <...> Я пам’ятаю, як в Україні ми з бабусею ходили на базар, і там українські мужики – інваліди на візках – їхали напідпитку, щось співали і ліфчики продавали. Я чула, що вони говорять, як вони говорять!» – згадувала письменниця в інтерв’ю Марії Педоренко<sup>310</sup>.

Однак вже при перших кроках своєї журналістсько-письменницької праці С. Алексієвич відчула й опір своєму прагненню розказати незвичну правду: «Щоправда, жінки, з якими я розмовляла, завжди казали мені: “Це ми тобі, дівчинко, розповіли, щоб ти зрозуміла, що таке війна, але писати треба зовсім інше. Ти почитай книги, почитай, як треба писати”. І коли книга вийшла, ці жінки раптом образилися на мене. <...> Книгу важко написати, але якщо працювати серйозно, книга має іти попереду масової свідомості, трохи випереджати час. Цього тобі, по-перше, не може пробачити влада, по-друге – люди. Це дуже важко, але це моя професія – писати чесно»<sup>311</sup>.

Тим самим особливим способом – слухати «голоси» – збирався матеріал для всіх книг циклу «Червона людина». Вибрати «з гомону» крупинки зізнання про щось надзвичайно особисте, що вросло в загальну історію і стало непомітним за її «гіпсовими чи залізобетонними монументами», – ось у чому виявилася майстерність письменниці. Не кожному довіряють те, що розповідали їй.

Читати книги С. Алексієвич, на думку багатьох читачів, важко, тому що вони переповнені фактами, які розкривають страшні сторони нашого недавнього й нинішнього життя. «Час second-hand» у цьому сенсі – особливо нелегка книга. Однак сама письменниця не вважає, що лякати читача входить у її наміри: «Книги, які я пишу, – це не лекція жахів. Менш за все я хочу, щоби про мене говорили як про письменника катастроф. Я письменник цієї “Червоної імперії”. <...> Я збираю не маленькі історії, я збираю образ часу. <...> Аби наступні

---

<sup>310</sup> Педоренко М. Світлана Алексієвич: Книга має іти попереду масової свідомості // The Ukrainians 08.04.2016. URL: <http://theukrainians.org/aleksiyevych-knyha/> (доступ: 04.02.2017).

<sup>311</sup> Там само.

покоління пам'ятали, що за ідеї теж хтось має нести відповідальність»<sup>312</sup>.

Книга «Час second-hand» пройнята тією ж ідеєю відновлення істинної правди, яку люди – сучасники і творці історії – знають для себе, але здебільшого не вважають гідною чи придатною для оприлюднення. Якщо підходити до книги з літературознавчою міркою і пробувати виявити, наприклад, сюжет чи персонажів, то доведеться розчаруватися: цей інструментарій не працює. Тому починаємо обговорення з очевидних протиріч читацької рецепції та з особливої категорії – авторська інтенція (спрямованість задуму). До речі, суто мовний стиль у книгах С. Алексієвич не відзначається оригінальністю. Практично таке саме звучання має авторський голос у її інтерв'ю та публічних виступах на актуальні теми.

Персонажі книги «Час second-hand» являють своїми розповідями два виміри радянського абсурду – того, який існував за часів функціонування системи, і того, який залишився після її падіння, засвідчуючи ще більше безглуздя й жорстоку сутність імперії, – помітив Дмитро Дроздовський<sup>313</sup>. Книга складається із двох частин: 1) «Розрада апокаліпсисом. Із вуличного гомону та розмов на кухні (1991-2001). Десять історій у червоному інтер'єрі» та 2) «Звабливість порожнечі. Із вуличного гомону та розмов на кухні (2002-2012). Десять історій без інтер'єру». Викладені з мінімальним авторським коментарем та короткою передмовою «Нотатки співучасника».

«Комунізм мав божевільний план, – міркує авторка у цій передмові, – переробити “стару” людину, “ветхого Адама”. І це здійснилося... може, лише це й здійснилося. За сімдесят із гаком років у лабораторії марксизму-ленінізму створили окремих людський тип – homo soveticus. Хтось вважає, що це трагічний персонаж, а хтось називає його “совком”. Мені здається, я знаю цю людину, вона добре мені знайома, я з нею поруч, пліч-о-пліч, прожила чимало років. Вона – це я. Це мої знайомі, друзі, батьки»<sup>314</sup> [Алексієвич, с. 5-6].

---

<sup>312</sup> Там само.

<sup>313</sup> Дроздовський Д. Світлана Алексієвич: Homo soveticus – це я // Дзеркало тижня. 2014. 26 вересня (№ 34). URL: [http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya-\\_html](http://gazeta.dt.ua/CULTURE/svitlana-aleksiyevich-homo-soveticus-ce-ya-_html) (доступ: 04.04.2020).

<sup>314</sup> Цит. за українським перекладом: Алексієвич С. Час second-hand (кінець червоної людини) / пер. з рос. Лесі Лисенко. Київ: Дух і літера, 2013. 456 с. У квадратних дужках після прізвища автора вказуємо сторінку.

Одразу після появи українського перекладу одна з рецензенток книги, Світлана Ільченко, відзначила: «Думаю, ніхто не чекав цього разу від білоруської письменниці легкого читива. Її книги, складені з монологів із мінімальним (так здається на перший погляд) авторським втручанням, завжди наповнені болем. У них десятки особистих історій, переважно трагічних, ніби Алексієвич тягне вивчати страждання... <...> Тому читати історії із “Часу second-hand” – нестерпно. Кожна з них потребує часу, щоб пережити. І неможливо з легкістю переходити від монологу до монологу, бо кожен із них прив’язує. Здається, найкращий спосіб – читати одну історію на день, не більше»<sup>315</sup>.

Книга «Час second-hand» за своєю архітектонікою і змістом здалася цій рецензентці «колекцією голосів за два десятиріччя, досить умовно розподілених на дві частини». У рецензії йдеться про особливість таланту письменниці – здатність чути своїх майбутніх персонажів та викликати їх на одвертість: «Мусить бути емпатія, що йде від серця, і цьому, здається, неможливо навчитися на психологічному факультеті. Але не меншу роль відіграє той факт, що герої довіряють свою історію людині зі спільним минулим, яка не може не зрозуміти. Алексієвич не намагається дистанціюватися від “людини-совка”»<sup>316</sup>.

Розповіді, які потрапили до книги, С. Алексієвич записувала протягом останніх десятиріч, мандруючи всім колишнім Радянським Союзом. Місце зустрічі з тим чи іншим оповідачем здебільшого не позначене, хоча читачеві легко відрізнити, де йдеться про Москву або Мінськ, а де – про провінційне місто чи містечко.

Трошки про методи своєї роботи Алексієвич говорить у передмові до цієї книги: «Я шукала тих, хто намертво приріс до ідеї, впустив її в себе так, що не віддереш, – держава зробилася їхнім космосом, заступила їм усе, навіть власне життя» [Алексієвич, с. 6]. Ми чуємо розповіді різних людей, але майже ніколи не знаємо питань, які ставила їм письменниця. Може, просила розказати історію кохання, згадати близьких, пригадати життя «за Союзу», «за Сталіна», чи згадати про війну, «перестройку»? За словами С. Алексієвич, вона вишукує «крихти з історії “хатнього”... “внутрішнього” соціалізму» [Алексієвич, с. 6-9]. Тут же заявляє, що пише «історію почуттів» зви-

---

<sup>315</sup> Ільченко С. «Червона людина» на зламі епох // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2014/06/05/chervona-ljudyna-na-zlami-epoh/> (доступ: 04.04.2020).

<sup>316</sup> Там само.

чайних людей. Насправді невидимої читачеві авторської роботи в книгах Алексієвич надзвичайно багато, адже із записаного треба було відібрати саме те, що відповідало головному задумові. Так само багато й відповідальності за неї, і це та робота й відповідальність, на яку здатний далеко не кожний журналіст.

Але й не всі читачі готові вірити таким розповідям. Вже згадана О. Туханіна сприйняла правдивість «голосів» С. Алексієвич скептично: «Всі герої її інтерв'ю стилістично говорять цілком однаково. Старі, молоді, ветерани Великої Вітчизняної і ветерани Афганістану, чоловіки, жінки – всі до одного вигадані, все це безмежно фальшиве. Всі її герої говорять навзрид, всі вони безмежно страждають. Цей жанр у нашій літературі завжди називався “вагонна пісня”. <...> Сопливий переказ жахів війни для тіток, котрі вважають себе інтелігентками»<sup>317</sup>.

Документальні тексти можуть лишати враження «нібито непричетності» авторки. Але насправді в будь-якій книзі можемо відшукати очевидні сліди авторської роботи. Навіть якщо С. Алексієвич лише іноді дозволяє собі залишити власні репліки, пояснення, здебільшого кілька речень на початку чи наприкінці чужої розповіді, та й то – не кожної. Три крапки, якими обриваються речення, можна було би назвати швами. Зазвичай вони позначають емоційне напруження в розповіді (деколи в дужках авторка додає ремарки: «сміється», «мовчить», «плаче», «довго мовчить»), є спробами репрезентації живої мови. Але читач не знає напевно, чи це паузи в оповіді, чи обрізаний монолог. Наскільки ця жива мова препарується і якою вона потрапляє в книгу – знає лише авторка.

Розпитуючи своїх героїв, С. Алексієвич ніколи не дає їм оцінок, не судить їх. Оцінка проявляється у відборі зібраного, у його зіставленні, компонуванні, «кадруванні» – письменник-документаліст виконує літературними засобами ту роботу, яку, до прикладу, засобами кінематографу виконують кінорежисер та оператор, що стоять за камерою.

Відомий німецький драматург і прозаїк Петер Вайс (із ним білоруська письменниця була особисто знайома, коли жила у Швеції) якось написав: «Жанр, у якому працює Світлана Алексієвич, – остан-

---

<sup>317</sup> Российская автор об Алексиевич: Нобелевский позор / Ольга Туханина 12.12.2015 // Наша Ніва nn.by. URL: <http://nn.by/?c=ar&i=161622&lang=ru> (доступ: 07.02.2017).

ня надія... Згідно з доволі зрозумілою логікою недовіра до ідеологічного слова переросла у недовіру до слова вигаданого. Ось де витoki поширення та популярності літератури факту»<sup>318</sup>. С. Ільченко висловила припущення, що популярність книг про «червону людину» вища у тих країнах, де феномен комуністичної утопії, про який пише С. Алексієвич, не проник так глибоко в людські долі, як у країнах колишнього СРСР, особливо в Росії<sup>319</sup>. Саме тому книги білоруської письменниці багато перекладаються європейськими мовами, видаються також у Китаї, Південній Кореї, Туреччині. Зате в Росії отримують найбільше негативних оцінок – варто глянути на читацькі відгуки<sup>320</sup>. Літературні премії Алексієвич отримувала в Польщі, Італії, Франції, США, Швеції, а найбільше – німецьких премій, починаючи з 1998 року («За європейське порозуміння») і до 2013-го (Премія миру від спілки Німецьких книгарів). У Росії – тільки в 1990-ті роки.

У застійні радянські часи, у 1980-х, С. Алексієвич почала роботу над темою «червоної людини» в аспекті гендерної історії книгою «У війни не жіноче обличчя»; можливо, тому, що про так звану Велику Вітчизняну війну багато було написано радянськими письменниками упродовж 1960-1980-х (переважно чоловіками-фронтovиками) і чимало звучало для молодших поколінь фальшиво й натужно. Вона ж шукала той особливий ракурс бачення всенародно пережитого, який звучав би не затерто, щиро, безпосередньо – як бачили жінки, діти (друга книга – «Останні свідки» / «Последние свидетели», 1985). У «Часі second-hand» лише зрідка робиться розподіл: чоловіча історія чи жіноча історія (хоча більше все-таки жіночих). «Уже другою дитиною була вагітна...», – жіноча розповідь (7-а розповідь із другої частини – із підзаголовком «про життя-суку та про сто грамів легкого пісочку в білій вазочці») [Алексієвич, с. 387]. «Цілий рік тебе п'яткою в пику! Спробуй залишитися тим, ким ти був», – це фрагмент чоловічої історії (5-а розповідь із другої частини – «про стару з косою та вродливу дівчину») [Алексієвич, с. 355]. «Але насправді у цій книзі немає жодних узагальнень і спроб подати «типовий» чоловічий чи

---

<sup>318</sup> Цит. за: Ільченко С. «Червона людина» на зламі епох // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2014/06/05/chervona-ljudyna-na-zlami-epoh/> (04.04.2020).

<sup>319</sup> Там само.

<sup>320</sup> Рецензії и отзывы на книгу «Время секунд хэнд» Светланы Алексієвич. URL: <http://www.labyrinth.ru/reviews/goods/405959/> (доступ: 05.10.2016). Наразі цей ресурс заблокований в Україні.



жіночий погляди. Кожен – погляд людини, особистий, особливий», – підсумовує С. Ільченко. Вона вважає, що «голоси утопії неможливо впорядкувати. Це ніби випадково знайдений фотоальбом: чийсь друзі, родичі, колеги, однокласники»<sup>321</sup>.

Однак при уважному читанні «голоси» утворюють галерею дивовижних і неповторних своїми обставинами, стражданнями людських доль, з яких постає життя величезної країни. Наша спільна історія від 1930-х років до початку 2000-х. Російська столиця і глибинка, національні окраїни та їхні представники: татарин-фронтвик Тимерян Зинатов, що покінчив самогубством у Бресті, де колись воював; дочка засланих у Казахстан польських «осадників» Марія Войтешонок із Західної Білорусі; вірменка-біженка Маргарита з Баку; таджичка-правозахисниця Гафкар Джураєва з Москви; мінська студентка Таня Кулешова, ув'язнена й вигнана з університету після мітингу в Мінську 19 грудня 2010 року; емігрант-підприємець Александр Ласкович із Чикаго, котрий згадує Сахалін і радянську армію...

На жаль, люди із «нацменшин» нічим не відрізняються від росіян, яких, напевне, у книзі найбільше – чоловіків і особливо жінок. Колишня райкомівська партійка Єлена Юріївна та її подруга з радянської інтелігенції Анна Іллінічна; 87-річний пенсіонер, член Комуністичної партії з 1922 року Васілій Петрович; музикант Ольга Карімова, що зв'язала свою долю з колишнім гулагівцем Глебом; рекламний менеджер Аліса – сучасна бізнес-вумен... С. Алексієвич вочевидь бачить їх як людей єдиної цивілізації: «Ми тепер мешкаємо в різних державах, розмовляємо різними мовами, але нас ні з ким не сплутаєш. Впізнаєш одразу! Усі ми, люди із соціалізму, схожі й несхожі на решту людей – у нас свій словник, свої уявлення про добро і зло, про героїв і мучеників. У нас особливі стосунки зі смертю. <...> Ми сповнені ненависті та забобонів. Усі звідти, де був ГУЛАГ і страхітлива війна. Колективізація, розкуркулення, переселення народів... Це був соціалізм, і це було просто наше життя» [Алексієвич, с. 5-6]. Найцінніший аспект книги у тому, що вона дає можливість висловитися цим персонажам, показує недавнє радянське минуле їхніми очима.

У книзі чимало самогубців, чії історії, прийшли з іншої книги С. Алексієвич – «Зачаровані смертю» / «Зачарованные смертью» (1993). Міліціантка з Рязані Олеся Ніколаєва загинула на службі в

---

<sup>321</sup> Ільченко С. «Червона людина» на зламі епох // ЛітАкцент. URL: <http://litakcent.com/2014/06/05/chervona-ljudyna-na-zlami-epoch/> (04.04.2020).

Чечні, хоча справжні обставини загибелі залишаються невідомими для її матері, яка розповідає про дочку; восьмикласник Ігор наклав на себе руки через незрозумілі батькам причини; захисник Брестської фортеці Тимерян Зинатов кинувся під поїзд на станції Брест через відчай і безнадію в пострадянському житті, де такі фронтовики, як він, – уже не герої. Правовірні партійці й «кухонні» інтелектуали, колишні радянські робітники й новітні безправні заробітчани, ветерани і підприємці, діти війни і діти радянських таборів – книга надзвичайно густо «заселена».

У ній бачимо тих, хто втратив віру і тих, хто втратив квартиру. Практично немає тих, хто знайшов себе в новому житті і нічого не хоче знати про минуле – чуємо «незграйний хор» тих, хто живе минулим (як у першій розповіді з першої частини – дует жіночих голосів), і тих, хто це минуле ненавидить, як-от колишній радянський партизан-єврей Фрідман, що змушений був змінити прізвище на Ломейко. З їхніх історій, одна трагічніша за другу, часом із нестерпними для сприйняття деталями (які, до речі, неможливо перевірити, і хоча довіряють розповідям не всі читачі, доказ їхньої правдивості в тому, що такі деталі неможливо було би вигадати далекій від нашої минувшини людині), укладається мозаїка про зміну епох.

Поєднує персонажів те, що всі вони – жертви радянського тоталітаризму та його краху, і слід цієї епохи в їхній свідомості неможливо стерти, оскільки вони не бачать себе її суб'єктами. Принаймні так вони відчують, так нам чується (якщо ми віримо цим голосам) у «вуличному гомоні» та «розмовах на кухні», які авторка намагалася зафіксувати. «Якщо я починала розмову про покаєння, у відповідь чула: “За що я повинен каятися?” Кожен почував себе жертвою, а не співучасником», – лунає співчуття у голосі оповідачки [Алексієвич, с. 8]. Невже немає тих, хто взяв би на себе відповідальність, хто визнав би в собі ката, помічника системи? – запитує себе й читачів С. Алексієвич. Таки нема – лише жертви й ображені.

З образ та тяжкого економічного становища, із розривів історичної пам'яті виростають переконання чи упередження, в існуванні яких ми переконуємося надміру наочно в нинішні дні в Україні – про неминучу необхідність для Росії відродити велику імперію і повернутися до диктатури: «У нас один вихід – повернутися до соціалізму, але тільки до православного соціалізму. <...> Росії потрібна не демократія, а монархія. Сильний і справедливий цар», – заявив оповідачці

один із персонажів (вступна нотатка «Про минуле» на початку другої частини) [Алексієвич, с. 277].

Особлива риса розповідей у книзі «Час second-hand» у тому, що вони містять чимало цитат із радянських пісень, віршів, лозунгів, гасел тощо, із яких видно: у свідомості оповідачів живе туга не лише за великою ідеєю, за «вірою і правдою», котра нібито була одна-єдина, а й за «великою країною». Це рефреном проходить через багато монологів та уривчастих фраз із «розмов на кухні» чи «підслуханого на Червоній площі». Редактори українського перекладного видання в особливій примітці навіть пояснили, чому подають деякі фрази-ремінісценції або специфічну радянську лексику (КПСС, ГКЧП, енкаведисти, гебня, вождь, вертухай, вохривець тощо) без перекладу, російською мовою: «...ми мусили розв'язати питання: що робити з мовою книжки? Адже вона сама є своєрідною пам'яткою радянської доби чи її відлунням» («Від редакції») [Алексієвич, с. 14].

Обговорення книги С. Алексієвич «Час second-hand» зі студентами-магістрантами раз за разом приносить несподіванки, але одна особливість наших діалогів щоразу повторюється: студенти мимохідь починають згадувати досвід своїх батьків і старших родичів, які пам'ятають Радянський Союз і чиї спомини суголосні тому, що написала авторка з Білорусі. Тим самим вони підтверджують: книга несе цінний досвід, який недопустимо втратити безслідно. Багато хто зі студентів зізнається: поки не читали С. Алексієвич, не надто й розпитували своїх рідних про пережите ними минуле. І якщо книга спонукає хоча би спробувати це робити, то вона вже виправдовує свою високу оцінку – Нобелівську нагороду авторці.

**Висновки.** Із досвіду обговорень одного з найвідоміших документальних текстів сучасної літератури (власне, вибраного для такої роботи, щоб не тратити час на безплідні суперечки: варто чи не варто аналізувати тексти, які для більшості не знайомих із документалістикою читачів сприймаються як «не художні» = не варті аналізу) можемо робити висновки про особливості аналізу nonfiction: не завжди тут придатні звичні алгоритми й методики, які використовуємо в аналізі белетристики. Зокрема, не варто починати (тим більше – обмежуватися) розглядом тих елементів художньої структури, які у белетристиці важливі передусім: сюжет, система персонажів, їхні характери, нараційна структура, образність у мовному стилі тощо. Натомість стосовно прози nonfiction необхідно з'ясувати, як формувався авторський намір, збирався матеріал, яким способом / способами він обро-

блений, відібраний, скомпонований (за аналогією з кінематографом, оскільки в літературній документалістиці ХХ ст. особливе значення мають кінематографічні засоби). Рецептологічний аналіз дозволить зрозуміти задум письменниці та результат його втілення, зокрема й відповісти на питання, чи є переконливими ті читацькі відгуки, у яких значення документалістики нівелюється. Зрештою, обмін безпосередніми читацькими враженнями в аудиторії дає змогу відчути, наскільки книга справляє враження, здатна викликати співпереживання, тобто чи варта письменниця читацької довіри і чи може отримати високі оцінки за авторську майстерність.

### **Контрольні питання:**

- Чому присудження Нобелівської премії з літератури у 2015 році було несподіваним для багатьох читачів?
- У чому особливість відгуків російської аудиторії на Нобелівську премію білоруської письменниці?
- Як С. Алексієвич прийшла в літературу від журналістики?
- Що пов'язує між собою усі книги С. Алексієвич, які зараз мають спільну назву «Голоси утопії»?
- Як формувався задум цього циклу?
- Чому з кожною новою книгою тривалість авторської роботи над нею зростає?
- Як С. Алексієвич збирає матеріал для своїх книг? У чому складність такого методу?
- Чим письменницька робота С. Алексієвич відрізняється від журналістської роботи?
- Чи кожен журналіст здатний виконати таку роботу? Які професійні та людські якості тут потрібні?
- Які терени є художнім простором книги С. Алексієвич?
- Який час показує ця книга? Чим зображення відрізняється від того, що відоме вам з підручників історії, зі ЗМІ тощо?
- Чому С. Алексієвич не пише білоруською мовою?
- Чи пов'язана ця письменниця з рідною їй національною культурою?
- Чому українські переклади книг С. Алексієвич почалися після публікації книги «Чорнобильська молитва»?
- Чи можна використовувати звичні у літературознавстві методи при обговоренні цієї книги? Які аспекти обговорення важливі для вас?

## РОЗДІЛ IV. ПЕРСОНАЖІ ЧИ РЕАЛЬНІ ЛЮДИ?

### 4.1. НАРЦИСИЗМ ЖІНОЧОГО «Я» У «ЩОДЕННИКАХ» ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ<sup>322</sup>

\*Історія публікації та рецепція «Щоденників» О. Кобилянської.  
\*Нарцисичний характер головної героїні у щоденниковому тексті молоді О. Кобилянської. \*Дискурс тілесності, еротичних бажань, жіночої дружби-любові та його дисонанс із культурною традицією.

Щоденники О. Кобилянської постали в літературознавчому дискурсі через сорок років по смерті їхньої авторки (опубліковані з купюрами в 1982 році, у зробленому Євгеном Поповичем перекладі з німецької<sup>323</sup>): уперше про них написали Федір Погребенник<sup>324</sup> та Володимир Вознюк<sup>325</sup>. Однак у радянських літературознавців цей матеріал популярністю не користувався: у «Семінарії» Зенона Гузара не вказано жодної праці про «Щоденники»<sup>326</sup>). Деякі молоді дослідники й надалі не вважали за потрібне звертатися до цих текстів навіть тоді, коли логіка дослідження та власне формулювання завдань підказували, що це необхідно, оскільки об'єктом обрано «увесь текстовий масив прози Ольги Кобилянської»<sup>327</sup>.

Це пояснюється успадкованим від радянських часів маргінальним становищем документальної української прози, зокрема мемуар-

---

<sup>322</sup> Уперше опубліковано: Колошук Н. «Щоденники» Ольги Кобилянської як еґо-текст епохи декадансу: нарцисизм жіночого «Я» // Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць. Вип. 545-546: Слов'янська філологія / наук. ред. Бунчук Б. І. Чернівці: Рута, 2011. С. 17-22.

<sup>323</sup> Кобилянська О. Ю. Слова зворушеного серця: щоденники; автобіографії; листи; статті та спогади / упоряд., передм. Ф. П. Погребенника. Київ: Дніпро, 1982. 359 с. Надалі сторінку цього видання вказано у квадратних дужках після прізвища авторки або після дати щоденникових записів.

<sup>324</sup> У передмові Ф. Погребенника до вказаного видання [Кобилянська, с. 5-14].

<sup>325</sup> У примітках до вказаного видання [Кобилянська, с. 321]; а також у власній книзі: Вознюк В. О. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. Київ: Дніпро, 1983. С. 41-77.

<sup>326</sup> Гузар З. П. Ольга Кобилянська: Семінарії: навч. посіб. Київ: Вища школа, 1990.

<sup>327</sup> Демченко І. А. Особливості поетики Ольги Кобилянської: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – укр. л-ра / Запорізький держ. ун-т. Запоріжжя, 1999. С. 1.

ної – саме як маргінальну творчість трактувала «Щоденники» й Ніла Зборовська<sup>328</sup>. Відомий французький дослідник мемуарної прози Філіп Лежон відзначає, що в усьому світі автентичні / небелетристичні щоденники (особливо жіночі) мало досліджені, за винятком сфери «великої літератури» (тобто переважно чоловічих щоденників, котрі належать відомим письменникам): «Величезний масив текстів звичайних людей донині залишається невідомим»<sup>329</sup>. До нього якщо й звертаються, то хіба історики в пошуках інформації, не вділяючи уваги «практиці письма»; історики ж літератури «схильні зі зневагою ставитися до текстів, котрі не становлять літературної цінності»<sup>330</sup>.

Однак сучасна культура переоцінює чимало опозицій, і те, що сприймалося як маргінальне, може переміститися у центр дискурсу: «...для розуміння, скажімо, процесу модерністської переорієнтації мистецтва, для осмислення ролі і місця модерного поета, його самосвідомості і його шукань однаково важливими і цікавими будуть драми “У пущі” і “Кассандра” і чимало листів...» – пише Віра Агеєва про Лесю Українку, маючи на увазі багатьох українських митців<sup>331</sup>. А щодо літературної цінності, то література, за Ф. Лежоном, «не закінчується ніколи»<sup>332</sup>, як і невідомо де починається, – твердять його колеги – представники французької наукової школи «генетичної критики», оскільки текст (у розумінні дослідників постструктуралістських формацій) є незавершеним / відкритим процесом творчості, котра не «рухається вперед», а «просто рухається»<sup>333</sup>...

Для ґрунтовних дискурсивних, особливо психоаналітичних та феміністичних сучасних досліджень «Щоденники» Кобилянської ста-

---

<sup>328</sup> Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 243.

<sup>329</sup> Лежён Ф. Женский дневник как форма самосознания / пер. с фр. Е. П. Гречаной // Вопросы филологии. 2001. № 3 (9). С. 90.

<sup>330</sup> Там само.

<sup>331</sup> Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. С. 143.

<sup>332</sup> Лежён Ф. Женский дневник как форма самосознания / пер. с фр. Е. П. Гречаной // Вопросы филологии. 2001. № 3 (9). С. 90.

<sup>333</sup> Див.: Генетическая критика во Франции: антология / ред. кол. Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева, А. Д. Михайлов (отв. ред.), Д. Феррер; вступ. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. Москва: ОГИ, 1999.

ли матеріалом вдячним: до нього звернулися Соломія Павличко<sup>334</sup>, Тамара Гундорова<sup>335</sup>, Віра Агеєва<sup>336</sup>, Ніла Зборовська<sup>337</sup>, Галина Левченко<sup>338</sup> та ін. Однак у вказаних дослідників аналіз тексту «Щоденників» здебільшого побіжний, спеціального ж дослідження досі немає (за винятком «теоретичної» дисертації Катерини Танчин, де він розглядається як одна зі складових ширшого матеріалу<sup>339</sup>). Найбільш докладно аналізував текст Марко Павлишин<sup>340</sup>.

Зокрема, на мій погляд, «Щоденники» молодій Кобилянській варто розглянути крізь призму головних тематичних мотивів, жанрової природи, поетикальних особливостей, а також у контексті доби декадансу, коли вони писалися (записи в тій частині тексту, яка збереглася й публікацію якої розглядаємо, датуються 1883-1891 рр., охоплюючи більш як сім років). Судячи зі збереженого, письменниця вела «днівники» з юного віку і до 27-річного; інтенсивність записів останніх років явно слабша, ніж у раніших; як припускають біографи, були й пізніші спроби (В. Вознюк аргументує припущення<sup>341</sup> згадкою самої Кобилянської в автобіографічному нарисі «Доля» про щоденник у перший період знайомства з Осипом Маковеєм: «*О тім часі – в році 1898 – заклала для нього дневник*»<sup>342</sup>).

---

<sup>334</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. С. 21 – 423. Перше видання цієї праці – 1997 р.

<sup>335</sup> Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002.

<sup>336</sup> Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003.

<sup>337</sup> Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 243-259.

<sup>338</sup> Левченко Г. Д. Психоаналітична інтерпретація прози Ольги Кобилянської: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – укр. л-ра / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2005.

<sup>339</sup> Див.: Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – укр. л-ра / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2005.

<sup>340</sup> Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків: Акта, [2008]; а також попередньо опубліковані статті М. Павлишина, 2000 – 2008 рр.

<sup>341</sup> Вознюк В. О. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали. Роздуми. Знахідки. Київ: Дніпро, 1983. С. 42.

<sup>342</sup> Кобилянська О. Доля // Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання: [наук. видання]. Б.м.: Акта, [2008]. С. 324.

Сам факт збереження щоденників за той час, котрий передував початкові найінтенсивнішої літературної роботи і входженню авторки в літературне середовище, очевидно, не випадковий: таке практикування «*днівників*» можна вважати необхідним творчій натурі процесом сублимації в умовах, коли самовираження в іншій формі неможливе або проблематичне (тобто це – не «меланхолійна прелюдія до “поважної” творчості О. Кобилянської», за виразом Н. Зборовської<sup>343</sup>, а власне перший її етап, і саме в такій якості його аналізує М. Павлишин). Ще на початках знайомства з текстом Ф. Погребенник писав: «Щоденники... написані в період зародження й розвитку таланту Кобилянської, в час змужніння її духовних сил, пробудження дівочих почуттів – романтично-поривчастих, палких, мінливих. Вони, ці щоденники, були найближчими повірниками письменниці, її свята святих, розрадою, втіхою і смутком»<sup>344</sup>. Тим не менше, у свій час публікаторам не все видалося вартим оприлюднення – як на сучасні вимоги й потреби дослідження, маємо далеко не досконале видання (Т. Гундорова у своїй монографії дякувала перекладачеві за можливість користуватися повним текстом і при нагоді цитувала дещо з вилученого).

Якщо радянська літературознавча наука шукала в так званих еґо-текстах (щоденники, мемуари, автобіографічні нариси, сповіді тощо<sup>345</sup>) нібито «загальнозначущого» – виходу поза межі інтимних переживань і поза сферу особистого («Не будемо докладніше зупинятись на тих мотивах щоденників, які стосуються особистих переживань Кобилянської», – пропонував упорядник у передмові «Ольга Кобилянська про себе» [Кобилянська, с. 8]), то у світі подібні тексти давно вже цінуються за розкриті в них найінтимніше та найсокровенніше<sup>346</sup>; найбільш значною працею про цей жанр вважа-

---

<sup>343</sup> Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 243.

<sup>344</sup> Див. передмову «Ольга Кобилянська про себе» у вказ. виданні «Щоденників» [Кобилянська, с. 7].

<sup>345</sup> Див.: Михеев М. Ю. Дневник как эґо-текст (Россия, XIX – XX). Москва: Водолей Publishers, 2007.

<sup>346</sup> Див.: Лежён Ф. Женский дневник как форма самосознания; пер. с фр. Е. П. Гречаной // Вопр. филологии. 2001. № 3 (9). С. 83-90; Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – укр. літ. / Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2008.



ють дослідження французького соціолога Анрі Жірарда «Інтимний щоденник». Не випадково дослідники (зокрема Т. Гундорова та В. Агеєва) порівнюють «Щоденники» Кобилянської з мемуарними / автобіографічними текстами Гонкурів, Марії Башкирцевої, Оскара Вайльда, Вірджинії Вульф, Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Станіслава Пшибишевського, Лу Андреас Саломе, Августа Стріндберга, Марини Цветаєвої та ін. знаменитостей світової класики – порушників лицемірної моралі добропорядних обивателів.

Зрештою, подібних цим щоденникам не так і багато у цілій світовій скарбниці: Т. Гундорова, посилаючись на М. Фуко, зауважує, що інтимність прийшла у світову літературу щойно за часів декадансу та утверджувалась у правах на прихильну увагу достойної читацької аудиторії нелегко й нешвидко. Ще в кінці XIX століття, як стверджує В. Агеєва, щоденникові тексти спричиняли не лише фурор, а й скандал<sup>347</sup>. Обурення публіки викликала саме незвичайна міра одвертості, котра сприймалася як шокова непристойність. В українську ж літературу лише на початку XX ст. «прорветься струна чоловічого автобіографізму» – у листах В. Стефаніка, І. Франка, щоденниках В. Винниченка, у творах Олексія Плюща<sup>348</sup>. Натомість у маргінальному середовищі «досить активно» складався і розгортався «дискурс інтимности», творений жінками, оскільки вони перебували поза сферою публічного життя, як от Кобилянська<sup>349</sup>. Дослідниця вважає цей дискурс чи не найважливішою ознакою модерності тодішньої української літератури.

Отже, спробуємо простежити в тексті «Щоденників» Кобилянської ознаки відповідної їм доби (якою вона бачиться нині, якою постає в нашому читацькому сприйманні їм же завдяки), зокрема виявлені в образі головної героїні, оскільки герой / героїня его-тексту (та ще й письменницького) завжди сприймається читачами як *alter ego* автора<sup>350</sup>.

---

<sup>347</sup> Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Факт, 2003. С. 163-164.

<sup>348</sup> Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стат'я і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. С. 89, 109, 124, 134, 148 тощо.

<sup>349</sup> Там само.

<sup>350</sup> Див.: Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX). Москва: Водолей Publishers, 2007; Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини XX – початку XXI століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук:

Найпоказовішою прикметою декадансної іпостасі цього образу є нарцисизм, цілком очікуваний саме в дівочих щоденниках, котрі, за визначенням автора монографії «Дівоче “я”» (1993) Ф. Лежона, як правило, є своєрідною формою дослідження / конструювання власної особистості, у процесі якого вступають у гру зовнішні стимули, літературні моделі, релігійний дискурс, нарешті – потреба у самовизначенні, жадоба самоідентифікації<sup>351</sup>. У «Щоденниках» молодій Кобилянській варто виділити ряд мотивів, пов'язаних із нарцисизмом героїні (у широкому контексті його аналізувала Т. Гундорова<sup>352</sup>). Згадані – і деякі неодноразово – деталі вбрання, власної вроди (очі, голос / спів, руки, статура, колір шкіри, волосся), дзеркало, тіло й еротичні тілесні бажання, а головне – широкий спектр мотивів самовдивляння / самоаналізу / самооцінки, від нібито байдужого зізнання «я негарна» до ревниво-егоїстичної затятості («Я начитаніша за Олю... Я більше личила б Генюві чи Дмитруньові, ніж вона» [30.01.1885, с. 84]); від вихваляння («Нині він почув, як гарно я співаю, бо мав із чим порівняти – там співають ще дві медузи, бридко й невміло» [21.12.1883, с. 21] до тривожного розгублення («Яка я?» [30.01.1885, с. 84]); від самовтішання («...хоч я й негарна, а подобаюсь чоловікам, бо з мене добре чортеня» [«На Андрія в грудні 1885», с. 115]) чи мстивого прагнення дошкулити («Геню не вміє їздити верхи, а я вмію і їздитиму» [09.03.1885, с. 89]) або справити враження («Всі кажуть, що я дуже гарно їжджу... <...> ...шкода тільки, що Геню не побачить мене на коні» [27.09.1885, с. 111]) – до тужливого нарікання («Боже, до чого я дійшла, що мушу зважитися на таке, я, така горда й чутлива» [07.12.1889, с. 188]) і т. д.

Героїня неодноразово фіксує деталі зовнішності, одягу, ніби намагається побачити себе очима інших (передусім чоловіків – потенційних залицяльників) і прагне їм сподобатися. Вона раз по раз дивиться на себе в дзеркало (у прямому значенні й переносному – коли дзеркалом є погляд інших людей) та мимохіть милується, хоча повторює, що негарна (власне, передає загальну думку оточення, яка неабияк зачіпає її самолюбство): «Юлько й Геня кажуть мені, що я не-

---

спец. 10.01.01 – укр. л-ра / Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2008.

<sup>351</sup> Див.: Лежён Ф. Женский дневник как форма самосознания; пер. с фр. Е. П. Гречаной // Вопросы филологии. 2001. № 3 (9). С. 83-90.

<sup>352</sup> Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. С. 52.

гарна, це переслідує мене, мов якась манія. Ні до чого я не була така байдужа, як до свого вигляду. Часом я стою перед дзеркалом і дивлюся на себе... Обличчя моє таке худе, маленьке, вузьке, жовтуватобліде, під очима завше залягають темні синці, і самі очі сумні... Пхе, яка я негарна. Ну то й що? Дивно, я ще ніколи, ніколи не задумувалася над тим, що я негарна. Геньо не буде мене любити. Якщо він не любить мене, то не через те, що я негарна» [23.03.1885, с. 90]. Варто зауважити оте «ніколи, ніколи не задумувалася», яке вочевидь суперечить багатьом сторінкам щоденника: за підрахунками М. Павлишина<sup>353</sup>, мотив «я негарна» повторюється 8 разів [Кобилянська, с. 34, 38, 51, 90, 117, 162, 163, 193].

Долучимо ще кілька прикладів споріднених мотивів (вбрання, зовнішній вигляд) – і переконуємося, що вони наскрізні: «Я була так гарно вбрана, що сама собі подобалась» [12.12.1886, с. 137]; «Я сама собі подобалася, на мені була звичайна брунатна сукня й гарно припасований оксамитовий жакет зі світлим пояском. Я знала, що вирізнялася з-посеред інших і мала шляхетний вигляд, хоч я й погана на вроду» [«Третій день великодня» 1888, с. 162]; «Я була чудово вбрана, і всі казали, що я маю дуже-дуже гарний вигляд. Я без кінця танцювала...» [30.08.1889, с. 187]; «...я пішла на українську вечірку, вбралася в національний костюм і мала в ньому гарний вигляд. Я багато танцювала... <...> Я мала дуже гарний вигляд, Густа сказала б: “Як у провинного ангела”, – в косах один-однісінький великий едельвейс, темна сукня з білою шовковою корсеткою (як безглуздо, що я пишу про це). Я так нудьгувала» [26.02.1890, с. 189; виділення моє – Н. К.]. Порівняння з «провинним ангелом» явно подобається героїні: його згадано кілька разів [наприклад: Кобилянська, с. 163].

Те замилювання, як бачимо, дуже рефлексивне (авторка описує свій костюм і тут же визнає, що це не має сенсу), готове тут-таки змінитися болісним відчаєм («У мене так порожньо на душі, так страшенно порожньо... Ніщо мене не цікавить. Дуже боляче почувати себе зайвою на світі. <...> До того ж я негарна. Ох, я така нещасна, та ще й смішна в своєму нещасті... <...> ...від дев'яти років я завше була нещасна і нещасною помру, в мене нема майбутнього» [25.02.1887, с. 148]) або вибухнути істеричним плачем («Я – нікчема, нікчема, нещасна, розтоптана, роздерта нікчема» [06.08.1888,

---

<sup>353</sup> Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання: [наук. видання]. Харків: Акта, [2008]. С. 219.

с. 170]), а незрідка дає поштовх до заздрості, образ, навіть люті й «ненависті» – щодо подруг, рідних, до чоловіків, які не надто квапляться милуватися «незвичайною істотою» героїні («Часом мені так дивно усвідомлювати, що я незвичайна істота...» [12.01.1887, с. 141]).

Приведемо кілька прикладів із багатьох – теж наскрізних: «...але Густа – ну постривай, мавно! Ти ще мене визнаєш!» [10.01.1884, с. 26]; «Ванда не краща й не шляхетніша за мене. О, я для них надто розумна» [27.11.1886, с. 136]; «Я інтелігентніша за всіх тут і що вище підіймаюся, то відчуваю себе самотнішою» [07.07.1888, с. 169]; «Щоб татко щось для мене зробив! Де там. Я для нього мов та ганчірка, якій уже й так велика честь, коли нею витруть меблі. Для кожного із своїх дітей татко щось зробив, тільки для мене ні. <...> Татка я часом ненавиджу» [06.01.1889, с. 178].

Жанр щоденника має практично безмежні можливості для нескінченно мінливого, текучого, примхливого вияву почуттів, у ньому заява про любов чи ненависть є фіксацією (часто мимовільною, приблизною, неточною) миттєвого імпульсу, настрою, надто буквально сприймати її було би помилкою. Зокрема, на мій погляд, помилковим є твердження Н. Зборовської про «відразу до чоловіків, джерелом якої... послужила несвідома відразу до строгого у моральному вихованні українського батька, який сприймався небажаною авторитарною фігурою...»<sup>354</sup>, на підставі чого дослідниця робила далекосяжні висновки. Неоднозначні стосунки героїні «Щоденників» із рідними варті спеціального, окремого аналізу, як і любовні колізії – ці останні є найчастотнішими в тексті та вражають своєю кількістю й інтенсивністю: в окремих записах згадано водночас кілька чоловіків, до яких героїня не байдужа і на чію увагу претендує. Наприклад, у запису від 12.08.1884, «після обіду» [с. 44], представлені четверо персонажів уявного любовного життя у трьох коротких абзацах! І це на загальному фоні постійних розчарувань та ненастанного спраглому очікування: де ж він – «той, котрий»? («Ні, Геню, ти не “той, котрий”... І я не “тая, котра”...» [13.09.1884, с. 55; див. також: 24.09.1884, с. 60]). Докладніше любовно-еротичний дискурс «Щоденників» та листів Кобилянської проаналізовано в монографії М. Павлишина<sup>355</sup>. Наразі зупинимося лише на показових мотивах стосунків із подругами – жі-

<sup>354</sup> Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 245.

<sup>355</sup> Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання: [наук. видання]. Б.м.: Акта, [2008]. С. 171-227.

ночої дружби-суперництва-близькості (С. Павличко і Т. Гундорова представили дискурс жіночої дружби-любіві одним із найпоказовіших для модерної української культури загалом<sup>356</sup>).

В его-тексті, як правило, є цілий ряд лейтмотивів того чи іншого реально-життєвого «сюжету», причому вони повторюються / варіюються в колізіях, котрі розвиваються одночасно, паралельно і дають читачеві змогу орієнтуватися у складному перебігу недоговорених почувань та дискретно окреслених взаємин. У молодій Кобилянській досить багата гама відтінків у сюжетах жіночих стосунків. Поруч із героїнею водночас кілька непересічних подруг: близькі з дитячих або юнацьких літ Ольга (Устиянович), Густа (Августа Кохановська), Зося (Софія Окуневська), а пізніше також старша приятелька Наталя Кобринська. Відомо, що дружбу з ними письменниця високо цінувала до зрілих літ свого життя<sup>357</sup>. Однак виявлене щоденником ставлення до кожної з боку молоді Ольги амбівалентне. Тут і ревності, й неприхована заздрість, і лицемірство, й образи, навіть лють, і каяття за погані думки, і побоювання та неприязнь щодо подруги як можливої суперниці (про Олю Устиянович [Кобилянська, с. 84, 85, 86]), і недовіра – і тут же щира вдячність, гостре самокартання, ніжність, замилювання («Мені бракує тебе, мила Густо, тебе, лісова квітко, мій ангел-охоронцю, тебе, найневиннішої з невинних» [27.09.1885, с. 111]; «...Густонька, мій любий ангел, тепер тут» [23.04.1888, с. 163]; «...відвозили на станцію мою любу Олечку» [с. 175]) тощо.

Ангельським чи альтруїстичним характер головної героїні не назвеш. То з гіркою образою нарікає на Бога за чуже щастя: «Яка я нещасна – таку хитру невинність, як Густа, кохають, вихваляють, а я, наділена всіма талантами, великими духовними перевагами, мушу вічно бути самотньою, мушу все собі виборювати, випрошувати, поки отримаю, а коли вже маю щось, воно мені смертельно набридає. О господи, ти таки несправедливий!» [31.01.1884, с. 29]. Хоча тижнем раніше віддавала подрузі належне, не забуваючи похвалити й себе:

---

<sup>356</sup> Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Павличко С. Теорія літератури. Київ: Вид-во С. Павличко «Основи», 2002. С. 81-95; Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. Розділ «Жіночий платонічний роман у пошуках ідеальної комунікації».

<sup>357</sup> Див., напр., її автобіографію 1921-1922 рр. «Про себе саму» у листах проф. Степанові Смаль-Стоцькому: Кобилянська О. Ю. Твори: у 5 т. Т. 5. Київ: Держ. вид-во худож. л-ри, 1963. С. 225-243.

*«Вона мила й гарна, як ангел, а я надто розумна, щоб бути ангелом...» [23.01.1884, с. 27]. То без пояснень та найменшого докору сумління заявляє: «Я тяжко посварилася з Зосею – вона страшна дурепа, така сама, як її батько» [03.02.1884, с. 29] – а через три дні про сварку навіть і не згадано («Щойно від мене пішла Зося»), однак недобре почуття і заздрість до подруги лишилися: «А вона ж не варта тієї любові, яку їй дарують! Тільки мною ніхто не цікавиться, тільки я завше сама-самісінька, ніхто мене не любить, ніхто не питає про мене. Макс зараз би сказав: “Тебе ніхто не може оцінити”. Воно й правда. Мене ніхто не знає» [07.02.1884, с. 30]. Подеколи все ж визнає за собою гріх заздрощів: «Вчора я боролася з негарною заздрістю в своєму серці, бо Кочинський танцював з Густою кадрили і був до неї уважніший, ніж до мене» [12.08.1884, с. 44]. Хоча здебільшого таки дає волю лихим почуттям: «Я її [Зосю – Н. К.] не боронила, бо вже давно перестала її поважати» [30.08.1884, с. 52]; «Ну що ж, для мене в неї [у Зосі – Н. К.] мало часу, лиш для незрівнянної Натальці [Кобринської – Н. К.] вистачає. Зрештою, про мене, то хай би вони всі на той світ пішли, я не маю до них ніякого почуття, крім ненависті» [29.12.1884, с. 77]; «Погань, міщанка, її [тобто Зосине – Н. К.] зубріння ніколи мені не подобалося, бо за натурою вона стояла набагато нижче за мене» [29.09.1885, с. 111].*

Тут, напевно, необхідне пояснення: у душі головної героїні говорить не так злість чи ненависть, як образа на несправедливість долі й жалість до себе, адже подруга їде вчитися, має дедалі ширше коло інтересів та спілкування, у той час як Ольга лишається зі своїми честолюбними намірами (писати «новели») сама, без підтримки й надії вирватися з тісного родинного кола, де її чекає важка буденна праця та безпросвітність у майбутньому: *«...я не раз умираю на ту гадку, що вони всі читають, образуються, а я тут сиджу...» [10.11.1884, с. 70; один із небагатьох записів українською мовою]; «Нічого не буде ні з мого писання, ні з моїх думок, ні з любові, ні з уподобань. Я така нещасна, така нужденна, така занепала!» [20.04.1889, с. 181]; «Життя моє страшне. <...> Нема ніякої надії на кращі часи. На людей я теж не сподіваюся, сиджу тут зраджена, забута, змордована» [16.01.1890, с. 189]. Навіть тоді, коли на словах до подруги висловлено зневагу із серйозними закидами, у глибині просвічує ображена гордість, затамована тривога, безпорадність, покинутість: *«Зося в Болехові, поїхала до Озаркевичів на великдень. Цікаво, чи приймуть мою новелу в альманах? Я думаю порвати всі стосунки з Озаркеви-**

чами. Зосю я зневажаю, вона вульгарна, безоглядна, егоїстична й пихата» [24.04.1886, с. 121]. Ідеться, власне, про стосунки з Геньом – Євгеном Озаркевичем, котрий так і не виправдав покладених на нього надій як на судженого, та з його старшою сестрою Наталею Кобринською, котра, на думку тодішньої Ольги, зневажила її перші творчі спроби.

Розчарування через неувагу людей, до котрих тягнеться («Ох, що там казати, не було й нема жодної людини, яка б розуміла мене. <...> Навіщо накидатися людям із любов'ю?» [28.03.1884, с. 34]), керує Ольгою, коли вона готова несправедливо звинуватити цілий світ у змові проти себе нещасної: «Я ненавиджу тих шляхетних захисниць жіночих прав, бо Натальця серед них перша» [11.10.1885, с. 112]; коли особисті прикрощі й невдачі сприймає як глобальну катастрофу: «Далі я не маю більше про що писати, хіба про те саме, про що вже не раз писала: серце моє вмерло, і світ спорожнів» [08.04.1886, с. 120]. Кілька разів навіть звучить мотив грядущої війни – досить екзотичний на сторінках «Щоденників», де подібні поняття (до них ще можна віднести, наприклад, гроші, службу тощо) – рідкісні: «Що станеться через рік? О боже, аби тільки я не втратила волі. Але, мабуть, почнеться війна...» [31.12.1886, с. 141].

Загалом «Щоденникам» притаманний одвертий егоцентризм на фоні відсутньої уваги до історично-суспільного, політичного, злободенного (у житейському, побутовому сенсі) – і це теж, як відомо, показова риса декадентства («Я живу лише книжками, і якщо в моє темне серце й заглядає коли сонячний промінь, то це тоді, як я читаю Марліт. Тоді я тікаю від дійсності» [13.04.1884, с. 36]). У молодій письменниці таке світосприйняття еволюціонує із розширенням життєвого досвіду та творчих обріїв не до «трудового народу» (себто народництва), як стверджував Ф. Погребенник («Спочатку її спостереження обмежуються життям ровесниць, маломістечкових обивателів, та незабаром вона відкриває для себе трудовий народ, буковинських селян...» [Кобилянська, с. 9]), а, навпаки, стає глибоко екзистенційним.

Мусимо визнати, що близькість до народу – то цілком відсторонена від світу молоді Кобилянської, сказати б – зовнішня тема, як і «жіноче питання». А такі для неї існують окремо і на основний тон щоденника, по суті, мало впливають. Зрештою, «відкривати народ» і не треба було – ніколи не був далеким чи чужим, адже щодня мала нагоду з ним стикатися. Однак, під впливом модних віянь, бачила

швидше об'єктом обсервації: *«Я тепер дуже багато читаю про соціалізм і взагалі про народ. Його інтереси цілком збігаються з моїми. Все це мені таке знайоме. Я вважаю його цілком рівним собі, тому не соромлюся й не боюся, що він мені приємний. Ні, брехня, що я його люблю!»* [24.11.1888, с. 174]. Ні прилучення до власної української ідентичності (це – окрема нелегка для авторки колізія, представлена у «Щоденниках», крім іншого, ще й вибором мови для їх писання), ні входження у літературне середовище не витіснили з тексту ні індивідуалізму, ні егоцентризму, ні аристократичної зневаги й неприязні до грубого, бездуховного світу, яким здебільшого бачиться життя (*«звичайна погана борба, що зветься життям»*), – скаже вона пізніше, у листі від 15.09.1895 р. до Олександра Колесси [Кобилянська, с. 224]). У тому числі й життя так званих «простих людей»: *«Мушу признатися, що я не у великому захваті від селян. Аби вони всі були такі, як Іванко. Він дуже чемний, справді делікатний»* [08.05.1886, с. 122].

Є захоплені рядки про гуцульські пісні [у травні 1889 р., с. 182], співчутливі слова про селян [05.07.1885, с. 102] тощо. Але значно частотнішим є мотив: *«...життя таке тяжке. Навіщо взагалі існує світ і життя?»* [16.11.1884, с. 73]; *«Життя бридке...»* [17.11.1884, с. 74]; *«...життя – жалюгідний фарс, повний горя і глупоти»* [29.12.1884, с. 78]. Обивателі та звичне коло спілкування так само відразливі: *«Господи боже, чому в реальному житті зовсім немає поезії?»* [19.07.1884, с. 42]. І врешті домінує типово романтична туга за ідеалом, за «вищим» світом і «спорідненою» душею – у відповідному стильовому вираженні: *«Чого мене доля закинула сюди, між цю бруталъну, неосвічену юрбу? Я блукаю тут, ніби в темній залі, надаремне шукаючи освіченої, спорідненої душі. Мало того, що я не знаходжу її, – ця вульгарна чернь топче мене ногами. Я всіх їх ненавиджу, геть усіх...»* [21.02.1885, с. 85].

Такої спорідненої душі в людській подобі на сторінках щоденника немає, хоча є ніжні слова про братів, «мамцю», Августу, Олю, Іванка (селянського юнака – предмет чергового романтичного захоплення). Героїня самотня, як і належить романтичній душі. Натомість у неї є світ, у якому вона розкошує і яким захоплюється, окрім уявного світу з книжок, окрім мрій про кохання: *«Природа часто буває дзеркалом нашої душі...»* [22.05.1888, с. 166]. Гори, ліс, лісові стежки, небо – ніби живі дзеркала, у яких знов-таки самозакохано бачить себе: *«Яке було небо надворі? То яскраво-червоне, то золотаво-червоне, то ніби охоплене полум'ям... Таке саме пекуче полум'я, як*



там угорі на небі, вирувало і в моїх грудях. Моє серце, де народилася любов, – теж багряне небо. <...> Мене поймає сміх і плач, а все ж я така щаслива!!!» [30.10.1888, с. 173].

**Висновки.** Отже, у «Щоденниках» молодій Ольги Кобилянської переплетені неоромантичні мотиви з декадентськими настроями зневіри, туги, одвертості тілесних бажань і «шаленими» мріями та спротивом обивательському загалові («Як я їх ненавиджу, тих добропорядних міщан» [23.01.1888, с. 159]). Важливе значення цих дівочих «Щоденників» як феномену культури свого часу в тому, що вони представляють приватний, та ще й жіночий дискурс, у який повноправно входять ідеальні дівочі мрії й еротичні фантазії, тілесність та сексуальність, нарцисизм та стосунки з іншими жінками, із природою, родиною, книгами – з усім, що реально становить цей конкретний індивідуальний, інтимний світ у всій його неповторності й схожості на собі подібні, багатстві й обмеженості, внутрішній замкнутості та пориваннях у широкий світ.

### **Контрольні питання:**

- Чому «Щоденники» молодій О. Кобилянській довелося перекладати з німецької на українську?
- Чому вони опубліковані лише на початку 1980-х років, та й то відредагованими, із купюрами?
- Як були оцінені «Щоденники» О. Кобилянської радянською критикою?
- Що викликає інтерес сучасної української критики у цих текстах?
- Які аспекти жіночого інтимного світу здаються показовими сучасному читачеві?
- Чим пояснюється егоцентризм героїні «Щоденників»?
- Чи можна буквально оцінювати близьких людей головної героїні так, як вона іноді їх оцінює («мавпа», «нездара» і т. п.)?
- Як співвідноситься характер героїні «Щоденників» з образом авторки у тих творах О. Кобилянської, які вам відомі?
- Що означає мотив вдивляння у дзеркало у цих «Щоденниках»?
- Для кого писала О. Кобилянська свої «Щоденники»? Щоб є тому підтвердженням?

#### 4.2. КОНТРАВЕРСІЙНІ АСПЕКТИ ДІАСПОРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ: ЛЕСЯ УКРАЇНКА У ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ, СПОГАДАХ І ЛИСТАХ Ю. ШЕРЕХА-ШЕВЕЛЬОВА ТА І. КАЧУРОВСЬКОГО<sup>358</sup>

\*Рецепція спадщини Лесі Українки культурними діячами української діаспори у повоєнний час. \*Причини й суть заочного конфлікту критиків-реципієнтів із двох поколінь української діаспори повоєнного періоду. \*Характери Ю. Шевельова та І. Качуровського, які розкриваються на сторінках їхніх спогадів і листів.

Рецепція творчості Лесі Українки культурними діячами української діаспори після Другої світової війни складалася окремо від рецепції в радянській Україні. Сутнісні риси цього дискурсу показові, по-перше, відмінними від радянських умовами створення поза жорсткою тоталітарною цензурою, що й дало підстави луцькому дослідникові Сергієві Романову назвати діаспорне літературознавство «справдешнім контрдискурсом свободи»<sup>359</sup>. А по-друге, – показові тим, як вони характеризують не лише об'єкт – одного з класиків української літератури, а й суб'єктів, чиї надбання донедавна не були відомі широкій українській аудиторії. Реципієнти, про яких ідеться, – один із засновників Мистецького Українського Руху / МУРу Юрій Шерех-Шевельов (1908-2002) та поет, перекладач, літературознавець Ігор Качуровський (1918-2012) із молодшої генерації воєнних утікачів, котрий опинився поза мурівським рухом.

Наразі дехто в Україні намагається згладжувати гострі кути при поверненні діаспорної спадщини, як от відомий журналіст Віталій Аблицов у книзі «Діалог через океан» (Київ, 2012), де всіляко засуджує «гончарофобію» тих, хто намагається розібратися в колізії стосунків Ю. Шевельова та його колишнього студента. Зупиніться, мовляв, і не заважайте двом героям моєї книги – Ю. Шевельову та Олесю Гончару – «вести свій діалог через океан». У передрукованих в Україні науково-критичних виданнях усі діаспорні автори частенько став-

---

<sup>358</sup> Уперше опубліковано: Колошук Н. Контраверсійні аспекти діаспорної рецепції: Леся Українка у спогадах і листуванні Ю. Шереха-Шевельова та І. Качуровського // Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки. Збірник наукових праць за матеріалами Міжнародної наукової конференції в Мюнхені (3.04.2019 – 7.04.2019) / укл. і заг. ред.: Д. Блохин, М. Моклиця. Т. XI. Осадца Ю.В. Мюнхен-Тернопіль, 2019. С. 116-126.

<sup>359</sup> Романов С. Леся Українка і Олександр Олесь: На порубіжні часів, світів, ідентичностей: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. С. 55.

ляться в один ряд (наприклад, у передмові Степана Хороба до збірки вибраних праць Володимира Державина<sup>360</sup>), ніби вони продукували якусь одностайну громадську опінію, відмінну від одіозної радянської.

Однак у реальності цього не було – критичний діалог є боротьбою контраверсій і розвивається завдяки їм, а ступінь суспільної свободи завжди і скрізь відносний. Як видно зі спогадів «Я – мене – мені... (і довкруги)» (Харків – Нью-Йорк, 2001), Ю. Шевельов зрозумів це не одразу, бо бачив Захід у контрасті з радянською системою і сприймав негативну сторону перебування у «вільному світі» досить болісно: *біль, покута, розчарування, помилка, вина* – чи не найвагоміші мотиви його спогадів та літературознавчих есеїв, які передували мемуарній книзі, а деякі (есеї) увійшли в неї. У передмові до літературно-критичної збірки «Не для дітей» (Мюнхен, 1964) автор висловив важливу і тверезу думку: *«В дійсності еміграція українська є така, як вона мусить бути, і дуже близька своєю структурою і своїм духовим образом до українства в Україні – і до кожного суспільства взагалі, а зокрема такого, що його національний гніт і національна зрада розмивали і розкладали сторіччями»* («Юрій Шерех (1941-1956). (Матеріали для біографії)») <sup>361</sup>.

Не враховуючи нюанси формування тих чи інших дискурсів, ми ризикуємо опинитися в полоні кон'юнктурних оцінок, фальшивих репутацій, порожніх «авторитетів», які не відповідають дійсності, – тобто симулякрів. Натомість варто розбиратися з кожною контраверсією достеменно і намагатися хоча б наблизитися до істини. Отже, виходячи з рецептивного бачення Лесі Українки представниками двох поколінь у третій хвилі української діаспори – тих, хто покинув батьківщину в роки Другої світової, – спробуємо простежити контраверсії. Опинилися за кордоном і близькі Лесі Українці люди – троє сестер зі вцілілими членами родин та племінник Юрій Косач. Чи бачимо їх наразі в істинному світлі? Очевидно, треба складати їхні образи з найдрібніших деталей, не допускаючи свавільного тлумачення спадщини, яка до нас повертається із запізненням.

---

<sup>360</sup> Державин В. Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці) / упоряд. та автор передмови Степан Хороб; приміт. Вікторія Чобанюк. Івано-Франківськ: Плай; Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2005. С. 3-16.

<sup>361</sup> Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 35.

У підсумковій критичній книзі І. Качуровського «Променисті силуети» (Мюнхен, 2002), яку він сам вважав «авторським підручником з історії української літератури»<sup>362</sup>, є дві присвячені Лесі Українці статті (1970 та 1994 рр.), а також численні згадки в інших статтях та листуванні. Утверджений у нинішньому українському літературознавстві як прямий спадкоємець неокласиків (Леонід Череватенко у 2006 р. назвав його «українським неокласиком з Мюнхена»; див. також статтю Галини Гордасевич «Сьомий з лебединого грона», 1995; дисертацію Олени Бросаліної «Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського», 2003; та ін.), Качуровський-критик тим самим став вагомою постаттю в лесезнавчому дискурсі, формованому науковцями діаспори, – зв'язною ланкою між ґрунтовними дослідженнями Лесі Українки в 1920-х роках (а це передусім дослідження неокласиків) та в незалежній Україні.

Натомість Ю. Шевельов у своїх літературно-критичних статтях відгукувався про апологетів неокласицизму серед діаспорян воєнної хвилі досить гостро, оскільки вважав, що літературно-мистецької «школи» неокласиків у 1920-х не було й вона штучно витворювалася вже тоді, коли гурток цих митців було знищено в СРСР, – міф поширювався тими, хто намагався витворювати нову споруду національного культурного канону, дбаючи передусім про своє в ній місце, а не про досягнення глибинних проблем у розвитку української культури (див. статтю «Легенда про український неокласицизм», 1944)<sup>363</sup>.

На перший погляд, особисті взаємини критиків не мають прямого стосунку до Лесі Українки (ставлення до неї повсякчас було шанобливим), однак досить промовисто характеризують тісний культурний осередок української діаспори, в якому цей дискурс розвивався. Як зауважив Іван Дзюба у своїй передмові до спогадів І. Качуровського, обох реципієнтів можемо поставити поруч – «а в певному сенсі й супроти» один одного<sup>364</sup>. Адже ці двоє –

---

<sup>362</sup> Див. «Від автора» у виданні: Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / передм. Михайла Слабошпицького. Київ: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. С. 29-31.

<sup>363</sup> Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 92-139.

<sup>364</sup> Дзюба І. Вірність собі // Качуровський І. Спомини і постаті / упоряд. О. Бросаліна; передм. І. Дзюби і О. Бросаліної. Київ: Кліо, 2018. С. 22.

Ю. Шевельов та І. Качуровський, наділені тонким естетичним смаком і літературним талантом, – показові тим, що для обох Леся Українка була класиком європейського рівня, про який їм ішлося передусім у їхніх власних заходах та творчості, однак між ними не було видимого зв'язку та особистої симпатії. Вони не спілкувалися, мали різне коло друзів та респондентів. Завдяки публікаціям їхньої мемуаристики, критичної спадщини та епістолярію (хоч і не повним), стало очевидно, що вони презентують неоднорідне та не одностайне діаспорне середовище і що протиборство цінностей, амбіцій, точок зору було в ньому неабияк гострим – зрештою, як і в будь-якій людській спільноті, де його не заступає «правильна партійна лінія».

Цей віртуальний діалог нині бачиться одностороннім, до того ж у ньому є багато «людського, занадто людського». І. Качуровський вважав себе несправедливо недооціненим старшими колегами – зокрема Ю. Шевельовим – і неодноразово висловлював свої претензії<sup>365</sup>. Натомість Ю. Шевельов ніяк не реагував на присутність Качуровського в літературному діаспорному світі; лише раз, абсолютно нейтрально й мимохідь, він згадав прізвище молодшого колеги у другому томі своїх спогадів<sup>366</sup> [Шевельов, т. 2, с. 216]. Головними противниками справи, якій у перші роки за межами України він віддався усім серцем, – створення МУРу – Шевельов показав у своїх спогадах критика Володимира Державина та поета й перекладача Михайла Ореста, шанованих І. Качуровським як авторитети й наставники. Із цими людьми Шевельова розділяли не лише особиста неприязнь (взаємна), а й принципові позиції, через те він бачив у них заздрість, лицемірство,

---

<sup>365</sup> Див. докладніше: Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 281; Климентовська В. Ігор Качуровський та літератори Волині // Наш український дім: науково-популярний часопис для вчителів України та діаспори. Ніжин, 2018. № 2. С. 27; Мельник Я. «З УВУ лучить мене багаторічний зв'язок»: Ігор Качуровський і Український вільний університет // Наш український дім: науково-популярний часопис для вчителів України та діаспори. Ніжин, 2018. № 2. С. 31.

<sup>366</sup> Спогади Ю. Шевельова «Я – мене – мені...» надалі цитуємо, вказуючи у квадратних дужках прізвище автора, том та сторінку за виданням: Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 1: В Україні. 429 с.; Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 2: В Європі. 304 с.

дріб'язковість та відсутність справжнього патріотизму, що, на його думку, змушувало їх протидіяти гуртуванню української культурної спільноти навколо МУРу та протистояти пошукам «органічного українського стилю» («Юрій Шерех (1941-1956) (Матеріали для біографії)», 1964)<sup>367</sup>, яким, на його переконання, Україна мала утвердити себе на Заході. Як висловилася Оксана Забужко у своїх коментарях до листування з Ю. Шевельовим, «на відміну від Державина з Орестом, ЮШ хотів будувати не “державу слова”, а “державу – словом”»<sup>368</sup>, звідси й принципові незгоди.

Це не завадило Ю. Шерехові-Шевельову з повагою писати про М. Ореста й В. Державина у критичних статтях та есеях повоєнного періоду («Стилі сучасної української літератури на еміграції», 1945; «Над озером. Баварія», 1948; «Зустрічі з Заходом», 1950; «Українська еміграційна література в Європі 1945-1949», 1953; «Оглядаючися назад», 1977); натомість у спогадах, опублікованих в останні роки життя, він дозволив собі відступити від своєї повсякчасної стриманості й об'єктивності, тим самим зробивши персонажів своєї мемуарної епопеї, яких бачив зблизька, живими й неповторними людьми. Неабсолютність своїх критичних оцінок він готовий був визнати: *«А якщо автор помилявся, – а це він робив, – це ж частина історії – і його особистої і загальної, не підфарбовуймо історію, не прикрашаймо нічого, до неї належного»*, – читаємо в передмові до українського видання тритомника критичних праць «Пороги і запоріжжя» («Читачеві, який хоче знати, що він читає (принаймні в біографічному сенсі)», 1994)<sup>369</sup>.

Інакше поведився молодший фігурант цієї колізії. В епістолярній книзі І. Качуровського – Миколи Шкурка (Ніжин, 2016) через згадки про Ю. Шевельова простежується психологічний конфлікт, який Качуровському здавався значно ширшим і вагомим, ніж став-

---

<sup>367</sup> Див.: Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 30-34.

<sup>368</sup> Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби 1992-2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. Київ: Висока Полиця, ВД Факт, 2011. С. 115. «Держава слова» – назва однієї з прижиттєвих поетичних збірок та підсумкової книги лірики й перекладів М. Ореста (Київ, 1995).

<sup>369</sup> Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 15.

лення конкретних людей до нього особисто – по суті, як вічний філософський конфлікт «батьки й діти»: «...питання було про літературну долю не лише мою, а цілого мого покоління – а було нас, на Заході, із прозаїками та критиками, мало не чотири десятки. Але ми не вписувалися в ті рамки, котрі були приготовані для нас нашими літературними батьками. Коли найталановитіший з-поміж нас подав заяву до МУРу... його висміяли. Він стився й загинув. Мене просто не помічали – дивилися крізь мене й не бачили»<sup>370</sup>.

Але з розрізнених мемуарних етюдів Качуровського, нині об'єднаних у збірці «Спомини і постаті»<sup>371</sup>, бачимо, що конфлікт був швидше внутрішньо-психологічний, глибоко особистий; його походження – з дитячих та підліткових років, із неприкаяної юності на чужині. У нарисі Качуровського «Четверта школа і я» про період його навчання в Курську є промовистий епізод «знайомства» новоприбулого підлітка з класом і несподіваний коментар до нього: «Таке дивлення крізь мене і мененепомічання тривало усе моє життя, триває й досі. <абзац> Мушу сказати, що постать моя була тоді досить таки невиразна: ні ростом, ні фізичною силою я не відзначався, піджачки мені шила мати, штани були з мішками на колінах і “дудками”» [Качуровський, с. 181].

Судячи з подібних зізнань (а воно не поодинокі), І. Качуровський від ранніх літ болісно й гостро переживав свої невдачі у дружбі («Спогад про фальшивого друга») [Качуровський, с. 188-189], навчанні (у старості пам'ятав несправедливо поставлені шкільними вчителями оцінки й інші дитячі образи – нариси «На Василівській вулиці...», «Четверта школа і я») [Качуровський], залицяннях («Успіху серед дівчат я ніколи не мав... не без заздрости бачив, як мого найближчого поетичного друга Бориса Олександрова оточує ціла зграйка дівчат і молодиць...», нарис «Стежка до високої музики», 2011) [Качуровський, с. 547] та будь-чому, що можна назвати життєвими успіхами. Однак не відносив «комплекс Набокова» («Ти – ніщо, а я – геній») [Качуровський, с. 204-205], характерний для

---

<sup>370</sup> Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 28; із приміток: «найталановитіший» – поет Михайло Ситник (1919-1959).

<sup>371</sup> Спогади І. Качуровського цитуємо, вказуючи у квадратних дужках прізвище автора та сторінку за виданням: Качуровський І. Спомини і постаті / упоряд. О. Бросаліна; передм. І. Дзюби і О. Бросаліної. Київ: Кліо, 2018. 606 с.

мистецького середовища, до себе самого, хоча й амбіцій не приховував. У вузькому діаспорному колі, та ще при такій настанові, йому вочевидь бракувало визнання, оскільки для досягнення якогось видимого успіху доводилося докладати надмірні зусилля, заробляючи на шматок хліба фізичною працею, і так тривало аж до переїзду з Аргентини до Мюнхена. Однак після повернення до Європи інтелектуальна праця виснажувала не менше: він зізнався, що писання «скриптів» упродовж тривалого часу назавжди забрало у нього здібність до епічної прози (нарис «Ретроспекція автора» до перевидання прозової дилогії «Шлях невідомого» в Києві, 2006).

У листі до чернігівського письменника й журналіста Станіслава Реп'яха із приводу його книги «А всередині – камінь (Ігор Качуровський)» (Чернігів, 2006), яку читав підготовленою до друку, І. Качуровський скрупульозно перерахував ряд помилок і неточностей; серед них вказує: «*На жаль, мій успіх [ідеться про перекладену англійською книгу прози «Шлях невідомого», видану в 1979 році в австралійському Донкастері – Н. К.] обмежився лише Австралією. В Америці, Канаді та Зах[ідній] Європі командували “три Юрії” [Шевельов, Лавріненко і Бойко-Блохін – із приміток до книги], які не пускали мене в літературу*»<sup>372</sup>. Ця формула – «не пускали в літературу» – повторюється кілька разів у різних джерелах і контекстах.

Фактично І. Качуровський звинувачував «*трьох Юріїв*» у тому, що вони протидіяли розвиткові української культури в еміграції, не даючи шансів реалізуватися в ній молодим талантам. Але йдеться про 1979 рік (тобто рік публікації Качуровського в Австралії), і заява «скривдженого» «*трьома Юріями*» виглядає сумнівною: чим вони могли «командувати», живучи кожен своїм життям на різних континентах? Певна близькість у стосунках Шевельова з Лавріненком та Бойком-Блохіним (її ступінь щодо кожного був різний) від кінця 1940-х років не була збережена настільки, щоб вони співпрацювали як єдина команда та ще й ділили вплив на літературу західної української діаспори в цілому – тим більше, що цього не було і в роки МУ-Ру<sup>373</sup>.

---

<sup>372</sup> Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994–2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 158; див. також с. 191.

<sup>373</sup> Див.: Лавріненко Ю., Шерех Ю. Листування 1945–1949 / упоряд. Тамара Скрипка; передм. Альберт Кіпа. Київ: Хроніка 2000, 2015. 304 с.



Вчинки й поведінку Ю. Шевельова значною мірою пояснює притаманний йому (так само з дитячих літ) психологічний «комплекс другої парти», про який він докладно написав у першій книзі спогадів: *«Парту й напарника можна було вибирати. Я вибрав другу спереду, а моїм напарником став Васюков, скромний і тихий хлопець, типовий "середняк", без виразного власного обличчя, але чесний і порядний. <...> Психологічний парадокс полягав у тому, що, вибираючи друге місце і другий сорт напарника, я в глибині душі був переконаний, що заслуговую на перше місце і на найблискупішого напарника, і не тільки я був у цьому переконаний, а і був певний, що, саме обравши такі самообмеження, я стану найпомітнішим, першим, що інші не зможуть не звернути на це уваги і що самі вони чи саме життя винесе мене на перше місце... Коротко кажучи, що мене відкриють і визнають. <...> Комплекс другої парти лишився в мені на все життя. <...> Але він не виник з побоювань, обережності й опортунізму, він утворився від першого доторку до позародинного світу. <...> Поразка – невід’ємний складник комплексу. Але, на потіху носіям цього комплексу, це поразка в особистому плані. Добре діло все таки може бути зроблене і з позиції другої парти, і в моїх прикладах так і сталося і у випадку МУРу і у випадку "Джерел"»* [Шевельов, т. 1, с. 41-43].

У свій заокеанський період Ю. Шевельов не міг та й не хотів бути провідним українським літературним критиком; звідси відсторонена, ніби йдеться про іншу людину, назва та подальші самохарактеристики в цитованій вище передмові: *«Юрій Шерех скінчився 1956 року. <...> Шерех, як він народився 1941 року, не мав підстав існувати довше»*<sup>374</sup>. Діаспорне середовище було розпорошене після від’їзду багатьох українських емігрантів з Європи; головною сферою наукових інтересів Шевельова після розпаду МУРу в 1949 році стало мовознавство, і завоювати своє місце в науковому світі українському славістові було нелегко. Щоправда, Шерех-Шевельов і далі співробітничав з українськими літературними часописами; у 1978-1981 роках був головним редактором часопису «Сучасність».

Юрій Лавріненко (1905-1987) упродовж останнього десятиліття свого життя важко хворів. У 1960-1980-х роках, обидва живучи у Нью-Йорку, Шевельов і Лавріненко усе рідше зустрічалися, а перед

---

<sup>374</sup> Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 35.

смертю останнього тривалий час і зовсім не бачилися – про це Ю. Шевельов відверто, докладно і з непідробним співчуттям до колишнього друга написав у мемуарному нарисі 1988 р. «З повісти про двох Юрків», передрукованому пізніше у другому томі його спогадів [див.: Шевельов, т. 2, с. 79-87]. Характерно, що він попередив передрук «повісти» гіркою сентенцією із супровідних до викладу подій коментарів екзистенційного змісту, яких наприкінці життя в його мемуарній книзі звучало все більше: *«Цю історію двох недоладних, великою мірою змарнованих життів, дарма що вона хронологічно та й психологічно далеко відходить від історії МУРу. Зрештою, кожне людське життя змарноване, але кожне по-своєму»* [Шевельов, т. 2, с. 78].

Оцінка професійного та наукового рівня обох Юріїв – Лавріненка й Бойка-Блохіна – у мемуарах Ю. Шевельова виразно скептична, хоча й позбавлена зверхності, бо про власну наукову кар'єру в 1960-1970-х роках він писав із тим самим нещадним скептицизмом: *«Конфлікт [ідеться про конфлікт із західними славістами, уміло організований відомим на Заході російським емігрантом Романом Якобсоном – Н. К.] добіг свого вичерпання, позиції визначилися на роки й роки, дитячі ілюзії капітулювали перед тверезістю дорослих, Схід перед Заходом, Україна перед Росією, моє добре ім'я було втоптане в болото, пошана до мене втрачена в багатьох колег, мій вплив на молоде покоління майбутніх славістів зведений до мінімуму. <...> Мій світ звузився й відгородився від решти світу. Я ні з чим не змагався і ні проти чого не протестував. <...> ...справді сміховинна історія. Було це можливе тому, що я вперто й засліплено ототожнював зло в світі з радянською системою. Поза нею людина була добра, повинна була бути добра, не могла не бути добра. На п'ятому десятку років життя я відкрив – патологічно пізно, – що людина зла не тільки в СРСР чи в Кремлі, тільки форми зла відмінні. Не дуже оригінальні відкриття. Але від того не менш болючі»* (нарис «Мої зустрічі з Романом Якобсоном», 1988)<sup>375</sup>.

За великим рахунком, Ю. Шевельов виходив з оцінок спромоги українських учених-гуманітаріїв свого покоління перед цілим світом, а світ не помічав їх або намагався дискредитувати за «наводкою»

---

<sup>375</sup> Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби 1992-2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. Київ: Висока Полиця, ВД Факт, 2011. С. 394.

спритніших представників тодішнього «русского мира», які викликали на Заході значно більше співчуття й довіри, ніж недобитки бездержавної, упослідженої нації. Кому боліли їхні клопоти?

Є й інші підстави сумніватися в об'єктивності претензій І. Качуровського до «Юріїв». Він педантично повторює в листі 2012 року в Україну, до молодого колеги Ольги Смольницької, звинувачення проти Шевельова (від плагиату й колаборантства з КДБ до вбивства М. Ситника в Чикаго 1959 р.)<sup>376</sup>, зліплені з чуток, пліток, чужих закидів і власних припущень на зразок: «Там його [Ю. Шевельова – Н. К.] названо ворогом»; «Микола Вірний (Французенко) в листі до мене прямо називає Шереха вбивцею Ситника»; «З таким самим правом я назву його "вбивцею Михайла Ореста" ... Лише Ситник – пив, а Орест – курив...»<sup>377</sup>. При всій скрупульозній вимогливості до себе як перекладача й науковця (завдяки науковому вишколу, пройденому в роки навчання в Курському педінституті<sup>378</sup>), І. Качуровський був, очевидно, людиною експансивною та схильною до «категоричних тверджень» (М. Москаленко)<sup>379</sup>, нездатною «підвестися вище від особистих неприхильних почувань» (Я. Мельник)<sup>380</sup>. Власне, до кінця упередженою супроти тих, кого вважав своїми недоброзичливцями чи ворогами, і навіть зятюю в численних упередженнях: «Повторюю: погляди мої незмінні» («Автобіографія творча», 1994) [Качуровський, с. 50]. При тому в останні роки, коли нічого нового (окрім листів) не писав, але активно впорядковував і пропагував свою спадщину, повертаючи її в Україну (наполягаючи:

---

<sup>376</sup> Див.: Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994 – 2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 446-447.

<sup>377</sup> Там само. С. 447.

<sup>378</sup> Див.: Михед П. Ігор Качуровський і Борис Ярхо // Наш український дім: науково-популярний часопис для вчителів України та діаспори. Ніжин, 2018. № 2. С. 16-21; Мельник Я. «З УВУ лучить мене багаторічний зв'язок»: Ігор Качуровський і Український вільний університет // Там само. С. 29-36.

<sup>379</sup> Див.: Москаленко М. З мюнхенських наукових студій: рец. на: Ігор Качуровський. Променисті силвети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Мюнхен, 2002. 797 с. // Всесвіт. 2004. № 9-10. С. 162.

<sup>380</sup> Мельник Я. «З УВУ лучить мене багаторічний зв'язок»: Ігор Качуровський і Український вільний університет // Наш український дім: науково-популярний часопис для вчителів України та діаспори. Ніжин, 2018. № 2. С. 31.

на Україну<sup>381</sup>), а супротивників уже не було на світі, він не гребував натяжками, недобросовісним трактуванням свідчень інших діаспорних діячів, даючи волю своїй повсякчасній «ущипливості» (І. Дзюба). Показово, що неприязнь до Шевельова переносилася Качуровським на всіх, хто в незалежній Україні «піднімав на щит» його супротивника – Оксану Забужко тощо<sup>382</sup>. Причину стійкої упередженості саме в *Шерехіяді*<sup>383</sup> знають хіба найближчі Качуровському люди.

Експансивність виявилася і в міркуваннях І. Качуровського про Лесю Українку. Приклади вказав Михайло Москаленко у вже згаданій рецензії на перше видання книги «Променисті сильвети» (2002): химерну оцінку ерудиції Лесі Українки, сумнівну «шкалу» вимірювання цінності її драм (зокрема «Блакитної троянди» та «Лісової пісні») й цілого доробку в порівнянні з іншими поетами світового масштабу, супутні «аксіоматичні» твердження про багатьох митців замість розважливої об'єктивності й доказовості<sup>384</sup>. З іншого боку, лесезнавчі розвідки Качуровського (до речі, високо поціновані І. Дзюбою<sup>385</sup>) виявляють його надзвичайну ерудицію, глибоке знання матеріалу – він чудово орієнтувався на будь-якій сторінці Лесиної спадщини, від ранніх поезій до критики, перекладів, епістолярію; а крім поодиноких сумнівних «аксіом» повсякчас висловлював глибокі й точні спостереження, зокрема про дискусійні й досі риси її світогляду (стаття 1994 р. «До питання про релігійні моменти у світогляді Лесі Українки»<sup>386</sup>). Мабуть, оцінка його упередженого ставлення до колег з еміграції – то предмет глибшого аналізу в майбутній історії української літератури, де колись, сподіваємося, не залишиться таких вагомих прогалин, як нині. Наразі в дискурсі про Качуровського переважає

---

<sup>381</sup> Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 384, 404-405, 484-493 тощо.

<sup>382</sup> Див.: Там само. С. 106, 443, 445.

<sup>383</sup> Там само. С. 446.

<sup>384</sup> Див.: Москаленко М. З мюнхенських наукових студій: рец. на: Ігор Качуровський. Променисті сильвети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Мюнхен, 2002. 797 с. // Всесвіт. 2004. № 9 10. С. 161-163.

<sup>385</sup> Див.: Дзюба І. Вірність собі // Качуровський І. Спомини і постаті / упоряд. О. Бросаліна; передм. І. Дзюби і О. Бросаліної. Київ: Кліо, 2018. С. 14-18.

<sup>386</sup> Качуровський І. Променисті сильвети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / передм. Михайла Слабошпицького. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 89-98.

безумовне визнання його заслуг; хіба що Іван Дзюба намагався м'яко сказати й про «обертони його полемічності» та «природну зарядженість на полеміку»<sup>387</sup>.

В останні десятиліття свого життя І. Качуровський невтомно «організовував суспільну підтримку» й мобілізував прихильників заради свого майбутнього в Україні – перевидання своїх книжок, присудження звання почесного громадянина Ніжина, присудження Шевченківської премії (яку мусив витратити на власні / родинні потреби через скрутне матеріальне становище та важкий стан здоров'я), поховання та вшанування у Крутах і навіть звернення до Нобелівського комітету<sup>388</sup>. Можемо порівняти з поведінкою Ю. Шевельова, котрий віддав свою Шевченківську премію (2000 р.) на розбудову української гімназії № 6 у Харкові та так і не дочекався (а власне й не чекав, як стверджують Роман Корогодський та Оксана Забужко, посилаючись на його листи) вдячності від земляків. Не стільки *комплекс другої парти*, скільки *комплекс Вільчинського* (тобто агресивне й бруталне завойовування першого місця), про які Шевельов писав у мемуарах, досі діють як визначальні принципи українського суспільно-культурного життя, спотворюючи критерії національних вартостей та образи наших діячів.

Сформований в атмосфері російської культури, у вже зросійщеному Харкові, Ю. Шевельов з юності цінував Лесю Українку передусім за «європейськість» – вона була одним із тих «відкриттів», які в 1920-х роках стали поштовхом до формування його свідомо обраної української ідентичності. Лесина творчість разом із «Березолем» Леся Курбаса, поезією Павла Тичини, прозою Юрія Яновського переважила більш потужні впливи імперської культури [див.: Шевельов, т. 1, с. 76]. Згодом, в окупованому німцями Львові 1943-1944 рр., Шевельов познайомився з діячем українського театру Володимиром Блавацьким (1900-1953), із яким був у приятних стосунках до його ранньої смерті в еміграції, і написав про його виставу за двома п'єсами («На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова», долучивши постановку «Одержимої» у Львові 1943 р.) одну з перших та найглибших поза Україною лесезнавчих статей – «Театр Лесі Українки чи Леся Украї-

---

<sup>387</sup> Дзюба І., вказ. праця. С. 13.

<sup>388</sup> Див.: Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 318, 320-322, 326, 337, 381, 425, 430, 449, 451.

нка в театрі?» (Львів, 1943)<sup>389</sup>. Це зразок блискучої театральної критики, в якій через аналіз сценічних інтерпретацій рецензент розкривав глибину шедеврів Лесі-драматурга, недоступну сучасному театрові й невідому світові поза Україною. Ще чимало побіжних згадок у спогадах свідчать, що в світогляді Шевельова Леся Українка постійно була присутня як показник такої важливої для нього європейськості та некон'юнктурної вартості української культури.

Особлива увага у спогадах Ю. Шевельова приділена його стосункам із племінником Лесі Українки Юрієм Косачем (1908-1990), якому І. Качуровський у 1992 році (стаття «Про Галю Мазуренко та її творчість») безапеляційно виголосив свій нищівний присуд як *червоному графоманові*<sup>390</sup>. А трохи згодом зарахував його до своїх найголовніших ворогів-критиків: у підсумковій статті «Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя» для видання збірки критичних праць «Променисті силуети», за яке був удостоєний Шевченківської премії 2006 р., ішлося вже про *чотирьох Юріїв*<sup>391</sup>. Схоже, що задля того, щоб через «дружбу» з Косачем попутно звинуватити Шевельова: «Протягом перших повоєнних років тісна дружба єднала Ш[ереха] та Юрія Косача, який був послідовно членом КПЗУ (Комуністична партія Зах[ідньої] України), тестатівцем, бандерівцем, федералістом і знову комуністом» (лист до О. Смольницької, 15.IX.2012)<sup>392</sup>. Майже дослівно те саме він писав у статті «Гумор української еміграції» (1992)<sup>393</sup>.

Натомість Ю. Шевельов розгорнув нарис про Ю. Косача у довготривалому і складному сюжетно-психологічному колізії своїх мемуарів, пов'язану з історією МУРу, до активної діяльності якого обоє були причетні і зблизилися на певний час саме через неї. Однак з будь-якого погляду їхні стосунки не випадає назвати «дружбою». Не слід

---

<sup>389</sup> Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 379-389; див. також враження від харківських вистав у спогадах [Шевельов, т. 1, с. 380-382].

<sup>390</sup> Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / передм. Михайла Слабошпицького. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 431.

<sup>391</sup> Там само. С. 714.

<sup>392</sup> Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 447.

<sup>393</sup> Качуровський І. Променисті силуети. С. 597.

забувати, що визначення І. Качуровського (*тісна дружба*) взяте, знов таки, із других рук та чуток, як і всі «пункти звинувачення» в його *Шерехіяді* (лист до О. Смольницької, 15.IX.2012)<sup>394</sup>. З одним із найважливіших персонажів тих «пунктів» (М. Ситником) Качуровський був лише листовно знайомий, ніколи не зустрічався особисто – до речі, і з Мих. Орестом, Є. Маланюком, Д. Чижевським, О. Лятуринською, про яких залишив несхвальні відгуки. Про зустрічі чи незустрічі з Шерехом-Шевельовим ніяких згадок нема, але спогади свого опонента Качуровський мав змогу читати або й читав (як свідчить замітка «...І мій глек на капусту...», 2001) [див.: Качуровський, с. 473-475], нічого присутнього про них не сказавши.

Оцінюючи поведінку фігурантів колізії Ю. Шевельов – І. Качуровський, неможливо не помічати гіпертрофованого самолюбства молодшого учасника. Очевидно, проблема виростала з цілей і завдань, які кожен із них ставив перед собою. На початку творчого шляху (який хронологічно збігається з коротким періодом МУРу) в амбітного молодого поета Качуровського першорядною метою було самоствердження, адже в еміграцію він потрапив без літературного доробку, щойно закінчивши свою радянську освіту; ніяких заслуг за ним організатори МУРу не знали і знати не могли. Перша збірка його віршів «Над світлим джерелом» вийшла в австрійському Зальцбургу 1948 року, коли більшість українських емігрантів *сиділи на валізках* (за його ж виразом в «Автобіографії творчій») або роз'їхалися з повоєнних таборів Ді-Пі й МУР перестав існувати через неможливість комунікації.

До 99-літньої річниці від дня народження вже покійного І. Качуровського Олена О'Лір (О. Бросаліна) помістила на літературно-мистецькому порталі «Рівнодення» невелику добірку фрагментів з його листів до неї, які проливають трохи світла на причини його стійких фобій та упереджень. Там є й витяг із листа 26.09.2005 р.: «*Я раніш ділив свою біографію на три частини (тепер ділю на чотири): 1) від нар[одження] до 1948 – страхи і злидні (у першій половині 20-х та в другій 30-х рр. – самі страхи (без злиднів)), 2) 1949–1969 – злидні й тяжка праця, але без страхів, 3) 1969–2001 – нормальне людське життя, 4) від вересня 2001 до ? – існування хворої людини (не життя)*»<sup>395</sup>. Вражене самолюбство митця, змученого *страхами і злидня-*

---

<sup>394</sup> Качуровський І., Шкурко М. Листування. С. 447.

<sup>395</sup> Олена О'Лір. Ігор Качуровський. З епістолярію (До 99-ї річниці від дня народження Поета) // Рівнодення: Літературно-мистецький портал. Дата публікації: 01.09.2017. URL: <http://rivnodennya.in.ua/olir/igor-kachurovskij-z>

ми, давалося взнаки через багато років, коли Качуровський продовжував дискредитувати своїх гаданих супротивників навіть після їхньої смерті.

Ю. Шевельов опинився у вирі організаційних заходів українського культурного життя в Ді-Пі волею обставин, і його особисті старання були спрямовані на те, щоб мистецька організація не перетворилася на «болото», на сприятливе для графоманів та епігонів середовище. Через це провідники МУРу запрошували до організації не всіх, хто мав претензії на літературну кар'єру. Пізніше Ю. Шевельов визнав, що не лише його власні заходи – будь-які зусилля запобігти розростанню, а потім розпадові організації були б марними, та й сам принцип відбору учасників руху був хибний: *«МУР був створений за засадою елітарності. Він хотів бути об'єднанням творців, а не літературних поденників і кололітературних нездар. Тільки так можна було забезпечити можливість справді творчих дискусій і постання вартісних літературних творів. Але це був ідеал, якого можна досягнути хіба в невеликому гуртку однодумців, а не в об'єднанні чи не півсотні зовсім відмінних осіб. З чого треба було виходити? <...> Яке журі визначило б вартість творів? У справу втручалися репутації й авторитети, здебільша не загальні, а свого ближчого оточення. <...> Коріння біди було в самому принципі елітарності. Її критерії могли бути тільки суб'єктивні. <...> Росла заздрість, переростала в ворожість. <...> Принцип елітарності лишався порожнім словом на папері»* [Шевельов, т. 2, с. 62-63]. Додавався й політичний конфлікт – недовіра між «східняками» (ті, що втекли з території СРСР) та «західняками» (з території колишньої Польщі та Чехословаччини), про який неодноразово згадував і Качуровський [Качуровський, с. 239, 244, 252-254]. Однак Шевельов, усупереч очевидному, довго не визнавав впливу цієї обставини на МУР.

Одним зі своїх принципових противників він показав у спогадах В. Державина (1899-1964) – «східняка», як і сам, але інакшого за вихованням, сформованого ще в царській Росії. Його не-українською ідентичністю пояснює й організацію контраверсійної до МУРу групи «Світання», яка фактично складалася з трьох дуже між собою відмінних осіб: *«Ідеологом групи був Володимир Державин, провідним поетом – Михайло Орест (брат Миколи Зерова), а визначити роллю*



третього – Володимира Шаяна – було б поза всякою логічною можливістю. Він був напівшарлатан, напівбожевільний, пророк, що проповідував нову релігію, що сьогодні могла бути перуністською, завтра індуїстською, а далі комбінацією обох плюс віра в месіяністичну роль України» [Шевельов, т. 2, с. 69].

Добачити в оточенні цих трьох, які викликали в нього недовіру й неприязнь, їхніх молодих симпатиків як талановитих людей (до них і належав І. Качуровський), Ю. Шевельов був неспроможний: «Крутилися на верні Шаяном на його релігію молоді хлопці, яких він часто ганяв з дорученнями. Не знаю, де пив Державин, але пив він тяжкими запоями й легше, – між кожними двома, що й звело його до передчасної смерті», – читаємо у спогадах «МУР і я в МУРі» (1987), передрукованих у другому томі мемуарної діалогії [Шевельов, т. 2, с. 72]. Однак у цій підсумковій книзі значно розширилося коло молодших представників літературного життя в еміграції – Леонід Полтава, Леонід Лиман, Яр Славутич, Олекса Ізарський, Олекса Веретенченко, Микола Понеділок, Євген Гаран тощо, – яких Шерех-Шевельов від початку своїх критичних та мемуарних писань про МУР показував досить приязно, а головне – виразно, яскраво. Характерно, що він не мав претензій на особливу їхню повагу до себе як критика чи наставника; його книга має знакову посвяту: «Учням, що були, самі того не знавши, вчителями» [Шевельов, т. 1, с. 6], – і повторений у кожному томі епіграф: *Docendo discimus* / з лат. «Навчаючи – навчаємося» (за Л. А. Сенекою).

**Висновки.** Колізії діаспорного літературного дискурсу в повоєнний час показують закономірності формування національного культурного канону як складного, але природного процесу, на відміну від його паралелі в радянській Україні, де канони через те й втратили легітимність, перетворившись на догми та «ікони», що були нав'язані ідеологічним тиском тоталітарної держави. Саме відсутність тотального примусу у визнанні тих чи інших митців класиками та цензурних спотворень у публікаціях їхньої спадщини становить перевагу діаспорного дискурсу. Тут часом відбувалися парадоксальні речі: хоч І. Качуровський у «Променистих сильветах» двічі повторив рядок із вірша М. Ореста як формулу своїх стосунків з його адресатом («Нічого спільного не любим ми з тобою!»), вірш «Ю. Шерехові»<sup>396</sup>, – Лесю Українку по-справжньому, хоча й по-різному любили обоє. Обидва

---

<sup>396</sup> Качуровський І. Променисті сильвети. С. 528, 599.

високо ставили її як драматурга; обох цікавили ті аспекти її творчості, які старанно обходилися або й викривлялися радянськими лесезнавцями – уболівання за долю колонізованої нації, ідеалістичний / релігійний світогляд, конфлікт митця з оточенням, визнання самодостатності мистецтва, високі естетичні критерії його оцінок тощо. І з упевненістю визнали її репрезентанткою українського європеїзму.

Діаспорне письменство стало невід’ємною частиною історії української літератури минулого століття. Однак сам І. Качуровський називав «гохштаплерством» (з нім. «гохштаплер» – людина, «яка вдає з себе щось більше, ніж те, чим вона є насправді») притаманну українській спільноті рису – поверхове сприймання й хаотичну переоцінку власної спадщини – і застерігав від неї: «...я попереджав земляків, щоб не сприймали на віру всього, що приносить діаспора» (рецензія «Огляд книжки Йосипа Гошуляка “Й свого не цурайтесь”», 1996) [Качуровський, с. 461]. Особисті вподобання, смаки й упередження мусимо враховувати, коли дивимось очима діаспорних реципієнтів на наших класиків та й загалом приймаючи їхню спадщину. Не в усьому поділяючи ці смаки, пам’ятаємо заслуги діаспорян перед рідною культурою: завдяки їм вона не втратила живої тяглості й не піддалася муміфікації через комуністичну ідеологію, зберегла життєздатність та опірність в епоху нищівного радянського русифікаторства. Однак не варто перетворювати їх самих на ікони, не добачати нюансів неоднозначної поведінки чи їхніх тверджень про себе й інших.

### **Контрольні питання:**

- Чому саме рецепція спадщини Лесі Українки стала тим об’єднавчим моментом, у якому зійшлися навіть непримиренні опоненти діаспорної критики?
- Що можна сказати про колізію «заочного» конфлікту Ю. Шереха-Шевельова та І. Качуровського? Які обставини його спричинили?
- Чому І. Качуровський усе життя був вороже налаштованим до Ю. Шевельова, якого не знав особисто?
- На чому ґрунтувалися пункти *Шерехіади* І. Качуровського у його листах та спогадах? Чи можна вважати такі мемуарні свідчення достовірними?
- Чому Ю. Шевельов у своїх спогадах згадав І. Качуровського лише раз і поза будь-якими оціночними судженнями?

- Що ви думаєте про фігурантів психологічної колізії цього віртуального конфлікту, виявленого повною мірою лише після смерті старшого з них – Шевельова, в опублікованих спогадах та листах?
- Чи були у конфлікті Ю. Шереха-Шевельова та І. Качуровського треті особи? Що можна сказати про їхню роль?
- Чи можливо розібратися в конфлікті на кшталт цього, якщо його учасників уже немає серед живих?
- Які характери фігурантів контраверсійних колізій стоять за їхніми нефікційними (у тому числі й мемуарними) текстами?

#### 4.3. ОБРАЗ-ІМІДЖ В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА У НЕФІКЦІЙНІЙ ПРОЗІ ТА В БЕЛЕТРИСТИЦІ<sup>397</sup>

\*Постановка проблеми: чи може нефікційна проза створювати образи персонажів? Що таке образ-імідж? \*Невловимість «образу автора» у творах Віктора Петрова-Домонтовича як виклик чи провокація для читача / літературознавця. \*Образ-імідж В. Петрова в його оточенні (за спогадами сучасників). \*Образ-імідж В. Петрова у белетристиці (Василь Чапленко – Олександр Ірванець). \*Чим відмінні образи персонажів у нефікційній прозі та в белетристиці?

Петров залишається загадкою, ребусом, своєрідним сфінксом чи навіть Мефістофелем української культури. Те ж саме можна сказати про Домонтовича – його літературну креатуру. Мало не кожен Домонтовичів рядок містить парадокс, виклик, провокацію.

Соломія Павличко<sup>398</sup>

Чи можна створити образ людини з реального життя засобами нефікційної оповіді, а не вигаданого сюжету (NB: у вигаданих сюжетах показують своїх персонажів белетристи), щоб він був переконливим і повнокровним у читацькому сприйманні? Оскільки читачам цікаво дізнаватися про відомих людей, котрі жили й діяли в реальних обставинах, то віддавна існує жанр життєпису, а в ХХ столітті – «художньої біографії», який українські літературознавці (Олександр Галич, Богдан Мельничук, Ірина Данильченко, Ірина Василенко, Галина Грегуль, Ірина Акіншина, Юрій Ковалів та інші) здебільшого відно-

<sup>397</sup> Прийнято до друку у часописі: Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Київ, № 17 (2021).

<sup>398</sup> Павличко С. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. Київ: Видво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 647.

сять до нефікційної прози. Навряд чи це правильно, але наразі практика досліджень саме така.

Письменник В. Домонтович був автором талановитих творів цього жанру – власне, одним із його основоположників у нашій модерній літературі. Його ж власна біографія – біографія Віктора Петрова (як наголошував Юрій Шерех-Шевельов в есеї 1949 року, В. Домонтович – без імені, лише з літерою – є літературним псевдонімом, а не реальною особою<sup>399</sup>) містить чимало загадок і нев'яснених моментів. Так званий «образ автора» у творах Домонтовича, на думку сучасних дослідників, постає амбівалентним. І скласти роздвоєне чи розмножене уявлення у щось цілісне не завжди вдається<sup>400</sup>. У нефікційних жанрах закладені інші механізми читацької рецепції, ніж у белетристиці, тобто уможлиблюється інший результат – образ реального Віктора Петрова.

Наразі йдеться не про мистецький (словесний) образ-характер як дійову особу у творі, а про образ-імідж, тобто «штучну імітацію або подання зовнішньої форми будь-якого об'єкта, особливо особи, в суспільній або індивідуальній свідомості засобами масової комунікації і психологічного впливу», – за сучасним електронним словником іншомовних слів<sup>401</sup>. Одне зі значень нині широко вживаного слова «імідж», запозиченого з англійської, – «образ якої-небудь особи, предмета, явища, який цілеспрямовано формується й покликаний справити емоційно-психологічний вплив на кого-небудь для популяризації, реклами й т. ін.»<sup>402</sup>. У просторіччі ми здебільшого розуміємо поняття «імідж людини» як її репутацію, думку інших людей про неї, що склалася у результаті сформованого в їхній уяві образу, який виник унаслідок прямого контакту або внаслідок отриманої від інших людей інформації про цю людину (за Вікіпедією).

---

<sup>399</sup> Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 3 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 88.

<sup>400</sup> Див.: Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича: [монографія]. Львів: Літопис, 2008. С. 12.

<sup>401</sup> Див.: Імідж // Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%B3%EC%B3%E4%E6> (доступ: 19.06.2019).

<sup>402</sup> Сучасний словник іншомовних слів. Близько 20 тис. слів і словосполучень / уклали: О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк; Національна Академія наук України; Інститут мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Довіра, 2006. С. 298.

Прозова творчість В. Домонтовича від його появи в діаспорній літературі в 1946 році (публікації в кінці 1920-х років не могли утвердити авторитет прозаїка, оскільки почалися репресії проти українських літераторів<sup>403</sup>) і донині не раз викликала захоплені оцінки. «*Це унікальний письменник в Україні*», – у 1995 році записав у своєму щоденнику відомий україніст із Канади Юрій Луцький, прочитавши твори Домонтовича, і навіть узявся у свої останні роки перекладати роман «Без ґрунту» англійською мовою<sup>404</sup>. Унікальним письменником не перестають цікавитись і захоплюватися авторитетні науковці – про це свідчать дослідження Юрія Шевельова (від 1948 року), Соломії Павличко, В'ячеслава Брюховецького, Юлії Загоруйко, Романа Корогодського, Івана Фізера, Віри Агеєвої, Світлани Матвієнко, Мар'яни Гірняк, Віталія Андрєєва та ін. «Художня творчість В. Домонтовича – це, поза всіляким сумнівом, феномен саме ХХ століття», – вважає авторка ґрунтовної монографії Мар'яна Гірняк<sup>405</sup>. Але чому в масовій свідомості (а саме в сучасній українській белетристиці) з'явився образ цього письменника, спрощений до невпізнанної безликості, до «архетипного подвійного агента» (Гр. Грабович)<sup>406</sup>?

Образ-імідж реального письменника і вченого Віктора Платоновича Петрова, який складався в його оточенні, а потім у пам'яті представників української літературної еміграції різних поколінь та врешті постав у їхніх спогадах і листуванні, не менш амбівалентний, ніж образи персонажів у белетристичних творах В. Домонтовича. Не всі

---

<sup>403</sup> «...він замовк, щоб виринути в інших обставинах і стати героєм іншої епохи, – писала С. Павличко у примітках своєї книги «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997). – <...> Твори Петрова не стали видатною літературною або політичною подією кінця 1920-х. Численні рецензенти критикували їх за різні “гріхи”, однак з цієї критики ясно, що по-справжньому Петрова сучасники не зрозуміли. У свою чергу, Петров досить чітко зрозумів загрозу, щоб після 1930 р. замовкнути аж до 1942-го» [Павличко С. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 235].

<sup>404</sup> Луцький Ю. Роки сподівань і втрат: Щоденникові записи 1986-1999 років. Львів: ВНТЛ-Класика. 2004. С. 251.

<sup>405</sup> Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича: [монографія]. Львів: Літопис, 2008. С. 11.

<sup>406</sup> Рецензія Г. Грабовича «Уявімо собі на мить...» на роман Олександра Ірванця «Харків 1938» у «Критиці», квітень 2017. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/uyavimo-sobi-na-myt> (доступ: 07.03.2021).

мемуаристи-емігранти, які писали про нього, бачили й особисто знали свого колегу, однак показово, що люди з різним досвідом і світоглядом, різними моральними критеріями значною мірою виявилися суголосними в деталях, зате незгодними в оцінках.

У підсумку маємо взаємовиключні характеристики тої самої людини у різних авторів: «сонячна натура» і «сноб», «талант» і «шпигун», «блискучий» і «кумедний», «магнетичний чоловік» і «непоказної зовнішності», «було в ньому щось дитяче» і «цинік»... Чи свідчать суперечності такого іміджу про те, що реципієнти своєю уявою наближались до істини? Чи – наскільки підпадали під вплив певних стереотипів свого середовища? Отже, спробуємо «реставрувати» образ реального персонажа, який постає з кількох мемуарних текстів авторства емігрантів воєнної «хвилі». Їхні оповіді перетинаються у віртуальній точці найбільш загадкової події життя В. П. Петрова – його зникнення з Мюнхена 18 квітня 1949 року.

Зрозуміло, що неможливо охопити в рамках однієї розвідки весь матеріал нефікційних джерел, де йдеться про Віктора Петрова-Домонтовича. Важливим для нас принципом є розрізнення белетристики та nonfiction через спосіб створення персонажів, а саме такий аспект: у нефікційних текстах дослідник може простежити шлях формування іміджу й стереотипу, повертаючись і наближаючись до прототипа (який усе-одно залишиться недосяжним), якщо керуватиметься засадами герменевтичного тлумачення нюансів і деталей кожного свідчення та його цілості. Натомість персонаж у белетристиці постає завершеним в авторській opinio й надалі живе «власним життям» у читацькій рецепції.

Письменник В. Петров-Домонтович мемуарних свідчень про себе не залишив (за винятком двох нарисів про київських неокласиків – «Болотяна Лукроза», I-II, 1947-1948); з його листів донині опубліковані й вивчалися переважно підцензурні<sup>407</sup>. Для оточення він, очевидно, хотів бути й таки залишився загадкою. Про це невдовзі після зникнення В. Петрова з Мюнхена написав його університетський приятель історик Борис Крупницький, про що скажемо далі. І те саме двічі засвідчив відомий філолог-науковець та мемуарист Ю. Шерех-Шевельов з інтервалом у півстоліття. У статті 1949 р. він зазначив: *«Петров узагалі був дуже обережний. Часто в мене було враження,*

---

<sup>407</sup> Див.: Корогодський Р. Листи Віктора Петрова до Софії Зерової // Корогодський Р. Брама світла. Батьки. Київ: Гелікон, 2004. С. 378-414.

що він більше думає не про те, що сказати, а про те, чого не сказати, не домовити. Такий же обережний він був у житті. Як Пер Гюнт, він старався обійти життя по кривій. Де тільки можна було, він дезертував. <...> Але в науці і публіцистиці Петрова обережність дала йому те, чого він хотів: його шанували, але не розуміли»<sup>408</sup>. У другій книзі мемуарів «Я – мене – мені... (і довкруги)», датованій 1999-м, Ю. Шевельов згадував: «Але обережним він був. Взяти хоча б таку дрібницю, як фотографування. <...> Життєва поведінка Петрова в ті роки була уникати конфронтацій, дискусій, збіговиськ»<sup>409</sup>.

Близько знайомий із В. Петровим від часів німецької окупації Харкова аж до його зникнення з Мюнхена, Ю. Шевельов залишив чи не найдокладніші спогади про колегу, зберігши до нього повагу попри всі перипетії їхніх стосунків у складний час співпраці в МУРі (Мистецький Український Рух). З огляду на інтровертний характер Петрова мемуарист так і не назвав свої стосунки з ним дружбою, хоча й зажив в емігрантському оточенні репутації його «найближчого друга».

Зникнення В. Петрова було зловісною подією не лише для Шевельова – воно зачепило всіх, хто перебував у становищі «переміщених осіб» та не встиг до квітня 1949 року забратися геть із ДіПі-таборів, де чотири попередні роки їх переслідували небезпеки примусового повернення на «родіну» – їхній стан, за характеристикою С. Павличко, «визначався колосальним стресом»<sup>410</sup>. Із цієї причини в тодішніх емігрантських писаннях та пізніших мемуарах постає характерний сюжет – відчайдушна боротьба українських утікачів за право залишатися вільними у «вільному світі», на Заході. І на цьому фоні постає таємнича подія зникнення В. Петрова.

Цей конфлікт (боротьба утікачів за право неповернення) можна простежити в численних мемуарних книгах У. Самчука – провідного представника української епічної прози в тодішній еміграції: від

---

<sup>408</sup> Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 3 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 92.

<sup>409</sup> Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т.2: В Європі. С. 152.

<sup>410</sup> Павличко С. Теорія літератури / передм. Марії Зубрицької. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 279.

першої, створеної як «записки на бігу» щоденникової книги «П'ять по дванадцятій» (вона показувала події 1944-1945 років і саме з таким підзаголовком опублікована в Буенос-Айресі 1954 року) – до другої частини діалогії «На білому коні» (1956) та «На коні вороному» (1971-1974); а щоденники 1946-1948 років стали матеріалом книги «Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи» (Вінніпег, 1979). Про небезпеку репатріації та клопоти з частими переїздами із табору в табір, котрі забирали потрібну для творчої роботи снагу, Самчук писав чи не найбільше (хоча сам примусовому поверненню не підлягав, бо не був громадянином СРСР), показуючи не стільки власний, внутрішньо-особистісний, скільки загальний для емігрантського середовища «клімат» Ді-Пі.

В усіх згадках про В. Петрова мемуаристи (зокрема У. Самчук та Ю. Шевельов) уникали однозначних оцінок і визначень своїх із ним особистих стосунків, намагалися точно зазначити межі того, що було відомо їм від нього самого, а що знали від інших. *«Я знав і перед тим Віктора Петрова як видатного науковця, – писав Ю. Шевельов<sup>411</sup>, – але вперше зустрівся з ним тепер. Звів нас Іван Костюк<sup>412</sup>. <...> ...я бачив його – на власні очі – завжди в німецькій уніформі. <...> Віктор Платонович був старий парубок і професор. <...> Військова уніформа... виглядала на ньому як лантух, його рухи були в тих мундирі й штанях мало не циркової незграбності... Можливо, був у цьому, крім природної невмілості, ще й елемент гри. Петров був у житті великим провокатором і пародистом. Хоча я ближче зійшовся з Петровим пізніше, вже в Німеччині, але вже й тоді я не міг не помітити своєрідності й своєрідного чару цієї людини. Ні в*

---

<sup>411</sup> У кінці 1920-х Ю. Шевельов заочно знав В. Петрова і як письменника Домонтовича – автора роману «Дівчина з ведмедиком», про що писав у спогадах про лекції професора Агапія Шамрая в тодішньому ХІНО (Харківському інституті народної освіти), де був студентом [див.: Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березиль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 1: В Україні. С. 128].

<sup>412</sup> Ідеться про вересень 1942 року в Харкові та свідчення іншого емігранта, на писання якого надалі мемуарист Шерех-Шевельов посилається, намагаючись прояснити деякі обставини у воєнній біографії В. Петрова. Улас Самчук у книзі «На коні вороному» також посилається на «свого знайомого, родом з Галичини» – Івана Костюка, за посередництвом якого познайомився з В. Петровим у Кременчуку в серпні 1942 року [див.: Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. Вид. 2-е. Вінніпег: Видання Товариства «Волинь», 1990. С. 219].



яких ситуаціях його не покидали скепсис і іронія – з інших, а ще більше з самого себе»<sup>413</sup>.

Одна з тих, хто намагався об'єктивно відтворити *невловимий* образ В. Петрова, була Докія Гуменна: у спогадах «Дар Евдотеї», завершених у кінці 1980-х<sup>414</sup>. Вона особисто знала його з 1937 року як учасника археологічних розкопок поблизу села Халеп'я на Київщині. У той час Д. Гуменна ґрунтовно цікавилася трипільською культурою, допомагала історикам у розкопках і до початку німецько-радянської війни підтримувала з ними дружні зв'язки, хоча в тодішніх обставинах, коли її постійно цькували в радянській пресі за будь-які публікації, це не завжди вдавалося. В еміграції письменниця згадувала колишніх знайомих дуже тепло, однак не приховувала свого розчарування через упередження деяких із них у ставленні до неї – одіозної постаті в тодішньому культурному житті української столиці (вони побоювалися виявляти до неї приязнь). Що ж до В. Петрова серед них – його образ чи не найбільш неоднозначний, але з інших причин.

Д. Гуменна підкреслила різносторонність обдарувань, широту й ґрунтовність ерудиції, товарицькість, проникливість свого знайомого; а з іншого боку – *вужеву невловність*, схильність до містифікацій та зухвалих дон-жуанських «атак» при непоказній зовнішності<sup>415</sup>: *«Віктор Петров, що сам себе охрестив тут “старим парубком”, до всіх потроху залицявся своїм особливим стилем, так що не знаєш, коли він корчить із себе блазня. Обличчям він не вдався, голос мав скрипучий, але писав бісерним мачком і був спеціаліст у кількох галузях: археології, історії літератури, етнографії, а ще й романіст. Хоч такий вчений, а проте я найменше боялася поставити якесь наївне питання йому. <...> Віктор Платонович дуже просто й з поважним одобренням підтвердив, що я – на вірній дорозі в своєму думанні. <...> Він*

---

<sup>413</sup> Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т. 1: В Україні. С. 331, 334.

<sup>414</sup> Ще більше й упродовж тривалого часу Д. Гуменна писала про В. Петрова у своїх наразі не опублікованих щоденниках (зберігаються в Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України).

<sup>415</sup> Роман Корогодський, читаючи спогади Д. Гуменної, робив свої висновки про «батарські придибенції» В. Петрова – «магнетичного чоловіка», котрий мав успіх у багатьох жінок [див.: Корогодський Р. Листи Віктора Петрова до Софії Зерової // Корогодський Р. Брама світла. Батьки. Київ: Гелікон, 2004. С. 380].

ніколи не говорив серйозно, а все жартував, і ті жарти були такі, як в'юн у руці. Ось є, ось уже нема. Розмовляв він дотепно-книжно. Його лестощі межували з глумом. <...> Часто бувало так, що здибалася його на вулиці, – запрошував зайти до нього до хати. Я ухилялася і ніколи не зайшла. <...> А варто було. Казав, що у нього у кімнаті є три столи. На одному пишеться роман про Костомарова, на другому – багатотомна праця з фольклору, про українську відьму, на третьому – археологічні праці. <...> Був він тоді [вже в Києві 1941 року – Н. К.] товстенький і кругленький (останнім часом ходив у костюмі співробітника протиповітряної охорони, який йому зовсім не пасував), скаржився, що багато п'є пива. <...> Ця його явлена люб'язність один тільки раз покинула його, він на мене розсердився. <...> Взагалі ж – називав мене богемою, що я й була. <...> І це тільки Віктор Платонович так влучно мене схарактеризував. Через цю його залицяльність і вужеву невловність я багато втратила, бо старалась не заходити в таку приязнь, як з Кордиш, скажімо [співробітниця Інституту історії АН УРСР, учасниця археологічної експедиції 1937 року – Н. К.]. Знайомство це плавало на поверхні. А Петров же був криниця знань, та не тільки склад знань, а й вдумливий перетворювач у філософський світогляд набутоків своєї широкої освіти. Крім історії літератури й фольклору, був він серйозним археологом і не тільки в одній галузі: однаково компетентний і в Трипільлі, і в культурі полів поховань...»<sup>416</sup>. Авторка не давала оцінки зникненню В. Петрова з Мюнхена, лише висловлювала жаль за особливою людиною, яку в ньому втратила назавжди.

Ескіз стосунків Петрова – Гуменної на цих сторінках буде зрозумілішим, якщо врахуємо характер суб'єкта, тобто оповідачки у книзі «Дар Евдотеї», пославшись на точку зору «збоку». Ю. Шевельов у своїх спогадах трактував Докію Гуменну як людину вкрай вразливу, чесну й непоступливу в моральній поведінці та у творчості, однак без певності щодо власних творчих здобутків (що підживлювалося й довголітнім цькуванням Гуменної у радянській критиці, а потім, у діаспорному житті, – відсутністю читачів, мистецькою незреалізованістю), через те гранично інтровертну, закриту для всіх і стриману. Її відстороненість від оточення та готовність тер-

---

<sup>416</sup> Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті. Кн. 2: Жар і крига. Балтимор, Торонто: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1990. С. 280, 292-293.

піти будь-які злигодні заради права бути митцем викликали у Ю. Шевельова щире співчуття й повагу: «...вона сама верстала свій життєвий шлях, і то в обставинах розлючених і невгавних нападів літературної критики... <...> Але водночас чужа всякому підлещуванню й відважна в висловлюванні своїх поглядів навіть просто в очі тому, до кого вони стосувалися. <...> Знічувала себе, відводила себе на другий плян, мовчала, майже не сміялася, – але вміла слухати (що в нас буває так рідко) і розуміти. <...> ...брак кокетства в неї був феноменальний. Ніби не жінка. <...> ...якась до всього непричетна, відсутня... <абзац> І все таки – в морі тогочасних розмов і промов її скупі й безпретенсійні і справді звичайні слова запам'ятовувалися найбільше. Вона змушувала себе поважати і навіть дбати за неї, хоч не без пози всіма скривдженої. <абзац> Пізніше, вже в Америці, вона особливо виразно виявила свою життєву цупкість і цілеспрямованість. <...> Вона витривала, по-своєму вона перемогла в ствердженні себе як письменниці»<sup>417</sup>.

Як бачили ситуацію з В. Петровим його знайомі саме після 18 квітня 1949 року, можна відчутти в листуванні Юрія Лавріненка з Ю. Шевельовим. Попередньо зауважмо, що Лавріненко не те що не був у дружніх стосунках із В. Петровим, як Д. Гуменна, Ю. Шевельов та У. Самчук, а й не симпатизував йому з особистих причин – через його нібито зверхність. Показовий фрагмент є у його листі від 20 березня 1948 року, де він ділиться враженнями про правління (керівництво) МУРу та дає характеристики учасникам чергового засідання, серед інших В. Петрову – найдошкульнішу: «...Домонтович – знов щось зовсім відрубне і самоізолюване (сноб, який свій більший культурний досвід і багаж тикає Славутичу і мені під ніс, щоб не забували цього)»<sup>418</sup>.

Одначе рік потому, 18 травня 1949 року (тобто через місяць після зникнення В. Петрова) Лавріненко пише Шевельову в Мюнхен із табору біля баварського містечка Міттенвальд (із цим містечком пов'язувалися чутки про «розправу» бандерівців над В. Петровим): «Дорогий Юрку! <абзац> Аж тепер відповідаю на Вашого листа з 27.4. <...> Позавчора я довідався, що зник В. Петров. <...> Ви, звіс-

---

<sup>417</sup> Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т.2: В Європі. С. 182-183.

<sup>418</sup> Лавріненко Ю., Шерех Ю. Листування 1945-1949 / упоряд. Тамара Скрипка; передм. Альберт Кіпа. Київ: Хроніка 2000, 2015. С. 99.

но, цю історію вже знаєте. Мені дуже хочеться мати Вашу думку і Ваші здогади в цій справі. Я боюся, що його викрали “братішки”. Вони тепер у Відні дуже інтенсивно займаються людоловством<sup>419</sup>. З нової еміграції Петров і мусів би бути (поруч із Гірняком) першою жертвою... Бо це люди з іменем уесесерським. До того ж Петров дав тут чи не найбільшу літературну продукцію. До того ж був перекладачем у штабі сов[єтської] армії під час війни і т. д.

Я гадаю, Юрку, що ми з Вами не маємо права байдуже до цього ставитися, і то не тільки тому, що завтра може прийти черга і на нас. МУР поруч із НТШ зобов'язані якнайскоріше в'яснити цю справу. Звісно, може, Петров у серафікусівських пригодах, дай Боже! – а як ні? Думаю, що треба було б звернутися через добрі знайомства і зв'язки до американської влади чи політичної поліції. Може, там є хто близький до українців. Найбільше боюся, щоб американці сами не видали порядком якоїсь приватної чи чергової і неприватної “сделки”. <...> Я чогось думаю, що Віктор Платонович уже пропав. Навіть думаю про самогубство<sup>420</sup> (на кшталт Линникового). <...> Хоч Віктор Платонович людина з гумором, але все можливе... <...> Пишіть же мені про Петрова!»<sup>421</sup>.

У діалозі двох друзів привертає увагу те, що в згаданому листі Ю. Шевельова від 27 квітня, на який відповідав Лавріненко, ні слова не було про зникнення старшого колеги, а в наступних листах (25 травня та 20 червня) Шевельов відповів на емоційні заклики респондента («Пишіть же мені про Петрова!») досить стримано, рішучим діловим тоном: «В справі В[іктора] П[латоновича] я додаю копію листа до Полонської-Василенко, щоб не писати двічі того самого. Думаю, що звернутися до Дацька слід, і до всіх, хто може допомогти. Не підлягає сумніву, що тут може бути страшна провокація якраз супроти тих, хто цю справу порушуватиме, але чи повинно нас це зупиняти? <...> В кінці місяця йдемо описувати майно В. Пл. Малоприємна робота. Хоч я був на нього останні місяці сердитий (за “применительно к подлости”) і майже не говорив, а тепер дуже від-

---

<sup>419</sup> Ідеться про агентів радянських спецслужб, які намагалися повернути українських емігрантів на «родіну» – в СРСР, де їх чекали репресії.

<sup>420</sup> Думку про самогубство В. Петрова підтримував у перші дні після його зникнення й У. Самчук [див.: Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. Вид. 2-е. Вінніпег: Видання Товариства «Волинь», 1990. С. 219-235].

<sup>421</sup> Лавріненко Ю., Шерех Ю. Листування 1945-1949 / упоряд. Тамара Скрипка; передм. Альберт Кіпа. Київ: Хроніка 2000, 2015. С. 160-163.

чуваю його брак. Стає все безлюдніше»<sup>422</sup>. Відчутну стриманість адресанта можна пояснити станом душевного виснаження, у якому він перебував через інші причини.

Зникнення В. Петрова було для Шевельова тим болючішим, що саме в ці місяці він тяжко переживав розпад МУРу: мурівська тема у цитованих листах є домінантною і паралельною до теми Петрова, але – набагато емоційніше висловленою. *«У мене був такий шибеничний настрій, що я цього року нікому нічого до свят не писав, – читаємо у згаданому листі до Ю. Лавріненка від 27 квітня. – <...> Все смертельно набридло. Хіба вийти для оригінальності з МУРу? <...> Я вже досить вивчив усю цю публіку. Вони відрізняються від пацюків тільки тим, що ті тікають з корабля, що тоне, а ці – ще тоді, коли є можливість, що він коли-небудь затоне. Ні, з цими людьми нічого і ніколи не можна зробити і не варт витратити сили»<sup>423</sup>*. Далше й остаточне відсторонення від мурівських справ видно з наступного шевельовського листа, 25 травня: *«В кінці Ви можете запитати, чим же я занімаюсь. Мовознавством. Це для мене те, що для Вас городництво. І не лайтесь, бо нічого не допоможе»<sup>424</sup>*.

З огляду на ці листовні свідчення не викликають довіри заяви молодших воєнних емігрантів (зокрема Ігоря Качуровського та Богдана Бойчука – незалежно один від одного) щодо *тісної дружби* Шевельова з Петровим. Їхні уявлення про атмосферу мурівських років і стосунки найактивніших його діячів явно формувалися під враженням пізнішого есею Ю. Шереха «Віктор Петров, як я його бачив» (написаного в 1949-му, опублікованого в 1951 році) та його високих оцінок Домонтовичевих творів у статтях, які Шерех-Шевельов публікував у мурівській та подальший час. Або й публікацій інших авторів. Як зауважив Дмитро Гордієнко у передмові до сучасного перевидання спогадів Бориса Крупницького, університетського товариша В. Петрова з 1913 року й емігранта ще попередньої української «хвилі» (поновивши знайомство, Крупницький близько співпрацював з В. Петровим у Німеччині в Українському Науковому Інституті 1945-1949 рр.): «...розгортання життя у зворотному напрямку в автобіографічному тексті з особливою силою накладає свої оцінки подіям і явищам власного минулого, і почни Б. Крупницький писати свої

---

<sup>422</sup> Там само. С. 163, 165.

<sup>423</sup> Там само. С. 159.

<sup>424</sup> Там само. С. 165.

спогади раніше<sup>425</sup>, або ж, наприклад, після викриття подвійної натури В. Петрова, і його текст, очевидно, був би інакшим»<sup>426</sup>. Але в ті дні, місяці й навіть роки, коли обговорювався «загадковий загин В. Петрова, оригінального українського вченого» (з редакційної замітки 1953 р. до спогадів Б. Крупницького)<sup>427</sup>, ситуація була похмура й тривожна, і «персонаж» оповідей Віктор Петров виглядав для оточення передусім жертвою, на місці якої міг опинитися кожен із них, а не «зрадником» чи авантюристом-дворушником, яким стане в чужих очах пізніше.

Молодші емігранти бачили В. Петрова хіба що звіддаля – у діпівський період він жив на приватному помешканні й ні з ким не входив у близькі стосунки<sup>428</sup>. Деталі його зникнення з Мюнхена вияснилися не всі й далеко пізніше<sup>429</sup>, тим більше простору залишалось чуткам. «Контroversія з Домонтовичем тривала понад десять років, точніше до 1966 року, коли то до Нью-Йорка приїхали Дмитро Павличко й Іван Драч», – згадував один з наймолодших літераторів – учасник та організатор Нью-Йоркської групи Богдан Бойчук (1927-2017)<sup>430</sup>. Його книга «Спомини в біографії» показує тим, що цей мемуарист особисто не знав В. Петрова, хоча *тепло й натхненно* (за його виразом) співробітничав із Ю. Шевельовим в емігрантському журналі «Сучасність», а загалом «був знайомий... якихось сорок років, але досі з ним наче незнайомий»<sup>431</sup>.

---

<sup>425</sup> Вперше їх опубліковано в Парижі 1953 року в емігрантському часописі «Україна: Українознавство і французьке культурне життя», ч. 9.

<sup>426</sup> Крупницький Б. Зі спогадів історика / упоряд., вступ. стаття, комент. Дмитра Гордієнка. Київ: б. в., 2017. С. 6.

<sup>427</sup> Там само. С. 102.

<sup>428</sup> Із приводу цієї характеристики, яка належить Ю. Шевельову та У. Самчуку, порівняймо їхні твердження зі спостереженням Б. Крупницького: «В. П. ховав у собі щось, ховав пильно й нікому не хотів зрадити свої таємниці. <...> В. П. все робив, щоби його не брали “всерйоз”! Щось навіть хамелеонівське було в цьому бажанні не допустити публіку до свого інтимного “я”... <абзац> Він умів дуже добре й точно аналізувати людей, але рівночасно сам хотів залишатися нерозгаданим, самим для себе» [Крупницький Б. Зі спогадів історика. С. 83].

<sup>429</sup> Див. докладніше: Віктор Петров-Домонтович: той, хто багато каламуєть / Кость Бондаренко // На скрижалях. 2016. URL: [https://naskryzhalyah.blogspot.com/2016/08/blog-post\\_67.html](https://naskryzhalyah.blogspot.com/2016/08/blog-post_67.html).

<sup>430</sup> Бойчук Б. Спомини в біографії. Київ: Факт, 2003. С. 58.

<sup>431</sup> Там само. С. 55.

Історію про зниклого В. Петрова Б. Бойчук коментував, посилаючись на розмову 1966 року з І. Драчем та Д. Павличком у Нью-Йорку (тоді ці молоді поети були серед перших радянських діячів, яким у часи «відлиги» офіційно було дозволено налагоджувати «культурні зв'язки» із заокеанськими колегами-співвітчизниками) – вони, мовляв, повідомили українським емігрантам, що В. Петров живе в Києві і працює в Академії наук<sup>432</sup>. Б. Бойчук трактував давню історію досить свавільно: *«Шевельов беззастережно довіряв Домонтовичу, шанував його й цинив його дружність. Та одного дня 1949 року Домонтович вийшов із своєї квартири і зник, залишивши на столику недописані матеріали. Невдовзі рознеслася чутка, що його схопили бандерівці й убили в підвалах Міттенвальдського табору ДіПі, де містився їхній штаб. Шевельов з усією силою емоційності почав велику кампанію в обороні Домонтовича і проти бандерівців. З другого боку, Василь Барка розповідав, що під час Другої світової війни зустрів Домонтовича у Берліні в уніформі високого рангу німецького офіцера. Тож виникла підозра, що його могли схопити радянські агенти й розправитися з ним. <...> Виявилось, що Домонтович (Петров) повернувся до Москви, дістав найвище військове відзначення і згодом переїхав до Києва, одружився з дружиною Миколи Зерова, з якою крутив роман ще в двадцятих роках, у присутності в Києві свого “найкращого” друга Зерова, і преспокійно працював собі в Академії наук.*

*Виявилось також, що Домонтович був не лише великим науковцем і письменником, але й великим авантюристом, який любив азартні гри. Під час і після Другої світової війни він, нібито, був головою радянської розвідувальної сітки на Заході, тобто суперагентом. Уніформа німецького офіцера свідчить, що він грав подвійну роль. Між еміграційною спільнотою Домонтович пробув точно так довго, поки не опублікував тих праць і творів (включно із оскаржуюче-антирадянською працею про неокласиків), яких ніколи не зміг би опублікувати в Радянському Союзі, а тоді преспокійно повернувся в Україну, єдине місце, де міг продовжувати наукову кар'єру. Йому, напевно, легко було переконати радянських чиновників, що він мусив усе те публікувати, щоб завоювати довіру в емігрантських колах. Це була чудова гра, віртуозне балансування між двома проваллями!*

---

<sup>432</sup> Серед сучасних біографів В. Петрова утвердилася думка, що звістка поширилася серед емігрантів у середині 1950-х років [див. «Петров Віктор Платонович» у Вікіпедії].

*Дізнавшись про все те, я відразу зателефонував Шевельову.*

*– Не може бути! – була його перша реакція. Він ніяк не міг повірити, що його “найближчий” друг, людина, на яку він молився, міг таке зробити. Це був великий крах для нього. Це ж валилася його дружба, його вірність і його довіра, – тобто все те, чого так мало давалося йому в житті»<sup>433</sup>.*

У цьому фрагменті чимало фактичних неточностей (починаючи з дати, яка не збігається з даними про те, коли в діаспорі дізналися про нове радянське життя В. Петрова) і суб'єктивного в оцінках, тобто мусимо зіставити з вище цитованими спогадами та знову повернутися до свідчень Ю. Шевельова. В есеї «Віктор Петров, як я його бачив» (1949) Ю. Шерех писав про сміливі ідеї старшого колеги, які здавалися оточенню дивацтвом, про *широкі зацікавлені, антитетичний стиль* у його романах і наукових працях, про особливий редакторський стиль (Петров-редактор був нещадний до чужих рукописів, дозволяв собі їх переробляти) і стиль людських стосунків («*Петров умів геніяльно не помічати людей і не шанувати їх, хоч разом з тим був завжди з усіма в добрих стосунках*»), про прізвисько Менталітет, яке він мав у колі співробітників, про надзвичайну працездатність у будь-яких умовах<sup>434</sup> тощо. Не надто схоже, що він *молився на Петрова* (Б. Бойчук), – бачимо лише, що уважно придивлявся до нього й аналізував.

Навряд чи можна погодитися і з однозначним твердженням Олі Гнатюк, котра назвала Ю. Шевельова «одним з найвидатніших повоєнних українських критиків та есеїстів»<sup>435</sup>, однак висловила недовіру до його персональних оцінок: «Набагато очевидніший факт агентурної діяльності свого приятеля та наставника, Віктора Петрова, Шевельов категорично відкидав»<sup>436</sup>. Точніше було би сказати, що він намагався не зачіпати цього факту у зв'язку з літературною діяльністю «приятеля та наставника», бо розділяв такі речі. Причини, на мій погляд, не в тому, що не хотів визнати власну помилку в оцінці загадкового «агента», а в тому, що від початку був свідомий ваги цієї постаті в українській культурі: «*Петров був однією з найбільших, якщо не*

---

<sup>433</sup> Бойчук Б. Спомини в біографії. Київ: Факт, 2003. С. 57-58.

<sup>434</sup> Див.: Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 3 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 89-95.

<sup>435</sup> Гнатюк О. Відвага і страх / пер. з польськ. М. Боянівської. Київ: Дух і Літера, 2015. С. 318.

<sup>436</sup> Там само. С. 186.



найбільшою інтелектуальною постаттю серед української еміграції, один із дуже небагатьох, хто міг би сказати своє слово в розвитку світової думки» (той самий есей 1949 р.)<sup>437</sup>.

У значно пізнішій статті Ю. Шевельова «Шостий у гроні» (1982), написаній для підготовленого ним тритомного видання творів В. Домонтовича («Проза у трьох томах», Нью-Йорк, 1988-1989), подано ґрунтовну характеристику творчості письменника, відзначено відстань між ним та радянськими прозаїками й *непричетність до радянського стандарту*<sup>438</sup>. Сучасні дослідники визнають шевельовські дослідження вартісними та об'єктивними, наскільки це було можливим у його ситуації.

У двох книгах спогадів «Я – мене – мені...» Ю. Шевельов згадував В. Петрова (а також В. Домонтовича й В. Бера, не завжди роблячи чітке розмежування між «ними») десятки разів, іноді цьому персонажеві присвячено розлогі пасажі, подано портретні й психологічні характеристики. Непересічного й цікавого старшого колегу мемуарист згадував в окупованому Харкові, у Берліні напередодні капітуляції гітлерівського райху, у діпівських таборах і редакціях часописів. Зокрема про Берлін 1945 року читаємо: *«Відбулася друга серія моїх зустрічей з Віктором Петровим. Він змінив військову уніформу... [німецьку – Н. К.] на незграбний, ніби на товчку за дешево придбаний, піджачок сіро-брудного кольору й безпорадно широкі штани, які, либонь, ніколи не знали, що таке праска; він уже не носив харчі з військового казана в солдатській бляшанці. О ні, він ходив по зацілілих ще берлінських ресторанах, роблячи мало не порівняльні студії з них, дарма що панували воєнні обмеження, й карткові приділи зменшувалися катастрофічно. А поза цими змінами Віктор Платонович був такий, як у обложеному Харкові: цинічний, глузливий, дотепний, повний задумів і безтурботний у найкритичніших обставинах»*<sup>439</sup>. Щось подібне писав і Б. Крупницький (якого мемуарист Шевельов серед своїх знайомих згадував, але на його спогади про В. Петрова не посилався).

---

<sup>437</sup> Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив. С. 88.

<sup>438</sup> Див.: Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 3 / упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Харків: Фоліо, 1998. С. 98-135.

<sup>439</sup> Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і докруги): спогади [у 2 т.] Харків; Нью-Йорк: вид. часопису «Березіль», вид-во М. П. Коць, 2001. Т.2: В Європі. С. 31.

У Берліні, а потім у Фюрті та Мюнхені найближчими *товариськими контактами* Шевельова були не лише стосунки з В. Петровим, але й з Ігорем Костецьким, Юрієм Косачем, Іваном Багряним<sup>440</sup>, і він зумів показати цих людей реальними персонажами мурівської історії, як ніхто інший з діаспорних мемуаристів. Завдяки цим контактам, а також молодшим знайомим – Леонідові Полтаві, Леонідові Лиману, які знайшли місцеперебування друкарні з українським шрифтом і загорілися ідеєю заволодіти нею для літературної справи, – й почалася історія МУРу, діяльність якого стала для Ю. Шевельова *сміслом життя* у найближчі три роки<sup>441</sup>. В. Петров від початку був цінним співробітником у провіді МУРу та редакціях його видань, хоча й унікав будь-яких практичних справ, а здебільшого *сипав ідеями*. Перевагу старшого колеги у знаннях, ерудиції, досвіді, зрештою – в літературному обдаруванні – Шевельов завжди готовий був визнати: *«...ми були товаришами долі і в цьому сенсі рівними. Ба, формально беручи, моя “посада” у МУРі була вища від його – я був заступником голови, він тільки членом правління. Розумово беручи, градацію треба було б перевернути. <...> Це була різниця поколінь і життєвого досвіду, з ними зв’язаного»*<sup>442</sup>.

Судячи зі спогадів, Ю. Шевельов до кінця життя (друга частина його книги датована груднем 1999 р.) був переконаний, що *«подія 18 квітня [1949 року – Н. К.] не була добровільним виїздом, а вивезенням»*<sup>443</sup>. Він подав докладне обґрунтування цього припущення, як і свої міркування, чому в СРСР не знищили подвійного агента Петрова<sup>444</sup>.

Ще один мемуарист, знайомий із В. Петровим тривалий час достатньо близько, – Улас Самчук. У книзі *«На коні вороному»* своє знайомство *«з одним добродієм, невеликого росту, округлого обличчя, в старомодних окулярах»*<sup>445</sup>, яке почалося у Кременчуці в серпні 1942 року, він подав яскраво й розлого, з виразними подробицями, які свідчать про особисту симпатію, хоча й знав на момент створення мемуарної книги всю подальшу історію про *шпигуна*. Те, що згадував Самчук, значною мірою збігається з враженнями інших його ровесни-

---

<sup>440</sup> Див.: Там само. С. 54.

<sup>441</sup> Див.: Там само. С. 56-58.

<sup>442</sup> Там само. С. 149.

<sup>443</sup> Там само. С. 151.

<sup>444</sup> Там само. С. 152.

<sup>445</sup> Самчук У. На коні вороному. Спомини і враження. Вид. 2-е. Вінніпег: Видання Товариства «Волинь», 1990. С. 219.

ків-емігрантів, які асоціювали В. Петрова з колом київських неокласиків і вже тому готові були бачити в ньому людину, достойну пошани: *«І тут я пізнав, що це за людина той Петров. Великої читаності, енциклопедичної ерудитності, визначних талантів літературних і разом великої особистої культури, здисциплінованості та самоконтролю. <...> Це був інтелект не лишень розвинутий, але й вимуштрований до повного підпорядкування своїй волі. А тому, що його інтелект належав все таки до “свобідних” і “незалежних”, у ньому розвинулося почуття вищості до всього, що є поза ним... <...> Він міг бути цинічним... Міг кпитися делікатними кпинами, так, що його жертва могла сприймати це, як комплімент. Він міг поставити свого співрозмовника в неприємне становище... <...> І робити це з виразом спокою, рівноваги й безпристрасності. <...> Почуття його вищості було таке самозрозуміле, що воно не вимагало зовнішньої демонстрації. А тому він зберігся за часу сталінських вівісекцій, дарма що він належав до покоління діячів, з яких не залишилося майже нікого. А коли я питає, як це формально пощастило йому dokonати такого дива, він відповів, що був час, коли він поставив себе цілковито поза існуюче життя. Яке він ненавидів і з яким не хотів мати нічого спільного. Він міг роками не мати контактів з оточенням, до нікого не заходити на відвідини і нікого не приймати у себе. Нічого особистого, нічого інтимного. Лишень уряд, служба й виконання обов'язку.*

*Це вказувало, що він мусів бути дуже змеханізованою, холодною й скучною людиною, хоча коли я пізнав його і коли ми проводили стільки часу разом, він мені таким не показався. Навпаки. Ми стільки порушили цікавих тем, ми безконечно говорили, він інколи входив в азарт. Ми ходили разом по місті...»<sup>446</sup>.*

Розповідаючи про те їхнє перше знайомство, У. Самчук зазначав, що дивився на нового приятеля захопленими очима з огляду на його переваги старшого й освіченішого – ерудицію, знання, досвід, спосіб мислення: *«А для мене він був неоціненним джерелом пізнання певних справ і явищ советської дійсності»<sup>447</sup>*. Подальше співробітництво з В. Петровим *«і в Берліні, і в Мюнхені, і в різних таборах втікачів Ді-Пі»* Самчук назвав довгим і плідним, а твори Домонтовича такими, що *«увійдуть колись до історії нашої літератури»<sup>448</sup>*. Визнаю-

---

<sup>446</sup> Там само. С. 221.

<sup>447</sup> Там само. С. 222.

<sup>448</sup> Там само. С. 234.

чи, що цей особливий чоловік усіх обдунив, Самчук підкреслив, що Петров не зробив тим шкоди своїм товаришам-емігрантам: «...мій кременчуцький приятель Віктор Платонович, який зберігав це приятельство аж до кінця свого перебування на еміграції... був ніщо інше, як старанно закаптурений советський шпигун. Знаючи здібності нашого приятеля маскуватися, він міг легко вдавати “буржуазного націоналіста” і навіть водити за ніс німців... <...> Але знаючи його, як українського письменника, можна також допускати, що він водив за ніс не лишень німців, але й москалів. І одно тільки можна сказати з певністю, що Петров не міг би бути советським шпигуном [тобто в період Ді-Пі – Н. К.], навіть коли б хотів, бо для цього тоді не було ніяких можливостей. <...> Я був найкращої про нього думки»<sup>449</sup>.

У статтях провідного критика еміграції Володимира Державина (1899-1964) так само зустрічаємо «найкращу думку» про «численні, але мистецьки досконалі твори В. Домонтовича» (стаття «Три роки літературного життя на еміграції», 1948)<sup>450</sup> і водночас дуже суперечливі наукові твердження. В. Державин відносив Петрова-Домонтовича то до представників *лівого* мистецтва (полемізуючи зі статтями В. Бера та Ю. Шереха; до критичних виступів останнього Державин постійно перебував в опозиції)<sup>451</sup>, то до нібито щойно народженої «нашої неокласичної сюжетної прози»<sup>452</sup>.

Представник середньої генерації повоєнних емігрантів Ігор Качуровський (1918-2013), претендуючи на місце «сьомого в лебединому гроні» українських неокласиків (Г. Гордасевич) і в часи незалежності невтомно борючись за визнання своєї спадщини українською материковою критикою, підхопив від В. Державина ідею неокласицизму як головного напрямку української літератури у ХХ столітті. Як відомо, І. Качуровський був несправедливим до багатьох старших колег-емігрантів, хоча мало або й зовсім не знав їх особисто. Винятково упередженим він був до Ю. Шереха-Шевельова і навіть після його смерті повторював адресовані йому звинувачення за пунктами особи-

---

<sup>449</sup> Там само. С. 235.

<sup>450</sup> Державин В. Література і літературознавство (Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці) / упоряд. та автор передмови Степан Хороб; приміт. Вікторія Чобанюк. Івано-Франківськ: Плай; Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника, 2005. С. 343.

<sup>451</sup> Див.: Там само. С. 21.

<sup>452</sup> Там само. С. 344.

стого рахунку – *Шерехіяди*<sup>453</sup>. Ставлення цього «ущипливого» (І. Дзюба) реципієнта до В. Петрова-Домонтовича дещо кон'юнктурне. У статтях різного періоду («Метрика Олександра Олесья», без дати; «Життя і творчість Юрія Клена», 1970-ті роки) він не раз обізвав В. Петрова *сикофантом* (із грецької – «шпигун», «наклепник»), *приставленим до сім'ї Зерових*<sup>454</sup>, зокрема й у підсумковій статті «Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя» до видання книги «Променисті силуети» (Київ, 2008). Але й не раз вказував твори В. Домонтовича як *написані блискуче* зразки вигаданого критиками діаспори напряму *парнасізму* (*чи неоклясицизму*) (замітка «Ще у справі Віктора Петрова», 1985; а також статті: «Український парнасізм», 1982; «Володимир Державин – теоретик неоклясицизму», 1984)<sup>455</sup>. Для нього це був аргумент, котрий підтверджував його концепцію «*формування українського неоклясицизму, сказати б, під егідою французького парнасізму*» («Загальний огляд української літератури ХХ сторіччя»)<sup>456</sup>.

Обставини зникнення В. Петрова Качуровський згадував і в старості, називаючи давні події 1949 року *чутками, шептаною версією* і т. п.<sup>457</sup>. Він вважав цю історію важливим життєвим уроком для себе («*Для мене особисто... доброю лекцією...*»), бо вона, мовляв, навчила його не довіряти чуткам у мистецькому середовищі (та ще й такому специфічному, як українська еміграція повоєнної доби) та особливо

---

<sup>453</sup> Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. Мюнхен – Ніжен / упоряд. Микола Шкурко; передм. і приміт. Олени О'Лір. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 446.

<sup>454</sup> Тобто використав поетичну формулу з вірша Михайла Ореста «Гість» (Авсбург, 1947; посмертно видана І. Качуровським збірка М. Ореста «Пізні вруна», 1965), з якого не раз по пам'яті цитував рядки: «...*Тінь нерозгаданого сикофанта / Страшила кожного в родині власній...*» (див., для прикладу, у статті «Творчість Михайла Ореста», 1992) [Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / передм. Михайла Слабошпицького. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 487].

<sup>455</sup> Качуровський І. Спомини і постаті / упоряд. О. Бросаліна; передм. І. Дзюби і О. Бросаліної. Київ: Кліо, 2018. С. 424; Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки / передм. Михайла Слабошпицького. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 212-227, 228-236.

<sup>456</sup> Качуровський І. Променисті силуети. С. 702.

<sup>457</sup> Качуровський І. Спомини і постаті. С. 422, 425; Качуровський І., Шкурко М. Листування. 1994-2013. С. 357.

обережно ставитися до політичних пристрастей, у які мимоволі втягуються митці<sup>458</sup>.

У спогадах інших емігрантів-літераторів – Григорія Костюка, Дмитра Нитченка – про В. Петрова та пов'язані з ним події є лише побіжні згадки без будь-яких характеристик. Можемо здогадуватися, що в кожного автора були різні мотиви промовчати: від небажання зачіпати те, що мало знане й не перевірене, до морального відмежування від чогось каламутного й небезпечного. Зрештою, у спогадах галичанки Марії Струтинської «Далеке зблизька» (1975), привабливих своїми «дитячими» та «юнацькими» сторінками, але також «портретами» Юрія Липи, Катрі Гриневичевої, Леоніда Смілянського, узагалі немає таких персонажів, як Віктор Петров, Юрій Шерех, Улас Самчук тощо, – просто тому, що це було чуже авторці оточення, хоча й товариші в нещасті емігрантської долі.

Роман Корогодський, аналізуючи епістолярій та мемуарні портрети В. Петрова, залишені його сучасниками, зробив досить прихильні висновки про нього: «Всі розмаїті мотиви [поведінки В. Петрова – Н. К.] зводяться до єдиного – оттого клятого полону – “Неможливість жити вповні”. <...> Звідси всі, цілком усі, деформації, гримаси... <...> Зате Петрову вдалося *максимально розширити межі можливого*: зберегти неушкодженим В. Домонтовича на відміну від майже всіх полонених Українського Відродження... <...> І, нарешті, зберегти своє людське обличчя, чоловічу гідність і творчий потенціал філософа, тонкого психолога, естета й вишуканого прозаїка»<sup>459</sup>.

Діячі української діаспори з різних міркувань подавали образ колеги багатоліким і не до кінця зрозумілим, чимало й пліткували про те, чого не знав ніхто. Сам В. Петров у своїх статтях мурівського періоду, які ретельно вивчала С. Павличко<sup>460</sup>, писав, що людина – істота, позбавлена однієї, раз і назавжди визначеної особис-

---

<sup>458</sup> Качуровський І. Спомини і постаті. С. 425.

<sup>459</sup> Корогодський Р. Листи Віктора Петрова до Софії Зерової // Корогодський Р. Брама світла. Батьки. Київ: Гелікон, 2004. С. 381-383; розрядка та курсив авторські – Р. Корогодського.

<sup>460</sup> Див.: Павличко С. Указ. праця // Павличко С. Теорія літератури. С. 319-325.

тості або ідентичності – вони моделюються ситуацією. У цьому він значно випередив своїх співвітчизників, посилаючись на статті Едмунда Гусерля.

Образ-персонаж Віктор Петров зі спогадів його сучасників постає все-таки значно глибшим, багатограннішим (і неминуче суперечливим), порівняно з персонажем у тодішній еміграційній белетристиці – романі Василя Чапленка «Його таємниця» (1976), де В. Петров став прототипом головного героя Вадима Платоновича Петренка<sup>461</sup>. Письменник показав його безнадійно заплутаним у тенета радянських спецслужб жалюгідним сексотом і всупереч реальній правді фактів із життя прототипа привів у розв'язці до нібито неминучого самогубства. Ще більш очевидною є стереотипізація в сучасній белетристиці: у романі Олександра Ірванця «Харків 1938» (2017) персонажі з іменами реальних людей стають одверто карнавалізованими симулякрами. Серед них і київський учитель історії Віктор Петров (причому *Віктор Петрович*, а не Платонович), чию «безлику постать у сіренькому піджачку, потертому на ліктях» його шеф із СБУ (спецслужба безпеки у фантастичній українській державі під назвою У.Р.С.Р.) полковник Юрій Михайлович Коцюба бачить як *ідеального агента – сірого і невиразного*.

Чи не варто сприймати це як доказ, що нефікційна проза здатна створювати більш переконливі образи, ніж белетристика? До останньої мусимо віднести й сучасну «художню біографію», оскільки вона вже давно втратила ознаки нефікційності, а в творах В. Домонтовича їх і не мала. Хоча, напевне, неможливо довести для всіх текстів лише одну закономірність – перевагу нефікційного над белетристикою...

**Висновки.** Як бачимо, образ-імідж В. Петрова-Домонтовича прояснює нинішнім читачам не так власну поведінку «персонажа»

---

<sup>461</sup> У замітці «Від автора» В. Чапленко вказав: «Тему цієї повісти підказало мені шпигунство Віктора Петрова. <...> От на цих фактах та здогадах я й побудував сюжет цієї повісти. <...> А що я не міг психологічно відірватися від того, що В. Петров, шпигуючи, обертався серед нас, то я поєднав цю вигадку із справжніми спогадами про наше літературне та наукове життя на еміграції (таборовий період)» [Чапленко В. Його таємниця. Повість із спогадами. Нью-Йорк: б. в., 1976. С. 3-4]. Це дало підстави І. Качуровському назвати повість В. Чапленка «напівдокументальною» («Ще у справі Віктора Петрова», 1985) [Качуровський І. Спомини і постаті. С. 423], хоча таке оксюморонне визначення позбавляє документальну літературу її справжнього сенсу.

реальної культурної історії, як мотиви його реципієнтів. Це цілком очікуваний наслідок, виходячи із завдання будь-якого мемуариста, відмінних від авторських завдань белетриста: не «типізувати» образ реальної людини, а індивідуалізувати його, максимально наблизитися до прототипа. Результат значною мірою залежить від мистецького таланту мемуариста. Усі аналізовані в цій розвідці спогади належать літераторам (за винятком книги «Зі спогадів історика» Б. Крупницького), і тим очевидніша різниця між конкретними текстами: хтось із авторів-мемуаристів уміє і прагне зобразити інших людей (як У. Самчук, Ю. Шевельов, які змогли представити численних діячів повоєнної еміграції), а комусь це не вдається. Є й такі, які зосереджуються лише на власній особі або на характеристиках найближчого оточення – це автори мемуарних текстів, найбільше цінних саме «суб'єктивністю», інтровертністю тощо.

### **Контрольні питання:**

- Що таке образ-імідж? Де ви стикаєтесь із такими образами?
- Чи відчуваєте у власному житті вплив якихось образів-іміджів? Чи аналізуєте їх? Як вони сприймаються і впливають на вас?
- Що ви знаєте про репутацію письменника і вченого Віктора Петрова-Домонтовича в opinii сучасних літературознавців / читачів?
- Хто з мемуаристів, про яких ішлося в розвідці, здався вам переконливим, коли показував образ В. Петрова? У кого з мемуаристів і чим саме цей образ вам запам'ятався?
- Чому образ реальної людини, яку ви знаєте особисто, здається не таким зрозумілим, як образ-персонаж у літературному тексті?
- Чи здатна нефікційна проза, на вашу думку, створювати повнокровні образи героїв-персонажів? Назвіть приклади, відомі вам зі власного читацького досвіду.
- Якими засобами послуговується автор нефікційної прози, створюючи своїх персонажів? Чи можна їх порівнювати з образами героїв у белетристиці?
- Чи є принципова різниця між образами персонажів у белетристиці та у нефікційній прозі?
- Який стосунок мають образи-іміджі до їхніх реальних прототипів?
- У чому складність взаємозв'язків прототипа і персонажа нефікційного тексту? Чи доводилося вам коли-небудь познайомитися із реальною людиною, про яку потім чуєте або читаєте і розумієте, що вона є прототипом персонажа цієї розповіді?



## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Коротко підсумуємо найважливіші результати вивчення нашого курсу.

Про нефікційну прозу (літературу факту, документальну / документально-художню літературу, документалістику) як про особливий предмет дослідження літературознавці заговорили лише у ХХ столітті. Досі існують чималі розбіжності у термінології, виборі методів дослідження та навіть у визначенні жанрів цієї літератури. Закріпилося стереотипне уявлення про відмінність нефікційної прози від власне літератури через «нехудожність» (яку ніхто так і не визначив до пуття). Однак від давнини до сучасності склалася багата традиція нефікційної прози і розгалужена система її жанрів та жанрових різновидів, точні критерії їхнього визначення стали проблемними, хоча вплив на розвиток світового письменства безсумнівний. Жодних підстав аналізувати НФП як «нехудожнє» явище, яке нібито перебуває поза межами естетичного і його законів, на противагу «художній» белетристиці та всій іншій літературі, немає, хоча в Україні повсякчас бачимо таку практику.

Доцільно розглядати документалістику, зокрема еґо-тексти (щоденники, мемуари, листи, автобіографічні нариси, сповіді, залишені для потомків в автентичному вигляді, без белетризації), крізь призму не лише літературознавчих методів, а й герменевтичної, феноменологічної, антропологічної, компаративістської методології, психоаналізу, гендерних студій тощо. Загалом ця царина літератури найбільше, порівняно з іншими, перебуває в міждисциплінарному полі зору (важлива для істориків, соціологів, культурологів, дослідників імагології, студій травми тощо). Помітне зосередження українських літературознавців на кількох жанрах документалістики (епістолярій та так звана «художня біографія»), коли інші перебувають поза увагою, свідчить про значною мірою стереотипний підхід до предмета дослідження, про обмежений, штучно звужений вибір матеріалу, що не дає змоги аналізувати важливі проблеми документалістики, розглянути їх комплексно й різносторонньо, вивести у міждисциплінарну площину.

Варто розширити коло текстових джерел, котрі потрапляють у поле уваги наших літературознавців, – зокрема є нагальна потреба ввести до нього екстремальні свідчення (аналог польського терміна *doświadczenia ekstremalne*), тобто розповіді людей, які пережили незвичайні події чи випробування. Розширення поля досліджень відк-

риває шлях новим методологічним принципам, на які необхідно спиратися, щоб небелетристичні тексти розкривали дослідникові свою глибину й вагомо представляли епоху та національну культуру. У моєму дослідницькому досвіді таким був табірний текст про радянський ГУЛАГ. Його аналіз вимагав різноманітних підходів, які продовжую застосовувати до нефікційних текстів і в цьому курсі.

В оцінці конкретного тексту потрібно враховувати не лише критерії достовірності матеріалу, поданого автором (перевірка його вірогідності зазвичай проблематична – через порівняння з іншими документальними текстами, через зіставлення з історичними документами, якщо такі знайдуться і виявляться, у свою чергу, вірогідними), та яскравість вираженої авторської суб'єктивності, а й цілу систему ідейно-поетикальних характеристик, про яку йшлося у розділі I (див., зокрема, підрозділ 1.2). На мою думку, це мають бути передусім: масштаб узагальнення окремого людського досвіду; мистецтво відбору вражень, документів і фактів; точність і неповторність деталей, обставин, характеристик, представлених через суб'єктивну авторську оцінку; спосіб включення у текст реальних документів; вміння передати особистий досвід через конфлікт прозріння / загартування / воскресіння душі у стражданнях; безстрашність свідчень усупереч тенденціям суспільного замовчування «білих плям» історії; авторська здатність подолати зжиті ідеологічні стереотипи; жанрова і стилістична свобода та вправність оповіді; вихід поза естетичні канони своєї доби у формуванні неповторної структури документального свідчення; здатність викликати ефект катарсису скупими «позаестетичними» засобами документального письма; розкриття авторської особистості максимально одверто і вміння бачити й показувати інших людей.

Саме ефект читацького сприйняття (у широкому розумінні – рецепція) народжує літературний текст, як переконливо довели представники відомої на Заході від 1970-х років наукової школи «генетичної критики». І це так само стосується нефікційного тексту, як і будь-якого в літературі.

Радянська доба показала, що нефікційна проза є досить придатною для пропагандистських цілей формою письма. Зрештою, і в класичні епохи розповідь про справжні події (nonfiction) недаремно вживалася передусім для утилітарних потреб – із неї вирости науки (найперше – історія та географія); вона сформувала біографістику, епістолографію, ораторську та проповідницьку практику, патристику, мемуаристику; у її лоні визрівала публіцистика від давніх форм до

нинішніх. У радянський час на документалістику було покладено передусім пропагандистські завдання: утвердження міфів соціалістичного ладу, відцензурованої радянської історії, формування мілітаристських стереотипів поведінки і свідомості громадянина. Партійні завдання мусили виконувати й талановиті письменники, приймаючи замовлення офіційної Спілки письменників. Про книги й діяльність партійних радянських борзописців наразі треба сказати правду, визнавши їх пропагандистськими, а не документальними, й відмовитися від глорифікації їхніх авторів. Однак огульне засудження радянської документалістики проблему не вирішить: її треба вивчати в контексті свого часу, як і будь-які тексти в літературі.

Найбільш показовою і видимою для читача ознакою художності у НФП є іронія та здатність автора до іронічного й самоіронічного зображення. Гіркота і трагізм чорного або шибеничного гумору, притаманні оповідам в екстремальних свідченнях, не виключають тих властивостей, якими гумор наділений в усіх ситуаціях людського існування, передусім властивості повертати суб'єкта гумору до тверезого глузду й одвічних моральних істин, котрі нікому не даються готовими, а мусять бути віднайдені людиною через власний життєвий вибір.

Аналіз вияву сміхового / іронічного начала в образно-стильовій структурі «табірних» творів дає підстави для загального висновку: гумор може бути притаманний будь-якому жанрові і стильовій формі художнього слова; завдяки йому слово набуває тих самих естетичних властивостей у белетристиці й у документальних творах, адже виконує ті самі функції, з яких найголовніша – катарсис. Межа між художнім і нехудожнім пролягає саме тут, на перетині трьох площин естетичного феномену, яким є літературний твір: автор – текст – читач. У нехудожньому тексті (наприклад, науковому, діловому тощо) гумору не повинно бути, бо він там не потрібен, його функції не передбачені. Натомість у художньому слові автор повинен зуміти закласти можливість катарсису в текст (одна з таких можливостей реалізується через сміхову природу слова) – читач повинен їх відчитати й пережити. Якщо це відбувається, – маємо художнє відображення реальності, яку б тему воно не розкривало, здатне очищати й підносити читача. У цьому й криється незрівнянна сила літератури – белетристики чи нефікційної прози.

Від виставляння знаку «дорівнює» між поняттями «автобіографізм» та «документалізм» доведеться відмовитися. Так само й від

прирівнювання усіх книг «ліричної прози» до нефікційної літератури. Чіткість понять повинна допомагати прочитувати тексти у контексті епохи й давати їм належну оцінку. Від суб'єкта нефікційної оповіді не варто очікувати якоїсь особливої одвертості – умовчання притаманне практично всім авторам, хоча й по-різному проявляється. Дослідник повинен прочитувати не лише сказане, а й бачити моменти умовчання.

Чи не найцінніший аспект документальних еґо-текстів пов'язаний із вибором етно- й культурної ідентичності. Ця риса розповідей про власне життя притаманна і писанням відомих авторів-літераторів, і скромним оповідам очевидців епохи.

Епістолярний діалог – чи не найдоступніший його творцям жанр нефікційної прози, який при уважному читанні показує характери респондентів надзвичайно виразно, оскільки з реальних епістол перед читачем постає жива драма людського життя з її конкретикою, подорожчаними, невігаданими деталями, навіть настроями й нюансами спілкування та неповторним особистісним стилем письма. Кількість книг з епістолярними діалогами в українській літературі донині невелика, однак наразі досить швидко зростає.

Нефікційна проза будь якої епохи, у будь-якій культурі відрізняється від белетристики за ознакою унікальності текстів, які її складають. Навіть там, де вона розвивається в «нормальних» суспільних умовах (поза цензурою, без переслідування авторів та навіть читачів<sup>462</sup>, переховування текстів і т. п.), канон поетики таких жанрів не встановлено. Кожен талановитий автор сам для себе обирає відповідну форму, в яку намагається вмістити унікальний досвід пережитого. В українській літературі є чимало нефікційних текстів, які з'явилися всупереч суспільним умовам і дійшли до читачів буквально дивом, здебільшого через чимало років.

Висновок стосовно подорожньої / мандрівної літератури: обидва сучасні жанри (подорожні нотатки і тревелог) відносимо до документальної прози, оскільки вони не лише живляться реальним досвідом їхніх авторів, а й виключають вигадані сюжети чи белетризацію персонажів та локусів. Оповідь у тревелозі традиційно будується навколо конкретних місць, фіксація вражень від яких переплітається з різно-

---

<sup>462</sup> У період боротьби з дисидентами в СРСР переслідували не лише творців, а й читачів «самвидаву» чи «тамвидаву»: знайдені при обшуку тексти А. Солженіцина чи І. Дзюби щонайменше ставали «матеріалами справи», яку провадило КДБ.

манітними екскурсами. Цій формі тексту притаманні лінійність, яка забезпечується наявністю чіткого маршруту подорожі, та виразний автобіографізм, що впливає зі провідної ролі автора-мандрівника.

Із досвіду обговорень відомих нефікційних текстів різних епох (від «Наодинці з собою» давньоримського імператора Марка Аврелія до книги нобелівської лауреатки С. Алексієвич «Час second-hand») можемо робити висновки про особливості аналізу nonfiction у читацькій аудиторії: не завжди придатні звичні алгоритми й методики, які використовуємо в аналізі белетристики. Натомість стосовно прози nonfiction необхідно з'ясувати, як книга дійшла до нас, як формувався та змінювався її текст, якою була рецепція у різні часи; у текстах ближчого до нас часу – як формувався авторський намір, збирався матеріал, якими способами він відібраний, скомпонований, оброблений, уведений в авторську оповідь та відкоментований (або й позбавлений будь-якого коментаря, як у перших книгах С. Алексієвич – «У війни не жіноче обличчя» та «Останні свідки»). Рецептологічний аналіз дозволить зрозуміти авторський задум та результати його втілення, зокрема й відповісти на питання, чи є переконливими ті читацькі відгуки, у яких значення документалістики нівелюється. Обмін безпосередніми читацькими враженнями дає змогу відчувати, наскільки книга здатна викликати співпереживання, чи варта читацької довіри і чи може отримати високі оцінки за авторську майстерність.

Колізії літературного дискурсу в середовищі української діаспори у повоєнний час показують закономірності формування національного культурного канону як складного, але природного процесу, на відміну від його паралелі в радянській Україні, де канони через те й утратили легітимність, перетворившись на догми та «ікони», що були нав'язані ідеологічним тиском тоталітарної держави.

Варто враховувати завдання будь-якого мемуариста, відмінне від авторських завдань белетриста: не «типізувати» образ реальної людини, а індивідуалізувати його, максимально наблизитися до прототипа. Результат значною мірою залежить від мистецького таланту мемуариста. Очевидною стає різниця між конкретними текстами: хтось із авторів-мемуаристів уміє і прагне зобразити інших людей, а комусь це не вдається. Є й такі, які свідомо зосереджуються лише на власній особі або на характеристиках найближчого оточення – це автори мемуарних текстів, найперше цінних саме «суб'єктивністю», інтровертністю і навіть нарцисизмом.

Моралізаторство із приводу прочитаних еґо-текстів (зокрема щоденників, листів, сповідей тощо) неминуче спотворює образи реальних авторів – суб'єктів нефікційного письма. Так само психоаналіз повинен використовуватися не як відмичка для копірвання в чужих таємницях, а як дійсно науковий метод. Автори відомих текстів нефікційної прози часто писали з огляду на «чужі очі», однак мусимо враховувати специфіку текстів-«автокомунікатів» та відрізнати їх від розрахованих на потенційних читачів. Адже одна з важливих функцій нефікційного письма – самоаналіз. Без нього світова література не мала би таких геніїв, як Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстой, Ф. Кафка, О. Кобилянська, О. Довженко та чимало інших.

## ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы: сб. науч. тр. / под ред С. С. Аверинцева. Москва: Наука, 1989. С. 3 – 25.
2. Аверинцев С. С. Плутарх и античная биография: К вопросу о месте классики жанра в истории жанра. Москва: Наука, 1973. 280 с.
3. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2005. 20 с.
4. Андреев Ю. По законам искусства (О природе документальности) // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 28-49.
5. Банк Н. Нить времени: Дневники и записные книжки советских писателей. Москва: Советский писатель, 1978. 248 с.
6. Барт Р. Драма, поэма, роман // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. Москва: Прогресс, 1986. С. 133-151.
7. Барт Р. Смерть автора // Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 384-391.
8. Барт Р. Эффект реальности // Барт Ролан. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 392-400.
9. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. С. 199-249.
10. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1986. С. 392-427.
11. Бергсон А. Смех // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. С. 1278-1404.
12. Бердяев Н. А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2-х т. Т. 1. Москва: Искусство. 1994. С. 37-341.

13. Білоус П. В. Паломницька проза в історії української літератури: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ, 1998. 32 с.
14. Вайнберг И. Достоверность факта и правда искусства: (В творческой лаборатории М. Горького: «Жизнь Клима Самгина») // Вопросы литературы. 1970. № 10. С. 131-152.
15. Вальденфельдс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности: пер. с нем. Москва: Прогресс, 1991. 480 с.
16. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction: монографія. Донецьк: Ландон-XXI, 2013. 212 с.
17. Веріго І. М. Літературні мемуари 20-30-х рр. ХХ століття. Принципи художньої організації матеріалу: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Дніпропетровський нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2003. 17 с.
18. Галич О. А. Мемуари: масова чи елітарна література? // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред.. В. А. Зарва. Ніжин: ТОВ «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2007. С. 191-196.
19. Галич А. А. Украинская писательская мемуаристика: Природа, эволюция, поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Київ. держ. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 1991. 48 с.
20. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія. Луганськ: Знання, 2001. 246 с.
21. Гаранин Л. Я. Мемуарный жанр советской литературы: Историко-теоретический очерк. Минск: Наука и техника, 1986. 223 с.
22. Генетическая критика во Франции: антология / ред. кол. Т. В. Балашова, Е. Е. Дмитриева, А. Д. Михайлов (отв. ред.), Д. Феррер; вступ. ст. и словарь Е. Е. Дмитриевой. Москва: ОГИ, 1999. 288 с.
23. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности: статьи, эссе, заметки. Ленинград: Советский писатель, 1987. 400 с.
24. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера // Вопросы литературы. 1970. № 7. С. 62-91.
25. Гинзбург Л. Я. Эвфемизмы высокого // Гинзбург Л. Я. Претворение опыта. Рига: Авотс; Ленинград: Ассоц. «Новая литература», 1991. С. 203-213.
26. Гнатюк О. Відвага і страх / пер. з польськ. М. Боянівської. Київ: Дух і Літера, 2015. 496 с.



27. Грегуль Г. В. Українська біографічна проза першої половини ХХ століття: 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. 19 с.
28. Дацюк О. Герой і прототип у художньо-біографічних творах // Всесвіт. 1998. № 1. С. 167-170.
29. Денисюк Н. Художній світ і художня правда. Fiction and Truth в українській та англійській терміносистемах: навч.-метод. посіб. Тернопіль: Лілея, 2002. 102 с.
30. Денисюк Н. Р. Проблема фікційності художнього світу в англomовному та українському літературознавстві: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський держ. пед. ун-т. Тернопіль, 2002. 16 с.
31. Дубин Б. В. Быт, бытовщина, обыденность: Идея и история повседневности в России. URL: [http://www.demoscope.ru/weekly/knigi/konfer\\_020.html](http://www.demoscope.ru/weekly/knigi/konfer_020.html) .
32. Заболотна Т. В. Епістолярна спадщина В. Винниченка: адресування і стиль: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2005. 17 с.
33. Здоровега В. Й. Збагнути день суцый. Київ: Дніпро, 1988. 263 с.
34. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. Москва: Наследие, 1994. 512 с.
35. Ігнатів Н. Є. Жанрові пошуки художньої документалістики 1970-90-х рр.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Дніпропетров. держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1998. 18 с.
36. Ільків А. В. Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2008. 20 с.
37. Колошук Н. Екстремальні свідчення в сучасній українській літературі та підсумки і перспективи вітчизняного вивчення документалістики // Studia methodologica. Вип. 25: Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність / уклад. Папуша І. В. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 110-115.
38. Колошук Н. Г. Композиційно-наративна система роману В. Дрозда «Листя землі» // Науковий вісник ВДУ. Філол. науки (слов'янська філологія). Луцьк, 1997. № 12. С. 123-127.

39. Колошук Н. Г. Про специфіку сюжетно- і характеротворення в сучасному українському романі-епопеї (В. Дрозд, «Листя землі») // Літературоведческий сборник: сб. науч. работ. Донецк: ДонНУ, 2004. Вып. 20. С. 131-150.
40. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну: монографія. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. 500 с.
41. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера; Харків. правозахисна група, 2001. 300 с.
42. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009. 584 с.
43. Кузьменко В. Г. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20 – 50-х років ХХ ст. Київ: Б. в. (Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України), 1998. 305 с.
44. Лежён Ф. Женский дневник как форма самосознания / пер. с фр. Е. П. Гречаной // Вопросы филологии. 2001. № 3 (9). С. 83 – 90.
45. Лежён Ф. «Я в некотором смысле создатель религиозной секты...»: [Интервью] // Иностранная литература. 2001. № 4. С. 257 – 264.
46. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 7. С. 233 – 252.
47. Литература, документ, факт: [Творческая встреча в ж. «Иностранная литература»: П. Палиевский, Н. Атаров, Н. Павлова, А. Зверев, С. Ильинская, И. Бернштейн, М. Кораллов, Л. Козлов, С. Корытная, С. Великовский. Б. Агапов] // Иностранная литература. 1966. № 8. С. 178-207.
48. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Ин-т науч. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.
49. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
50. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: Вид. центр «Академія», 1997. 752 с.
51. Лотман Ю. М. О природе искусства // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва: Гнозис, 1994. С. 432-438.

52. Маслюченко Г. О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2004. 18 с.
53. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва: Наука, 1986. 320 с.
54. Мелетинский Е. М. Эпос // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. Москва: Советская энциклопедия, 1975. С. 927 – 933.
55. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ: Академія, 1996. 272 с.
56. Мельничук Б. І. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10. 01. 01 / Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. Львів, 1997. 45 с.
57. Мемуары на сломе эпох: «круглый стол» [М. Ардов, Г. Бакланов, П. Басинский, А. Битов, А. Борщаговский, К. Ваншенкин, С. Гандлевский, Э. Герштейн, Д. Данин, Л. Зорин, Н. Коржавин, Ю. Крелин, С. Липкин, А. Найман, Вл. Рецепттор, Е. Ржевская, А. Сергеев, Н. Шмелёв] // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 3-35.
58. Мемуары на сломе эпох: «круглый стол» [И. Шайтанов, Н. Анастасьев, Ю. Овсянников, В. Кардин, М. Кораллов, И. Щербакова, С. Алексиевич] // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 3-43.
59. Мережинська Г. Ю. Деякі підсумки вивчення мемуарно-автобіографічної прози // Радянське літературознавство. 1986. № 10. С. 43-49.
60. Михеев М. Ю. Дневник как эго-текст (Россия, XIX-XX). Москва: Водолей Publishers, 2007. 264 с.
61. Морозова Е. Ф. Документальна література // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І. О. Дзеверін (відп. ред.) та ін. Київ: «Українська Радянська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1990. Т. 2: Д-К. С. 85.
62. Муравьёв В. С. Документальная литература // Краткая литературная энциклопедия. Т. 9: А-Я. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 280-282.

63. На перекрестке истории и автобиографии [«конференц-зал»: Ю. Давыдов, Ю. Буйда, Д. Бавильский, Л. Бахнов, А. Василевский, Ю. Карякин, А. Латынина, А. Немзер, И. Роднянская, В. Топоров, Е. Шкловский] // Знамя. 2000. № 2. С. 177-198.
64. Наливайко Д. Очима Заходу: рецепція України в Західній Європі XI-XVIII ст. Київ: Основи, 1998. 578 с.
65. Наумов Е. Ю. Частная переписка XIX – начала XX века как объект археографического анализа // Археографический ежегодник за 1986 год. Москва: Наука, 1987. С. 257-264.
66. Обязанности свидетеля, права художника: (Обсуждаем проблемы мемуарной литературы) [М. Кораллов, С. Макашин, В. Кардин, М. Брагин, А. Ланщиков, Н. Голубенцев, Л. Левицкий, В. Каверин, А. Гладков] // Вопросы литературы. 1974. № 4. С. 45 – 131.
67. Оляндер Л. К. Документалистика о Великой Отечественной войне: (История развития и поэтика документальной прозы): [монографія]. Львів: Світ, 1990. 144 с.
68. Оскоцкий В. Дневник как правда // Вопросы литературы. 1993. Вып. V. С. 3-58.
69. Палиевский П. В. Роль документа в организации художественного целого // Проблемы художественной формы социалистического реализма: В 2 т. Т.1: Аспекты изучения. Художественная форма и действительность. Москва: Наука, 1971. С. 385-421.
70. Почути травму. Розмови з провідними спеціалістами з теорії та лікування катастрофічних досвідів. Інтерв'ю провела Кеті Каут / пер. з англ. Катерина Диса. Київ: Дух і літера, 2017. 496 с.
71. Права и обязанности документалиста [материалы дискуссии: Ю. Бондарев, А. Бочаров, В. Канторович, Л. Славин, Ю. Рюриков, К. Симонов, Н. Атаров, Ф. Лисицын, Л. Лазарев, А. Бек, М. Галлай, С. Шингарёв, В. Емельяненко, М. Кунин, В. Славнов, Б. Бялик, В. Ковалевский] // Вопросы литературы. 1971. № 6. С. 63-135.
72. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха. 2-е изд. Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. 287 с.
73. Семків Р. А. Іронія як принцип художнього структуротворення: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2002. 19 с.
74. Скнаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця XX ст.):

дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Луганський нац. пед. ун-т ім. Т. Шевченка. Луганськ, 2006. 212 с.

75. Старовойт І. Мемуари як пограниччя історії та літератури // Література плюс. 2003. Ч. 8 (51). С. 7-9 [Те саме: Кур'єр Кривбасу. 2003. № 167].

76. Стральцова В. М. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма. Мінск: Беларуская навука, 2002. 112 с.

77. Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: колективна монографія / [відп. ред. Тарас Пастух]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів: б. в., 2020. 572 с.

78. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2005. 20 с.

79. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35-55.

80. Тодоров Ц. Обличчям до екстремі / пер. з фр. Я. Салига. Львів: Літопис, 2000. 416 с.

81. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). Запоріжжя: б. в., 2000. 406 с.

82. Урбан А. Автодокументальна проза // Звезда. 1970. № 10. С. 193-204.

83. Франкл В. Человек в поисках смысла: сб.: пер. с англ. и нем. / общ. ред Л. Я. Гозмана и Д. А. Леонтьева; вступ. ст. Д. А. Леонтьева. Москва: Прогресс, 1990. 368 с.

84. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.

85. Фуко М. Наглядати й карати: Народження в'язниці / пер. з фр. П. Таращук. Київ: Основи, 1998. 392 с.

86. Цяпа А. Категорії автобіографічної естетики – національне наповнення вихідних термінів жанру: пошук культурних детермінант та накидання містків // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми: наук. семінар / за ред. Р. Гром'яка. Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. С. 145-155.

87. Шайтанов И. «Непроявленный жанр», или Литературные заметки о мемуарной форме // Вопросы литературы. 1979. № 2. С. 50-77.
88. Шерех Ю. Кулішеві листи і Куліш у листах // Шерех Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. Київ: Дніпро, 1993. С. 48-96.
89. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя // Шерех Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. Київ: Дніпро, 1993. С. 322-362.
90. Шерех Ю. Скарби, якими володіємо // Сучасність. 1993. № 6. С. 141-164.
91. Эткинд А. М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. Москва: Новое литературное обозрение, 2001. 496 с.
92. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. Москва: Советский писатель, 1988. 416 с.
93. Явчуновский Я. И. Документальные жанры: Образ. Жанр. Структура произведения. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1974. 232 с.
94. Янская И. С., Кардин В. Э. Пределы достоверности: Очерки документальной литературы. Москва: Советский писатель, 1986. 432 с.
95. Czaplejewicz E. Polska literatura łagrowa. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. 212 s.
96. Gołaszewska M. Poetyka factu: Szkic o pogranicza estetyki i teorii literatury. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich; Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1984. 68 s.
97. Lamarque P., Olsen S. Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective. Oxford: Clarendon Press, 1994. 481 p.
98. Świąch J. Literatura polska w latach II wojny światowej. Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. 584 s.

## ДОДАТКИ

### І. ПРОГРАМА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ У КУРСІ «ЛІТЕРАТУРА ФАКТУ»

**Завдання студентам у підготовці і проведенні кожного заняття:**

- 1) прочитати текст та продумати його аналіз за вказаним планом, спираючись на науково-критичні джерела;
- 2) вказати методи, використані при аналізі;
- 3) дати оцінку науково-критичним джерелам та виступам учасників практичного заняття (із точки зору доцільності, коректності та ефективності використання методів аналізу).

**Тема 1. Проза nonfiction в античній літературі: «Наодинці з собою» Марка Аврелія**

#### План

1. Історія записів Марка Аврелія. Перекладацька та наукова рецепція тексту. Особливості українського перекладу.
2. Жанрово-тематична специфіка тексту.
3. Світоглядна основа поглядів автора книги (філософія стоїків).
4. Провідні ідейно-тематичні лінії роздумів Марка Аврелія.
5. Образ автора «роздумів».
6. Індивідуальні риси авторського стилю у книзі «Наодинці з собою».

#### Художні тексти:

- Марк Аврелій. Наодинці з собою. Роздуми / пер. з грец. Ростислав Паранько. Львів: Літопис, 2007. 212 с.
- Марк Аврелій. Наедине с собой / пер. с древнегреч. под общ. ред. А. В. Добровольского с примеч. Б. Б. Лобановского. Киев: Collegium Artium Ing, Ltd; Черкасы: РИЦ «Реал», 1993 URL: <http://psylib.org.ua/books/avrel01/txt01.htm>
- Науково-критична література:
- Бузукашвили, Илья. Марк Аврелий – философ на троне. URL: [http://www.manwb.ru/articles/persons/great\\_europ/MarkAvrPhil\\_ПјаВuz/](http://www.manwb.ru/articles/persons/great_europ/MarkAvrPhil_ПјаВuz/)

- Паранько Р. На шляху до Марка Аврелія // Марк Аврелій. Наодинці з собою. Роздуми / пер. з грец. Ростислав Паранько. Львів: Літопис, 2007. С. 3-26.
- Ренан, Э. Ж. Марк Аврелий и конец античного мира. Санкт-Петербург: Изд-е Н. Глаголева, 1906. 350 с. URL: <http://www.rulit.me/books/mark-avrelij-i-koniec-antichnogo-mira-read-18653-1.html>
- Фонтен, Франсуа. Марк Аврелий / перевод Н. Зубкова. Москва: Молодая гвардия, 2005. 336 с.

## **Тема 2. Проза nonfiction у середні віки: «Сповідь» Августина Блаженного**

### **План**

1. Історія «Сповіді». Перекладацька та наукова рецепція тексту. Особливості українського перекладу.
2. Жанрово-тематична специфіка тексту.
3. Світоглядна основа поглядів автора книги.
4. Провідні ідейно-тематичні лінії сповіді.
5. Образ автора сповіді.

### **Художні тексти:**

- Августин (Святий) Сповідь [Текст] / пер. з латини Ю. Мушак. Київ: Основи, 1997. 319 с.
- Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / пер. с латин. М. К. Сергеенко. Москва: Ренессанс, 1991. 488 с. (Памятники религиозно-философской мысли. Вып. 1: Западная патристика). URL: [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_srednevekovaja/avustin\\_a\\_isproved/8-1-0-3705](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_srednevekovaja/avustin_a_isproved/8-1-0-3705)
- Августин Аврелий. Исповедь; Абеляр П. История моих бедствий: пер. с латин. Москва: Республика. 1992. 335 с. (Человек в исповедальном жанре).

### **Науково-критична література:**

- Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к Средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. Москва: Наука, 1976. С. 50-53.



- Баткин Л. М. Ч. I. «Не мечтай о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» Блаженного Августина. // Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. Москва: РГГУ, 2000. 1005 с. URL: [http://abuss.narod.ru/renaissance/batkin2\\_1-1.htm](http://abuss.narod.ru/renaissance/batkin2_1-1.htm)
- Григорьева Н. И. Жанровый синтез на рубеже эпох: «Исповедь» Августина // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы: сб. науч. тр. / под ред. С. С. Аверинцева. Москва: Наука, 1989. С. 229-276.
- Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1: Интрига и исторический рассказ: пер. с франц. Москва; Санкт-Петербург: Культурная инициатива; Университетская книга, 1998. 313 с.
- Поцюрко О. Ю. Основоположні принципи філософії історії у творчості Августина Блаженного: дис. канд. філос. наук: 09.00.05 / Національний університет імені Івана Франка. Львів, 2008. 188 с.
- Столяров А. А. Аврелий Августин. Жизнь. Учение и его судьбы; «Исповедь»: История создания. Жанр. Проблема достоверности // Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского / пер. с лат. М. К. Сергеенко. Москва: Ренессанс, 1991. С. 5-49; 377-383. URL: [https://platona.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/istorija\\_srednevekovaja/avgustin\\_a\\_ispoved/8-1-0-3705](https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_srednevekovaja/avgustin_a_ispoved/8-1-0-3705)

### **Тема 3. Проза nonfiction в епоху Просвітництва: «Сповідь» Жана-Жака Руссо**

#### **План**

1. Історія «Сповіді» Жана-Жака Руссо та його рецепції.
2. Зв'язок «Сповіді» з літературою та культурою Просвітництва.
3. Образний зміст та підтекст зізнань Жана-Жака Руссо.
4. Образ автора-оповідача у сприйнятті сучасників і потомків.
5. Жанрово-стильові особливості «Сповіді» Руссо та породжена твором традиція.

#### **Художні тексти:**

- Руссо, Жан-Жак. Исповедь: пер. с фр. М. Н. Розанов и Д. А. Горбов). Москва: ЭКСМО, 2002. 704 с. (Сер. «Зарубежная классика»).

- Руссо, Жан-Жак. Исповедь; Прогулки одинокого мечтателя / пер. с фр. [М. Розанова и Д. Горбова]; коммент. Д. Горбова; вступ. статья: Б. Черняк. Жан-Жак Руссо и его «Исповедь». Москва: Госполитиздат, 1949. 708 с. URL: <https://online-knigi.com.ua/page/157479>

### **Науково-критична література:**

- Артемьева Т. В. Случай Руссо: исповедь или эксгибиционизм? // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова: Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) Санкт-Петербург: Изд-во Института Человека РАН (СПб. Отделение), 1997. С. 61. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/artemeva-tv/sluchay-russo-ispoved-ili-eksgibicionizm>
- Асмус В. Ф. Жан Жак Руссо. Москва: Знание, 1962. 48 с.
- Ж.-Ж. Руссо: Pro et Contra: антология / сост. А. А. Златопольская. Санкт-Петербург: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии. 2005. 832 с.
- Ковальова О. К. Специфіка автобіографізму в сповідальному циклі Ж.-Ж. Руссо («Сповідь», «Діалоги: Руссо судить Жан-Жака», «Прогулянки самотнього мрійника»): дис. канд. філол. наук: 10.01.04 – література зарубіжних країн / Дніпропетровський національний університет. Дніпропетровськ, 2008. 195 с.
- Морлей Д. Руссо: пер. с англ. 2-е изд. Москва: Либроком, 2012. 480 с. (Сер. «Из наследия философской мысли: великие философы»).

## **Тема 4. Проза nonfiction в епоху реалізму: «Сповідь» Льва Толстого**

### **План**

1. Історія тексту «Сповіді» та її місце у творчості Л. Толстого.
2. Оцінки «Сповіді» сучасниками автора та пізнішими критиками.
3. Конфліктно-ідейна парадигма міркувань Л. Толстого. Особистісне і суспільне. Причини конфлікту з церквою.
4. Архітектоніка тексту, його композиційна побудова.
5. Мовно-стильові особливості тексту.
6. Чи актуальна «Сповідь» російського письменника у нинішній час?

### **Художні тексти:**

- Толстой Л. Не могу молчать / сост., вступ. ст. и примеч. К. Н. Ломунова. Москва: Советская Россия, 1985. 528 с. [«Исповедь» – с. 39-96].

### **Науково-критична література:**

- Ломунов К. Н. Горячий протестант, страстный обличитель, великий критик // Толстой Л. Не могу молчать / сост., вступ. ст. и примеч. К. Н. Ломунова. Москва: Советская Россия, 1985. С. 5-38.
- Мень А. «Богословие» Льва Толстого и христианство // Толстой Л. Н. Исповедь. В чем моя вера? Ленинград: Художественная литература, 1991. С. 5-27.
- Осипова Н. В. Жанровое своеобразие трактатов Л. Н. Толстого: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 – рус. лит. / Московский государственный педагогический университет. Москва, 1999. 219 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/zhanrovое-svoeobrazie-traktatov-l-n-tolstogo>
- Рачин Е. И. Философские искания Льва Толстого: монография. Москва: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 1993. 170 с.

## **Тема 5. Українська література nonfiction у модерну добу: «Щоденник» Олександра Довженка**

### **План**

1. Для чого / кого пишуть щоденники?
2. «Щоденник» О. Довженка: діалог із собою, з історією та потомками.
3. Обставини створення та публікації тексту. Рецепція.
4. Особисте і суспільне у Довженка. Патріотична проблематика.
5. Вага мистецьких проблем для автора.
6. Експресивний авторський стиль Довженкового «Щоденника».

### **Художні тексти:**

- Довженко О. Зачарована Десна: кіноповість. Україна в огні: кіноповість. Щоденник (1941 1956) / передм. М. Жулинського; післям. і приміт. Р. Корогодського. Київ: Веселка, 1995. 576 с.

- Довженко О. П. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / О. П. Довженко; худож.-оформлювач О. М. Іванов. Харків: Фоліо, 2013. 879 с. (Укр. та рос. мовами).

### **Науково-критична література:**

- Довженко. Щоденник 1941-1945: документальний фільм (1993; опубл. 4 квіт. 2010) / реж. Микола Вінграновський; Київська кіностудія ім. О. Довженка [тривалість: 0.44.07]. URL: <http://www.ex.ua/1014222>
- Довженко без гриму: Листи, спогади, архівні знахідки / упоряд. і коментар Віри Агєєвої і Сергія Тримбача. Київ: Комора, 2014. 472 с.
- Захарчук Ірина. «Я про се нікому в житті не скажу...»: Київський текст Щоденника Олександра Довженка // Мандрівець. 2015. № 1. С. 29 34. URL: [http://journal.mandrivets.com/images/file/Zakh15\\_1.pdf](http://journal.mandrivets.com/images/file/Zakh15_1.pdf)
- Корогодський Р. Велика містерія: життя після смерті // Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник (1941-1956). Київ: Веселка, 1995. С. 550 564.
- Максименко О. В. Жанрові особливості «Щоденника» Олександра Довженка // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. 2013. № 14 (273). Ч. II. С. 52 58. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe)
- Марочко, Василь. Зачарований Десною. Історичний портрет Олександра Довженка. Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. 285 с.
- Снайдер, Тимоті. Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталіним: монографія / [пер. з англ. М. Климчука та П. Грицака]. Київ: Грані-Т, 2011. 448 с.

## **Тема 6. Книга Світлани Алексієвич «Час second-hand» на тлі постмодерної доби**

### **План**

1. Огляд творчого доробку С. Алексієвич.
2. Ґрунт, на якому виросла книга «Час second-hand», та спосіб її творення («...если это все собрать вместе, получается роман голосов, роман времени» – з інтерв'ю з Ю. Саприкіним).
3. Рецепція останньої та попередніх книг письменниці.

4. Образ країни, якої вже нема, і сучасності, яка прийшла їй на зміну.
5. Персонажі книги «Час second-hand».
6. Чи є у книзі С. Алексієвич образ автора / авторська позиція?
7. Композиційна та нараційна побудова книги «Час second-hand».

#### **Художні тексти:**

- Алексієвич С. Час second-hand (кінець червоної людини): пер. з рос. Лесі Лисенко. Київ: Дух і літера, 2013. 456 с.

#### **Науково-критична література:**

- Дух і літера. Інтерв'ю з письменницею Світланою Алексієвич / опубл. 23 квіт. 2015 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WS8shc8hgOg>
- «Мы перепутали добро со злом»: интервью со Светланой Алексиевич / вёл Юрий Сапрыкин (7 октября 2015) // Афиша Daily. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/my-pereputali-dobro-so-zlom-intervyu-so-svetlanoy-aleksievich/>
- Рецензии и отзывы на книгу «Время секунд хэнд» Светланы Алексиевич. URL: <http://www.labirint.ru/reviews/goods/405959/>

## II. СПИСОК ТВОРІВ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ЧИТАННЯ

### I модуль

1. Тацит. Анналі
2. Светоній. Життя 12 цезарів
3. Плутарх. Порівняльні життєписи
4. Марк Аврелій. Наодинці з собою
5. Сенека. Моральні листи до Луцилія
6. Августин Блаженний. Сповідь
7. П'єр Абеляр. Історія моїх страждань
8. Мішель Монтень. Спроби
9. Літопис Самовидця
10. Блез Паскаль. Думки
11. Жак Боссюе. Надгробні промови
12. Жан Лабрюєр. Характери нашого часу
13. Жан-Жак Руссо. Сповідь
14. «Історія Русів»
15. Франсуа Рене де Шатобріан. Замогильні записки
16. Йоган-Вольфганг Гете. Поезія і правда
17. Олександр Герцен. Прожите і передумане / Былое и думы
18. Федір Достоєвський. Записки з Мертвого дому
19. Тарас Шевченко. Журнал. Листи
20. Лев Толстой. Трилогія «Дитинство. Отроцтво. Юність». Сповідь

### II модуль

21. Леся Українка. Листи
22. Франц Кафка. Щоденник. Листи
23. Володимир Винниченко. Щоденник
24. Вітольд Гомбровіч. Щоденник
25. Олександр Довженко. Щоденник
26. Тадеуш Боровський. У нас, в Аушвіці
27. Анна Франк. Щоденник
28. Густав Герлінг-Грудзінський. Інший світ
29. Олександр Солженіцин. Архіпелаг ГУЛАГ

30. Варлам Шаламов. Колимські оповідання
31. Данііл Ґранін, Алесь Адамовіч. Блокадна книга
32. Гелій Снегірьов. Роман-донос
33. Сергій Довлатов. Зона
34. Юрій Шевельов. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади
35. Леонід Плющ. У карнавалі історії: Свідчення
36. Ірина Жиленко. Ното feriens: Спогади
37. Світлана Кириченко. Люди не зі страху: Українська сага
38. Оксана Забужко, Юрій Шевельов. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002
39. Світлана Алексієвич. Час second-hand
40. Станіслав Асєєв. «Світлий шлях»: Історія одного концтабору

### III. ПЕРЕЛІК ПИТАНЬ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ / ЗАЛІКУ

1. У чому полягає проблема визначення документальної літератури? Спробуйте сформулювати власне визначення – що таке nonfiction?
2. Які терміни на означення нефікційної літератури можна вважати цілком синонімічними? Які з термінів, що вживаються українськими літературознавцями (література факту, документалістика, nonfiction / нонфікшн, нефікційна література), однозначні та взаємозамінні?
3. Поясніть різницю між фікційною та нефікційною літературою.
4. Чому треба вивчати нефікційну літературу? Якими є мета і завдання її вивчення.
5. У чому полягає опозиційність понять «белетристика» – «нефікційна проза»?
6. Яким ви бачите рівень вивчення нефікційної літератури в Україні (високий – задовільний – незадовільний і т. п.)? Які проблеми існують? Назвіть відомі вам дослідження.
7. Що означає поняття «его-текст»? Приведіть приклади таких текстів.
8. Що таке «література екстремальних випробувань»?
9. Як нефікційна література пов'язана з масовою культурою?
10. Чи можливе зіставлення нефікційної літератури з фольклором та міфом і тим самим включення її в коло антропологічних досліджень? Які для цього є підстави?
11. Які філософські дослідження про документальну літературу вам відомі? Чим вона цікава філософам?
12. Чи можна вважати нефікційну прозу жанром?
13. Що можна сказати про жанрові різновиди нефікційної прози?
14. Чим нефікційні прозові жанри відрізняються від подібних белетристичних?
15. Які жанри документальної літератури в Україні найбільше вивчені?
16. Які проблеми вивчення жанрів у документалістиці ви вважаєте важливими?



17. Чому важливо розрізняти масову літературу і документальну? Опозиція яких понять тут є важливою? [тривіальне – унікальне]
18. Які критерії подібного розрізнення можна назвати?
19. У чому полягає специфіка прочитання та літературознавчого аналізу документальної літератури?
20. Що означає поняття «правда» стосовно нефікційної літератури?
21. У чому складність визначення «правдивості» в нефікційній літературі? Приведіть відомі вам приклади.
22. Чи можливий естетичний підхід до документальної літератури?
23. Які ще підходи (крім естетичного) можливі щодо нефікційної літератури?
24. Як виявляються «естетичне» та «естетське» стосовно нефікційної літератури?
25. Чи можливий катарсис при сприйманні нефікційної літератури?
26. Що таке гумор? Які можливі прояви гумору ви можете назвати? Приводьте приклади з нефікційної літератури.
27. Чому використання гумору може бути показником естетичного рівня документальної літератури?
28. Чим відрізняється шибеничний гумор від просто гумору?
29. Які висновки можна зробити, знаходячи прояви шибеничного гумору в авторів табірної прози?
30. Які книги нефікційної літератури можна вважати романами / близькими до жанрової структури роману?
31. У чому принципова різниця між поетикою нефікційного жанру та белетристичних роману, повісті, оповідання / циклу оповідань?
32. Чи можна вважати «Архіпелаг ГУЛАГ» А. Солженіцина новою формою епопейного жанру у ХХ ст. – документальної епопеї?
33. Які характерні риси документальної епопеї як жанрової структури можете назвати?
34. Які специфічні риси документальної епопеї притаманні «Архіпелагові ГУЛАГ»?
35. У чому специфіка подвійного сюжету книги «Архіпелаг ГУЛАГ» – історичного сюжету і «житійного»?

36. Які головні конфліктні лінії рухають сюжетний розвиток у книзі Солженіцина «Архіпелаг ГУЛАГ»?
37. Чим особливий «колективний» персонаж – радянський «зек» у книзі «Архіпелаг ГУЛАГ»?
38. Які особливості нарації в «Архіпелазі ГУЛАГ» відповідають природі епопейного жанру?
39. Які стильові особливості в «Архіпелазі ГУЛАГ» притаманні природі епопейного жанру?
40. Що таке тревелог? Чому твори цього жанру відносять до нефікційної літератури?
41. Нефікційні твори античної доби: значення і вплив на подальшу літературну традицію, проблематика і поетика, жанрова природа (на прикладі творів Тацита, Светонія, Плутарха, Марка Аврелія, Сенеки – за вибором).
42. Нефікційні твори доби середньовіччя у європейській традиції: значення і вплив на подальшу літературу, проблематика і поетика, жанрова природа (на прикладі творів Августина Блаженного, П'єра Абеляра – за вибором).
43. Нефікційні твори доби Відродження і бароко у європейській традиції: значення та вплив на подальшу літературу, проблематика і поетика, жанрова природа (на прикладі творів Мішеля Монтеня, Блезя Паскаля, Жака Боссюе, Жана Лабрюєра – за вибором).
44. Нефікційні твори доби Просвітництва та романтизму у європейській традиції: значення і вплив на подальшу літературу, проблематика і поетика, жанрова природа, національна специфіка (на прикладі творів Ж.-Ж. Руссо, Ф. Р. де Шатобріана, Й.-В. Гете – за вибором).
45. Нефікційні твори XIX століття: значення і вплив на подальшу літературну традицію, проблематика і поетика, жанрова природа національна специфіка (на прикладі творів Олександра Герцена, Федора Достоєвського, Тараса Шевченка, Льва Толстого – за вибором).

46. Нефікційні твори ХХ століття у європейській традиції: значення і вплив, проблематика і поетика, жанрова природа, рецепція (на прикладі творів Ф. Кафки, Т. Боровського, В. Гомбровіча, Анни Франк, Густава Гер-лінга-Грудзінського – за вибором).
47. Нефікційні твори давньої та класичної української літератури: значення і вплив на подальшу літературну традицію, проблематика і поетика, жанрова природа, національна специфіка («Літопис Самовидця», «Історія Русів», «Журнал» і «Листи» Тараса Шевченка – за вибором).
48. Нефікційні твори російської та білоруської літератури ХХ століття: значення і вплив на подальшу літературну традицію, проблематика і поетика, жанрова природа, національна специфіка (О. Солженіцин, В. Шаламов, «Блокадна книга» А. Адамовіча та Д. Граніна, С. Алексієвич – за вибором).
49. Нефікційні твори українських письменників модерної доби: значення і вплив на подальшу літературну традицію, проблематика і поетика, жанрова природа, національна специфіка (на прикладі творів Лесі Українки, В. Винниченка, О. Довженка – за вибором).
50. Нефікційні твори українських письменників-шістдесятників та сучасних: значення і вплив на сучасну культуру, проблематика і поетика, жанрова природа, національна специфіка (на прикладі творів Гелія Снегірьова, Леоніда Плюща, Ірини Жиленко, Світлани Кириченко, Юрія Шевельова та Оксани Забужко – за вибором).

Навчальне видання

Надія Георгіїва Колошук

# Нефікційна проза

*Навчальний посібник*

Керівник видавничих проєктів Ю.В. Піча

Підписано до друку 26.06.2021 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний  
Друк офсетний. Гарнітура Таймс  
Ум. друк. арк. 18,5. Обл.-вид. арк 18,9

Видавництво «Каравела»,  
просп. М. Рокоссовського, 8а, м. Київ, 04201, Україна.  
Тел. (044) 592-39-36. E-mail: caravela@ukr.net  
[www.caravela.com.ua](http://www.caravela.com.ua)

Свідоцтво  
про внесення суб'єкта видавничої справи до  
Державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів  
видавничої продукції:  
ДК №2035 від 16.12.2004 р.