Міністерство освіти і науки України
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

На правах рукопису

ПАСІЧНИК ОЛЕНА ВАСИЛІВНА

УДК 82.091; 82(477)+82(470)

ОБРАЗ СВІТУ І КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЯ У ТВОРЧОСТІ УЛАСА САМЧУКА Й ОЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНІЦИНА В'ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВОЇ ТЕМАТИКИ

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Гром'як Роман Теодорович,
доктор філологічних наук,
професор

Тернопіль – 2004

ЗМІСТ

ВСТУП 3

Розділ 1

ПІДСТАВИ ДЛЯ ПОРІВНЯЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧОСТІ У.САМЧУКА ТА О.СОЛЖЕНІЦИНА 9

1.1. Про потребу компаративного підходу до характеристики „антирадянської літератури“ 9

1.2. Жанрові парадигми „Темноти“ та „Архипелага ГУЛАГ“: авторські наміри, інтертекстуальні відношення, сучасні дискусії 17

Висновки з першого розділу 28

Розділ 2

В’ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВИЙ СВІТ: РЕАЛЬНІ І ФІКЦІЙНІ ВЕЛИЧИНИ, ПОЕТИКА 29

2.1. Образ світу як поняття, його відношення до художнього світу 29

2.2. Просторово-часові виміри репрезентативних текстів в’язнично-таборової тематики 39

2.3. Образ в’язниці: хронотоп арешту, в’язничної камери і слідства 51

2.4. Візійний світ смертників і пересильних 67

2.5. Концентраційні табори. Хронотоп каторги 80

Висновки з другого розділу 91

Розділ 3

ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЇВ У ЛІТЕРАТУРІ В’ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВОГО СВІТУ 93

3.1. „Звичайна людина“ – герой – антигерой: сутність людяного 94

3.2. Вияви людяності у таборовому світі: парадигма взаємин жінок і чоловіків 110

3.3. Гетерогенність і контроверсійність персонажних систем у художніх моделях в’язнично-таборового світу 137

Висновки з третього розділу 153

ВИСНОВКИ 155

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 159

ВСТУП

Таборово-в’язнична тематика у світовій культурі складає значний пласт людської пам’яті. Буття в’язнів, засланих та каторжан привертає увагу митців і живить їх творчу уяву, роздуми над сенсом життя людини впродовж віків.

Кожен вид мистецтва по-своєму репрезентує цей нелюдяний спосіб приниження людської гідності на різних етапах цивілізації. Художня література чи не найбільше прислужилася освоєнню цієї сфери людських стосунків і суспільних відносин. Мистецтво слова, як і мемуаристика, здавна давало і дає імпульс для розробки цієї тематики і проблематики в театрі, малярстві і кінематографії. Тому і недивно, що художні твори, поряд із щоденниками, листами і спогадами людей, репресованих і позбавлених волі, постійно цікавлять як широку публіку, так і фахівців з етики, юриспруденції, філософії, психології та соціології. Літературознавці в цьому ряду не виняток. Літературна критика, історія літератури не обминають увагою творів будь-якої тематики і жанру, особливо якщо вони викликають громадський резонанс. Правда, публіцистика мобільніше реагує на репресивні заходи держави, каральних органів, а характер цього реагування залежить від типу соціальної системи, зокрема політичного режиму. В демократичних і тоталітарних суспільствах літературознавство також не відразу включає твори репресованих авторів у предмет своєї уваги. Збереження і публікація текстів, створених у незвичних ситуаціях, не кажучи вже про оцінки та інтерпретацію змісту і форми, їх стильової та жанрової своєрідності, стає проблемою для в’язнів і засланих (навіть для реабілітованих відомих митців, а не тільки початківців).

З особливою гостротою такі проблеми поставали перед радянською літературою на крутих історичних поворотах періоду критики культу особи Сталіна, під час так званої перебудови, а найболючіше – після розпаду СРСР.

Життєві долі і творчість сотень письменників усіх народів колишнього СРСР переконливо засвідчили складність соціально-політичних, морально-етичних і художньо-естетичних проблем, пов'язаних з поверненням імен і спадщини таких митців у національні культури, їх входження в масову естетичну свідомість нових поколінь читачів.

Серед авторів творів на в'язнично-таборову тематику по-своєму знаковими є постаті письменників – українця Уласа Олексійовича Самчука (1905–1987) і росіянина Олександра Ісайовича Солженіцина (1918 р.н.). Обидва в різний час були зараховані до розряду „антирадянських" діячів і вилучені з літературного життя своїх народів; вони реалізували своє громадянське кредо і свій творчий дар за межами Батьківщини і з кінця 80-х років XX століття повернулися в духовну культуру народів, із середовища яких вони вийшли. (Самчук, на жаль, посмертно).

Хоча їх повернення відбулося за різних соціокультурних умов, з *неспівмірним* міжнародним розголосом[1], але є в їхній спадщині і в культурній ролі, яку вони відіграли в розвінчуванні тоталітаризму і соціалістичних цінностей, чимало типового, що може послужити *основою для порівняння* створеного і звершеного ними. Про підстави зіставлення та критерії оцінки їхнього доробку в цілому чи конкретних творів мову треба вести детально й окремо. Відзначимо безперечне: роль Уласа Самчука, який одним із перших у світовій літературі ще в 50-х роках XX століття почав розробляти тему радянських концтаборів і більшовицького геноциду українського народу, і значення „опыта художественного исследования", проведеного Олександром Солженіциним двадцять років пізніше, *типологічно сумірні* за багатьма показниками і вимірами.

Оскільки досі проблема так не ставилася (окрім згадок Г.Костюка, Ю. Шевельова і О.Тарнавського), то в цьому нам убачається *актуальність*

---

[1] Справедливо з цього приводу сказав німецький письменник Г.Белль ще 1978 року: „Александр Солженицын совершил переворот в сознании, переворот всемирного значения, который нашел отклик во всех концах света" (Иностранная литература.— 1989.— №8.— С.237).

теми подібного дослідження і реалізація його в руслі порівняльного літературознавства. Просвітницько-популяризаторський період підходу до творчості і Самчука, і Солженіцина окремо в українському та в російському літературознавстві пройдено. Про творчість лауреата Нобелівської премії О.І.Солженіцина є ґрунтовні дослідження багатьма мовами світу [див. Список використаних джерел]. Але, як констатував 2003 року російський дослідник А.В.Урманов, „серьезный литературоведческий разговор о произведениях А.Солженицына по сути только начинается“ [239, 8].

Про творчу спадщину українського письменника-емігранта У.О.Самчука, крім діаспорних праць [36; 37; 95; 96; 98; 230; 256], в Україні з’явилися не тільки матеріали наукових конференцій [237; 238], а й дисертації С.Бородіци [22; 23; 24], І.Бурлакової [26; 27], В.Кизилової [87], Ю.Мариненка [121; 122; 123], О.Пастушенко [153], Н.Плетенчук [161; 162].

Отже, вже напрацьований значний матеріал, який сприятиме поглибленню й розширенню розуміння художніх текстів У.Самчука і своєрідності творів О.Солженіцина, – а на цій основі – інтерпретації специфіки таборово-в’язничної прози, її жанрово-стильового розмаїття, національних особливостей.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалася на кафедрі теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, з якою співпрацюють філологи Кременецького обласного гуманітарно–педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка, в річищі комплексної теми „Проблеми рецептивної поетики і наратології в українсько-зарубіжних літературних зв’язках“.

Мета нашої роботи – виявити деякі типологічні збіги, відповідності і розходження у творенні образу світу і концепції героя в’язнично-таборової прози Уласа Самчука та Олександра Солженіцина, яка творилася в опозиції до офіційної „радянської“ літератури.

Для реалізації цієї мети ставилися і вирішувалися такі конкретні *завдання:*

– окреслити літературний контекст тих творів, які в українській та російській літературі започаткували в'язнично-таборову тематику *антикомуністичного* спрямування;

– охарактеризувати підстави зіставлення і критерії оцінки літературних явищ, обраних для типологічного розгляду;

– встановити тенденції творення образу світу в'язнично-таборової прози та домінанти його поетики;

– простежити трансформацію образу людини в екстремальних ситуаціях тюрми і концтаборів та відповідні художні засоби втілення героїзму і людяності в різножанровій прозі.

Методологічною основою дослідження є складові сучасної теорії компаративістики, передусім порівняльно-типологічний метод з пріоритетною увагою до тематологічного, імагологічного і жанрологічного рівнів (аспектів) аналізу літературних творів. При цьому зберігаються і застосовуються традиційні теоретико-літературні поняття „персонаж“, „тип“, „характер“, „літературно-художній образ“, „образ світу“, а також широковживані тепер концепти „хронотоп“ (художній простір, художній час).

На різних етапах дисертаційної роботи використовувалися елементи біографічного, порівняльно-історичного, типологічного і герменевтичного літературознавчих методів.

Теоретичну базу дослідження склали праці українських (Г.Вервес, О.Веретюк, О.Глотов, Р.Гром'як, М.Жулинський, Д.Наливайко, В.Нарівська, А.Нямцу, С.Пінчук, В.Фащенко, Є. Чорноіваненко, Н.Шляхова, Г.Штонь та ін.), російських (М.Бахтін, Б.Борєв, В.Жирмунський, Д.Ліхачов, І.Неупокоєва, В.Хализєв, М.Храпченко та ін.) і польських (Е.Касперський, Г.Маркєвіч, Л.Суханек, Е.Чаплеєвич) літературознавців, а також інших зарубіжних

авторів, які досліджували і пропагували творчість У.Самчука й О.Солженіцина.

Об'єктом дослідження є роман У.Самчука „Темнота“ в контексті його трилогії „Ost“ (1948-1982) і роману І.Багряного „Сад Гетсиманський“ (1951), у співвіднесенні з „Архипелагом ГУЛАГ“ О.Солженіцина (1958-1967) в публікації 1973–1980 рр. Разом з тим, дискурс з приводу українського матеріалу, що стосується в'язнично-таборової проблематики, враховує „Сибірські новели“ Бориса Антоненка-Давидовича, які народилися з табірних нотаток у „захалявному“ записнику письменника – довголітнього в'язня, хоча новели почали публікуватися в 1988-89 роках. Як свідчить листування цього автора з дочкою і з Дм.Чубом, тексти циклу „Сибірські новели“ розгорталися і шліфувалися вже в 70-х роках XX ст., майже синхронно з оприлюдненням „Архипелага ГУЛАГ“. Солженіцинський „опыт художественного исследования“, що виник у Росії під час „хрущовської відлиги“, співвідноситься з романами російського письменника-емігранта М.Нарокова (М.В.Марченка) „Мнимые величины“ (Нью-Йорк, 1952) і „Могу!“ (Буенос-Айрес, 1965) у московському виданні 1990-1991 рр.; беруться до уваги і „Запретные повести“ Бориса Сотникова з 1970-х років XX століття.

Предмет осмислення – особливості моделювання образу в'язнично-таборового світу з позиції прозаїків, які не приймали комуністичної ідеології, обстоюючи національні варіанти загальнолюдських гуманістичних ідеалів.

Наукова новизна дисертації, отже, зумовлена вибором об'єкта і предмета дослідження, а також компаративістичним підходом до їх розгляду. Вперше в українському літературознавстві розгорнуто порівняльно-типологічний аналіз творів в'язнично-таборової тематики українських і російських письменників, передусім У.Самчука й О.Солженіцина, уточнено поняття поетики в'язнично-таборової літератури, акцентується її національна своєрідність.

Теоретичне і практичне значення цієї праці зумовлюється обраним ракурсом розгляду творчості У.Самчука й О.Солженіцина та його

результатами. Спостереження і висновки дисертанта можуть використовуватися при розробці теорії в'язнично-таборової літератури як специфічного духовного феномена та окресленого концепта.

Результати і матеріали дослідження стануть у пригоді викладачам історії української і зарубіжної літератур, у лекційно-просвітницькій діяльності культосвітніх працівників, які цікавляться розвитком і функціонуванням мистецтва за різних соціально-політичних умов.

Розділ 1
ПІДСТАВИ ДЛЯ ПОРІВНЯЛЬНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТВОРЧОСТІ У. О. САМЧУКА ТА О.І.СОЛЖЕНІЦИНА

1.1. Про потребу компаративного підходу до характеристики „антирадянської літератури“

У розвитку літературознавства, як і в будь-якій іншій сфері духовного життя, дискусії відігравали і продовжують відігравати важливу роль. Їх наявність і динаміка, гострота і непримиренність свідчать про стан суспільної свідомості, залежать від конкретної соціокультурної ситуації. І все-таки в цьому процесі першорядне значення мають два фактори: *предмет* суперечок, його *об'єктивний* (загальнозначимий) статус і *світоглядні орієнтації*, зацікавлення суб'єктів історії. Це наочно виявляється в історії літератури і взагалі в літературознавстві, особливо тоді, коли з'являються небуденні особистості як серед письменників, творців оригінальних текстів, так і серед літературних критиків, істориків культури, які оцінюють і витлумачують творчий доробок перших. Загальновизнано, що розмаїття обдарованих особистостей породжує жанрово-стильову різноманітність мистецьких творів, які у свою чергу зумовлюють різні їх оцінки з боку публіки і в кінцевому підсумку – „конфлікт інтерпретацій“. Все це призвело не тільки до дискусій та суперечок з приводу конкретних творів чи творчості митців, а й до пошуку причин розходжень в оцінках і тлумаченнях, до формування порівняльно-історичного методу в літературознавстві. Коли склалася літературознавча компаративістика, тоді усталився її вихідний постулат, що порівняння, аналогії як інтелектуальні, пізнавально-логічні операції лежать у самій природі науки про літературу, про кожну етнічно-національну іпостась мистецтва, його родо-жанрові, композиційно-стильові відмінності і подібності [64; 112; 267; 276]. Відтоді і досі існують різні погляди, оформляються авторитетні школи у сфері компаративістики взагалі, щодо її предмета і

завдань зокрема. Одні вчені максимально розширюють сферу компаративістики, інші, навпаки, – звужують, обмежуючи її однотипними літературними явищами (наприклад, стиль, твір, жанр тощо), які складаються в міжнаціональних, міжлітературних взаєминах. З цього погляду зіставлення творчості Уласа Самчука, зокрема роману „Темнота“, з творчістю Олександра Солженіцина може видатися науково некоректним, тим більше, якщо зосереджуватися на тексті „Архипелага ГУЛАГ“.

Отже, вважаємо доречним спочатку акцентувати увагу на вихідних засадах і підставах подальшого дослідження.

Насамперед відзначимо, що для нашої мети найбільше відповідає визначення компаративістики, яке дав ще 1961 року американський літературознавець Генрі Ремак (H.H.Remak). У збірнику праць відомих компаративістів „Comparative Literature: Method and Perspective“ („Порівняльне літературознавство: метод і перспектива“) Г.Ремак писав: „Літературна компаративістика – це вивчення літератури понад межами окремої країни і вивчення зв’язків між літературою, з одного боку, й іншими сферами знання та свідомості, такими як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, суспільні дисципліни (політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого. Стисло кажучи, це є порівняння однієї літератури з іншою або іншими та порівняння літератури з іншими сферами гуманістичного вираження“ [276, 3]. Тоді автор зауважував, що таке розуміння літературознавчої компаративістики домінує в США, але не характерне для представників французької школи порівняльних студій. Під кінець своєї статті Ремак закликав фахівців докладніше вивчати всі аспекти, уточнювати критерії, з допомогою яких ці аспекти зіставного вивчення літератури на стику гуманітарного знання не будуть взаємонакладатися, а доповнюватися і поглиблюватися.

Хоча названі Ремаком зв’язки літератури з іншими гуманітарно-суспільними сферами знання розглядалися в колишньому СРСР переважно як

предмет естетики, але з розвитком культурології, яка впливає і на літературознавство, активізуються дискусії й в галузі літературознавства, зокрема теорії літератури і компаративістики. У зв'язку з цим своєрідність „опыта художественного исследования“, як окреслив О.Солженіцин структуру свого твору „Архипелаг ГУЛАГ“, і потужний публіцистичний струмінь „Темноти“ У.Самчука не здаються таким бар'єром, який би наперед унеможливлював будь-які типологічні зіставлення. Адже йдеться про те, що політика як діяльність, відносини і погляди входять різними гранями у тематику, проблематику обох творів, а, значить, є одним з факторів, який позначається на їх змісті і формі.

Якщо брати до уваги позатекстуальні (біографічні, соціально-політичні, культурологічні і т.п.) і власне текстуальні (внутрішньотекстову структуру, образ світу, типологію персонажів, характер хронотопу і т.д.) виміри *всього корпусу* творів цих письменників, то можна зауважувати і фіксувати чимало типологічних збігів, аналогій, подібностей. Зрештою, їх не треба спеціально шукати, бо ряд елементів на ідейно-тематичному, концепційному та персонажно-типажному рівнях дослідники творчості У.Самчука та О.Солженіцина (окремо в їх доробку) вже описали, назвали, кваліфікували. Залишається їх згрупувати, відповідно витлумачити в контексті і в перспективі індивідуальних світів (світосприймання, світомислення) і стилів цих митців, а також реґіональних міжлітературних єдностей (спільностей).

Загальноприйнятий умовний *поділ* художнього світу, явленого в завершеному літературно-словесному тексті, на *позатекстову і текстову реальність;* врахування того факту, що рецептивно-комунікативний підхід до аналізу явищ художньої літератури тепер уже подолав різкий поділ, – все це дозволяє переконливіше характеризувати індивідуальну своєрідність національно-стильових виявів саме завдяки окресленим типологічним тенденціям.

Фіксування подібностей, одновекторних тенденцій у структурах індивідуально і національно своєрідних текстів не зводиться тепер до контактно-генетичних зв'язків у формах „впливів“, „запозичень“ чи наслідування. Самозародження мотивів, ідей, образів у подібних, одностадіальних умовах, соціокультурних ситуаціях знімає питання опозиції первинності/вторинності, пріоритетності/залежності, натомість акцентує домінантне значення свого/чужого, однакового/інакшого [Д.Дюришин, Д.Наливайко, А.Нямцу].

На підставі і в світлі так трактованих завдань компаративістичних досліджень виділимо попередньо ті фактори, які зближують чи уподібнюють творчість українського та російського письменників, чиї тексти далі будемо докладніше розглядати, мотивуючи підстави аналогій і зближень.

1. *Біографічний фактор*. І Самчук, і Солженіцин, вихідці із селянських середовищ. Вони формувалися як творчі особистості в довкіллі інтелігенції, переходячи з марґінальних соціально-культурних становищ на центральні позиції, втрачаючи проте можливість реалізації своїх намірів і планів на батьківщині; обидва зрештою опинилися в еміграції, осуджуючись за „зраду вітчизні“, і були реабілітовані громадською думкою своїх народів швидше, ніж офіційною владою.

2. *Хронологічний фактор*. Майже сучасники (різниця в народженні 13 років), письменники жили й активно творили протягом середини XX століття, коли відбувалося становлення і поширення двох тоталітарних соціально-політичних режимів; пережили Другу світову війну як її учасники з різних боків фронту, тому з її закінченням обидва зазнали духовного „пригнічення“, різного ступеня тиску: У.Самчук у таборах переміщених осіб (Ді–Пі), О.Солженіцин у в'язниці, на засланні, накінець, – у вигнанні за межі СРСР.

3. *Ідеологічна позиція (політичні погляди)*. Обидва не сприйняли комуністичної ідеології, більшовизму, стали на шлях відвертого, послідовного, непримиренного розвінчування теорії і практики „будівництва

соціалізму/комунізму“, натомість діяльно обстоювали національні інтереси своїх народів, внаслідок чого звинувачувалися один у націоналізмі, другий – в шовінізмі.

4. *Філософсько-естетичні пріоритети, творча практика*. Кожен пов’язаний і закорінений у консервативно-глибинну духовну традицію, співзвучну з філософським ідеалізмом (філософія серця, віталізм у Самчука, який розробляв теорію “великого стилю, великої літератури“, утверджував християнсько-сакральні цінності); філософія Соловйова – Бєрдяєва – Булгакова, морально-етичний максималізм у Солженіцина, який вимагав перенесення на суспільство і націю категорій індивідуальної етики (стаття „Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни“).

Обидва поєднували публіцистично-журналістську і літературно-прозову творчість, шукаючи відповіді на кардинальне питання: чому постав „дивний невільничий світ“ (У.Самчук) і як можна вижити в „уродливом мире“ після того, як людина почує: „Вы арестованы“. Адже арешт, як скаже О.Солженіцин після 11 років перебування в тому світі, – „это ослепляющая вспышка и удар, от которых настоящее разом сдвигается в прошедшее, а невозможное становится полноправным настоящим“ [206, 16].

5. *Жанровий контекст. Інтертекстуальний код*. Під рукописом роману „Темнота“ У.Самчука стоїть авторська дата: 1948-1955. Твір опубліковано в Нью-Йорку 1957 року з такими довідками: „Це видання було улегшене частково допомогою Східно-Європейського Фонду“ і „Цей роман є закінчений окремий твір. Разом з тим він зв’язаний з давніше надрукованим романом автора – „Ost“.

Під „Послесловием“, яке йде після 7 частини рукопису книги „Архипелаг ГУЛАГ“, Солженіцин поставив дати „24.4.58 – 22.2.65“. Серед стислих пояснень для читачів є одне, що стосувалося задуму й умов його реалізації: „*Ни одного разу* вся эта книга, вместе все части её не лежали на одном столе! В самый разгар работы над „Архипелагом“, в сентябре 1965 года, меня постиг

разгром моего архива и арест романа“ [208, 548]. У травні 1968 року автор додав, просячи у читачів поблажливості: „А вот что выражался я неудачно, где-то повторился или рыхло связал, – за это прошу простить. Ведь спокойный год всё равно не выдался, а последние месяцы опять горела земля и стол. И даже при этой последней редакции я опять *ни разу* не видел всю книгу вместе, не держал на одном столе“ [208, 550]. І через 10 років з приводу композиції та стилю своєї трилогії О.Солженіцин вийшов на „зумисний“ перегук із Самчуковою „Темнотою“: „Созданная во тьме СССР толчками и огнем зэческих памятей, она должна остаться на том, на чем выросла“ [208, 551].

При всій відокремленості і різночасовості, а також різножанровості „висловлювань“ опонентів комуністичної системи, компетентні читачі зауважували і фіксували факти тематичної подібності. Наприклад, один з них задокументований у статті Ю.Шевельова „Оглядаючись назад“ (1977). Згадуючи О.Солженіцина, що „хотів би збудувати нову Росію на справедливості і любові“, Шерех-Шевельов писав: „Не можна недоцінити велетенської праці, витривалости й чесности, що їх уклав – поза межами української літератури – Солженіцин у свій до небес кричущий протокол мартирології розкуркулених, засланих і переслідуваних. Але він мав своїх попередників, що на певну міру можливостей свого часу появили світові епопею викорчовування селянина і диявольську механіку радянської тюрми і слідства. Це були „Діти Чумацького шляху“ Докії Гуменної, „Плян до двору“ Тодося Осьмачки, а надто „Сад Гетсиманський“ Івана Багряного. І дати цих творів – 1948, 1951, 1950. А Солженіцина – 1958 – 1967“ [256, І, 346].

Як бачимо, в переліку „попередників“ О.Солженіцина не названий конкретно У.Самчук. Але, торкнувшись проблеми взаємодії української літератури на еміграції та в Україні, Шевельов скористався словами Самчука вже як відомим символом, що служив знаком епічності образного мислення. Теоретик „національно-органічного стилю“ в часи МУРу, Ю.Шевельов

пізніше, 1977 року, твердив, що „еміграційна література перша спромоглася побачити, *куди тече річка“* (виділено Ю.Ш.) [256, I, 346]. На його погляд, саме Т.Осьмачка, Д.Гуменна, а надто „Сад Гетсиманський“ І.Багряного „на певну міру можливостей свого часу появили світові епопею викорчовування селянина і диявольську техніку радянської тюрми й слідства“ . Заслугу Солженіцина в цьому контексті потрактовано як „до небес кричущий протокол мартирології розкуркулених, засланих і переслідуваних“ .

Таким чином, маємо приклад того, як в літературній рецепції активного співучасника культурного життя фіксуються не тільки міжлітературні контакти, а й типологічні збіги, до того ж висуваються завдання на перспективу. „Майбутній історик, – продовжує свої міркування Ю.Шевельов, – може, здатний буде встановити, чи це були процеси *паралельні,* чи література еміграції справді *вплинула* на духовість і літературу України. А може, справа тут у тому, що і тут, і там література та ідеологія живилися життєдайними соками українського задавненого, але не забутого відродження двадцятих років“ [256, I, 347].

Звертаємо увагу і на те, що в міркуваннях Шевельова в один ряд поставлено „літературу та ідеологію“, які спільно (чи по-своєму) живилися імпульсами, котрі йшли з відродження 20-х років. Значить, відомий вчений, який послідовно критикував народництво, не замикався у своїх зацікавленнях тільки іманентним розвитком літератури. Зв’язок літератури, ідеології із суспільним життям, соціально-політичними доктринами, морально-етичними нормами також був предметом уваги і Самчука, і Солженіцина. І цей аспект позатекстуальних факторів духовного світу названих діячів дуже широко відбився як у їхній публіцистиці, так і в текстах „Темноти“ (образ Андрія Мороза, письменника Бича з його прототипом Хвильовим і т.п.) та „Архипелага ГУЛАГ“ (особливо густо в шостій і сьомій частинах, зокрема, в розділах „Поэзия под плитой, правда под камнем“, „Как это теперь через плечо“, „Правители меняются, Архипелаг остаётся“). Тобто там, де

О. Солженіцин полемізував із Галиною Серебряковою, Євгенією Гінзбурґ щодо висвітлення репресій в СРСР, відверто критикував спогади Б. Дьякова, Г. Шелеста, розходячись у поглядах на поведінку людей в тюрмах і таборах з В. Шаламовим й А. Жигуліним.

Продовжуючи спостереження Ю.Шевельова над спільним, аналогічним у літературі української діаспори (еміграції) і „радянської“, можемо поширити таку спрямованість думки і на російську літературу, яка творилася в колишньому СРСР і за його межами. Саме „Архипелаг ГУЛАГ“ дає для цього значний матеріал, засвідчуючи факт присутності в естетичній свідомості частини літераторів роману „Мнимые величины“ М.В.Марченка (Н.Нарокова). Цей текст сприймався Солженіциним не тільки як свідчення про сміливе і психологічно переконливе відтворення табірно-в’язничного світу за радянських часів, а й як зразок продовження традицій Ф.Достоєвського [206, 430; 207, 305].

У зв’язку з цим розширення літературного контексту за рахунок творів української (спостереження Ю.Шевельова) і російської діаспори (задокументоване Солженіциним) виразніше виявляє ще один фактор, який складає глибинну підставу для компаративного розгляду різножанрових, різностильових і різнонаціональних творів, а саме: *архетипно-символічний.* Найбільш промовисто заявляє про себе цей код у прозі М.Нарокова, котра творилася в річищі психологічної традиції, хоча прозора символіка „Темноти“ У.Самчука і чітка логіка мислення Солженіцина також представляють поширені архетипи в системі мотивів і т.зв. типових образів, як про них звично говорилося тоді, коли писали ці письменники, а літературознавці осмислювали їх творчість.

Отже, самооцінки У.Самчука й О.Солженіцина, і та інформація, яку вони охоче поширювали про свої задуми, про літературно-естетичні погляди, про конкретні твори, відповідно співвідносяться з тими літературно-критичними та історико-літературними позиціями, які вже проглядаються в працях, що

з'явились про обох авторів у пострадянський період. Розгляд таких матеріалів, хоча б у найбільш характерних зразках, видається логічно необхідною ланкою в розкритті заявленої теми.

1.2. Жанрові парадигми „Темноти“ та „Архипелага ГУЛАГ“: авторські наміри, інтертекстуальні відношення, сучасні дискусії

Читацький успіх повісті „Марія“ та роману „Волинь“ Уласа Самчука, їх резонанс у Західній Європі і гостра критика в УРСР активізували літературознавчі роздуми письменника вже в кінці 30-х років XX ст. З початком Другої світової війни, коли політично активний автор повернувся в Україну і зробив кілька подорожей її землями від Львова до Києва і Харкова, його міркування про літературу в житті народу набували глибшого змісту. Про це свідчить коротка, але концептуально ємка стаття Самчука „Нарід чи чернь?“, яка була опублікована в газеті „Українське слово“ (Київ) у листопаді 1941 року. В ній вже формулювалися ті філософсько-естетичні ідеї, які пізніше пройдуть лейтмотивом у його виступах і доповідях як керівника Мистецького українського руху (МУРу) протягом 1945-48 рр.

Уболіваючи за розвиток національної свідомості як „першої передумови широкої і творчої чинності“ (діяльності. – О.П.) людини європейського типу, У.Самчук писав: „Почувати себе людиною, почувати себе тим, як ще колись казали, першим творінням Найбільшого Творця, почувати себе свідомим у всіх своїх вчинках та поступованнях – ось основна заповідь людини-європейця. Зламати цю заповідь – значить зламати самих себе, це значить втратити основний стрижень буття...“ [189]. З такої – онтологічної за суттю – позиції письменник утверджував свій етико-естетичний ідеал: „Денаціоналізована людина не може бути сильною, не може мати міцного морального хребта, не може бути повним характером“ [189]. Тому крізь таку призму у мемуарах „На білому коні“ У.Самчук характеризував безперечний успіх свого роману „Волинь“. „Мені хотілося,– признавався автор після

завершення цієї трилогії, – внести в нашу побутову літературу трохи філософської та проблемної тенденції, дати повніший і точніший образ нашого села, аніж це робилося до цього часу“ [Дзвін. – 1993. – №2–3. – С.32]. Розгортаючи такі ідеї в час, коли уже писав першу книгу наступної трилогії „Ost“, Самчук зробив спробу здійснити, за словами С.Павличко, „першу серйозну модернізацію патріотично-народницького ідеалу“ [149, 284]. Однак тут же дослідниця літературно-критичного дискурсу українського модернізму, віддавши свої симпатії В.Петрову-Домонтовичу та Г.Костецькому, щодо Самчука була однозначною: на її думку, „за своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук – традиціоналіст і людина попереднього століття“ [149, 285]. С.Павличко докладно не розглядала прози Самчука, але зазначала, що його теоретичні настанови проектувалися ним самим на мистецтво значне, величне, яке вимагало епопейного розмаху. „Висуваючи гасло „великої літератури“,– вважала дослідниця, – Самчук певною мірою передбачав, що національний реалізм його епопей стане її зразком“ [149, 287].

Така теза поновила давні розбіжності у ставленні до прози Самчука, особливо з поверненням в Україну архіву письменника і ширшим ознайомленням з його доробком. Якщо розвінчувальні, нищівні оцінки діяльності і творчості У.Самчука після 1991 року з обігу зникли, то амплітуда суперечливих оцінок, крім апологетики і неприйняття, збагатилася різними відтінками аналітичних поцінувань, які все-таки тяжіють до відзначених двох векторів. Це позначилося як на нових історико-літературних працях про У.Самчука, так і на перевиданнях його текстів в Україні. На початку 90-х рр. друком з’явилися популярні ще в 30-ті роки „Марія“ (1991), „Волинь“ (1993), відтак – романи „Чого не гоїть вогонь“ (1995), „Гори говорять“ (1996). Проте досі не перевидані ні трилогія „Ost“ („Морозів хутір“, „Темнота“, „Втеча від себе“), ні канадський роман „На твердій землі“, хоча вони вже привернули увагу літературознавців різних поколінь (С.Пінчук, Р.Гром’як, М.Гон, Г.Штонь, Р.Мовчан, І.Бурлакова, В.Кизилова, О.Пастушенко, Н.Плетенчук).

Найбільш характерними з сучасних *полярних* оцінок є позиції С.Пінчука і Г.Штоня. Перший категорично сформулював свою позицію в дискусіях з приводу доробку У.Самчука: „Улас Самчук – найбільший український прозаїк з-поміж тих, що були, і нині сущих“. Його романні трилогії „Волинь“ та „Ost“ в українській літературі, з погляду С.Пінчука, „є унікальними і повинні б посісти належне місце в світовій“ [155, 4]. Аргументуючи цю думку, С.Пінчук виходив із сутнісної ознаки жанру: „Для створення епопеї необхідне передовсім епопейне мислення... Епопейний тип художнього мислення вимагає концентрації уваги на вищих, загальнонаціональних проблемах...“ [155, 5]. Враховуючи те, що дія „Ost“ розгортається на великих географічних просторах від Воркути до Едмонтона і сходиться в історико-символічному осерді України – Каневі, і зважаючи на сутність задуму – показати Україну як „складну етно-політичну реальність планети Землі зі своєю надмірно трагічною історією“, С.Пінчук трактує „Ost“ в цілому справжньою епопеєю, а роман „Темнота“ як центральну частину другої трилогії вважає твором, „написаним воїстину з епопейним розмахом“, згаданий роман став „уособленням всього того чорного, трагічного, що дало планеті семидесятирічне панування більшовиків над однією шостою земної кулі“ [115, 13].

Аналітичне заглиблення в жанрову природу трилогії „Ost“ розпочалося з наукових конференцій, присвячених 90 і 95-річчю з дня народження У.Самчука (1995 і 2000 роки), у доповідях Р.Гром’яка, Г.Штоня, М.Гона, Р.Мовчан та ін. Автори також враховували публіцистичні заяви Самчука, апробуючи їх структурою текстів цього трикнижжя. Зокрема, Р.Гром’як наголошував на тому, що художній світ романів Самчука „не вкладається в парадигму „відображення“ як образного, конкретно-чуттєвого відтворення об’єктивного світу“, бо поетика вираження авторської свідомості спиралася на моделювання його візійного світу, котрий „поставав інобуттям ідеальних, духовних сутностей“, тому особливості конструювання художнього світу

Самчука проявлялися навіть у його щоденникових „Записках на бігу“, в пізніших мемуарних споминах [53, 8-9]. Цей доповідач у такий спосіб переносив акцент з *намірів* письменника на еволюцію *метатексту*, залишеного Самчуком. На його думку, „трансформація художнього світу Уласа Самчука 40-х – 70-х років спостерігається на філософсько-естетичному, фабульно-сюжетному, характерологічно-персонажному і наративно-стильовому рівнях. На першому рівні автор збагачує народницько-просвітню риторику філософією віталізму та екзистенціалізму. Тяжіння до артикуляції голосу автора, яке виявлялося у довоєнних романах, реалізувалося в активній публіцистичній творчості часів війни. На другому рівні – замість локально обмеженого часо-простору і хронологічного способу впорядкування і розгортання художнього світу – приходять ускладнені в багатьох аспектах художні структури. Насамперед ущільнюються і динамізуються фабула і сюжет за рахунок складних перипетій, пригодницьких парадигм (романи „Чого не гоїть вогонь“, „На твердій землі“).

Художній простір, в якому реалізується фабульно-сюжетний рух, обіймає всю територію України, Європи, сягаючи Канади. Розширюються параметри художнього часу: від історичного часу, в який започатковується саморозвиток авторського художнього світу (40-50-ті роки XX століття), він сягає в минуле, насамперед і переважно до початку століття, відтак до першовитоків слов’янства, і прямує в майбутнє, у передчуття вічного. Власне цей вектор художнього світу У.Самчука проявляється в типології його героїв“ [53, 11].

З такого погляду пріоритетом у підходах до вивчення спадщини У.Самчука пропонувалося „не переносити критеріїв, що випливають з його публіцистики, на художні твори: віднаходячи дотичні між публіцистикою і публіцистичністю прози, зрозуміти те, що письменник приніс із собою як *питоме, оригінальне* в українську літературу“ [53, 14-15].

На конференції 2000 року Г.Штонь, справедливо зараховуючи „Ost“ до „романного циклу політичного спрямування“, виходив з тези, що „новаторські

спромоги“ політичного роману „не такі вже й значні“ [262, 112], якщо розглядати їх у суто художньому плані і до того ж в контексті з творами А.Головка, Ю.Смолича, О.Гончара, в яких тема поневолених націй розроблялася з іншої, ніж у Самчука, політичної орієнтації.

Дещо інший кут зору в осмисленні жанрової природи „Ost“ обрала тоді ж Р.Мовчан. Беручи до уваги, як і Г.Штонь, значний літературний ряд, в якому реалізувалася тема українського села як наскрізна і постійна, що мала різні стильові інтерпретації, Р.Мовчан слушно твердила: „...на цьому тлі“ Самчуків доробок „виглядає досить вагомо і своєрідно“ [135, 74]. І далі дослідниця запропонувала високу оцінку трилогії „Ost“, керуючись онтологічно-стильовими критеріями. В розлогому контексті творчості Уласа Самчука, – продовжує свої міркування Р.Мовчан, – „роман „Морозів хутір“, що є першою частиною трилогії „Ост“, заслуговує на особливу увагу, бо, враховуючи його образно цілісну, ідейно викінчену структуру, може вважатися самостійним твором. У загальній еволюції прозаїка „Морозів хутір“ уособлює найвищий злет його таланту, своєрідний апофеоз, після якого Улас Самчук вже не мав такої вибухово-експресивної енергії думки, підсвідомого чуття митця, що в міцний вузол знову гармонійно поєднала б цілий комплекс різноманітних буттєвих і метафізичних проблем української людини. Свідченням чого і є „Темнота“ (1957) і „Втеча від себе“ (1982).

Прикметно, що до „Морозового хутора” прозаїк прийшов через повісті „Кулак“ (1932), „Марію“ (1934), трилогію „Волинь“ (1932-1937), вже в цих творах художньо апробовуючи вічний, власне архетипний міф „українського хутора“, як своєрідної етно-культурної цивілізації, породженої ментальністю нації, а також давнім, поширеним ще в часи козацтва, хутірським способом ведення господарства“ [135, 74]. Висновок Р.Мовчан з аналізу поетики „Морозового хутора“ полягає в тому, що зображені там події „переростають реалістично конкретне зображення, стають репрезентантом універсальної картини світу, символічно уособлюють вічну складну боротьбу нового зі

старим, і цю непросту діалектику У.Самчук „зумів продемонструвати на досить високому реґістрі філософського і соціального, естетичного і психологічного, навіть політичного мислення...“ [135, 75].

Друга половина 90-х рр. XX і початок XXI століття ознаменовані шістьма кандидатськими дисертаціями молодшого покоління українських філологів з усіх реґіонів країни. 1996 року захистили свої праці Ю.Мариненко (Кіровоград) і В.Кизилова (Луганськ), 1999 р. – С.Бородіца (Тернопіль), 2001 р. – І.Бурлакова (Харків), а 2002 року – О.Пастушенко (Київ) і Н.Плетенчук (Івано-Франківськ). Їх автори також розходяться у трактуванні творчого методу Самчука-митця, художньої своєрідності його прози. Так, Ю.Мариненко вбачає в Самчукові „письменника-реаліста“ [122, 8], який ще на початку своєї творчості „задумав створити художню історію українського селянства новітнього часу“. Дослідник виявляє „історичний та соціологічний еквівалент художнього світу письменника“ [122, 3], окреслює „соціальні типи і характери“ з виходом у проблеми моралі і соціальної психології. Зауважимо, що хоча Ю.Мариненко не розглядав жанрово-стильового новаторства і наратологічних питань, але у підсумку він оприявнив ті критерії, згідно з якими реінтерпретував творчість У.Самчука з нових позицій. Дослідник поділяє апологетичну оцінку, бо твердить, що „непересічний талант романіста, високий рівень його творів, жанрово-стильове новаторство забезпечують письменникові визначне місце в літературному контексті XX століття“ [122, 15].

Натомість В.Кизилова, відзначивши, що Самчук „багато і для свого часу плідно експериментував у царині романної форми“ [87, 1], більшу увагу звернула на *форми оповіді* в трилогії „Ost“. Одним із завдань В.Кизилова поставила перед собою „з’ясувати жанроформуючі наслідки оповідного канону У.Самчука“ [87, 4]. Вона „заперечує слушність зарахування романів трилогії („Ost“. – О.П.) до розряду явищ епічного художнього ґатунку“, говорячи про „небезпечну близькість письменницького творчого методу до

тих принципів конструювання ідеологічно заданої „дійсності“, що їх сповідував соцреалізм“ [87, 5]. Авторка запропонувала багато слушних і переконливих спостережень над особливостями Самчукової наративної практики „редакторського всезнання“, але, по суті, проблематизує естетичну вартість нової трилогії, бо герої Самчука, мовляв, не „проживають те, про що говорять“ [87, 10]. А внаслідок цього у творчому почеркові письменника „зринають то ознаки репортажу, то переказу або суб’єктивованої виключно авторським „я“ нарисовості“ [87, 11].

В.Кизилова так само, як і Ю.Мариненко, чітко виявила свої оцінні критерії, які відбивають природу психологічного роману, а не того типу роману, який створив У.Самчук. Дослідниця пояснює своє розуміння художньо „неповносилих“ романів трикнижжя „Осту“ (передусім „Темноти“ і „Втечі від себе“) тим, що „модель людського буття“, явлена у цих текстах, знаходила витоки „не в зображенні й вираженні тих чи тих внутрішніх станів, почуттів, прагнень, а у висловлюванні про них“ [87, 14].

О.Пастушенко також вважає, що трилогія „Ost” є „найвагомішим твором письменника” [153, 10], особливо в розкритті характеру жінки-емігранта. Тут Улас Самчук „поетизує внутрішню красу жінки, життя якої сповнене драматизму, навіть трагізму”, а сюжетна лінія, пов’язана з жіночими образами, „строго витримана в епічному плані” [153, 10-11].

Яким би не було ставлення читачів і дослідників з іншими художніми смаками до жанрово-стильової інтерпретації другої трилогії У.Самчука, але для нашої мети слід підкреслити те, що В.Кизилова окреслила такі виміри згаданих текстів, за якими чітко проглядаються типологічні збіги з „опытом художественного исследования“ у творі О.Солженіцина „Архипелаг ГУЛАГ“. Стиль „Темноти“, на думку В.Кизилової, „слугує яскравим виявом плюсів і мінусів усесущого, усепояснюючого й усеназиваючого автонаративу. Його претензії на правдиве (у порівнянні передовсім з соцреалістичним) зображення сталінського різновиду фашизму ґрунтуються на *переказі*

найбільш характерних для цієї формації подій (арешти, переслідування, конформізм Андрія й табірна одіссея Івана) і *коментуванні* цих подій вплетеним у численні міжперсонажні діалоги *голосом автора...* Наратор-всевіда не запропонував цим романом стилеформи, де винесена в назву твору „темнота“ отримує перемогу (чи зазнає поразок) на психоаналітичному, тобто гранично індивідуальному рівні“ [87, 15].

З нашого погляду, Н.Плетенчук у праці „Поетика світомислення Уласа Самчука“ переконливіше розкрила своєрідність художнього світу в його еволюції, яка проявилася в текстах Самчука протягом творчого шляху. Як видно вже з назви цього дослідження, в його основу покладено не концепт психологізму („життєпроживання“), а концептуальну терміносполуку „світомислення“ і герменевтичний підхід до спадщини письменника. Авторка тлумачить „Ost“ як код романного циклу, вважаючи, що „мисленнєвий сенс первинний у романі, але не експансує самодостатній художній план“ [162, 11]. Відверто не полемізуючи з висновками В.Кизилової, але торкаючись питань нарації, які викликали в тої застереження, Плетенчук запропонувала іншу інтерпретацію ролі „редакторського всезнання“ в „Ost“. На її погляд, „зображення масштабної картини світу в потужному просторово-часовому континуумі, тяжіння до монументального (епопейного) бачення-мислення, епічне багатоголосся (взаємопереплетення голосів в наративній структурі), новаторський підхід до проблеми визначення української та світової екзистенції спричиняють метанаративну (співмасштабну всій історії) природу романного циклу „Ost“ [162, 16].

Ми поділяємо такий підхід до поетики У.Самчука, особливо з урахуванням творів, написаних після Другої світової війни. Він дозволяє спростовувати „традиціоналізм письменника-реаліста“. Текстуальний аналіз художньої картини світу, пише Н.Плетенчук, засвідчує, що ця картина є „органічним виявом синтезу глибоко національного світовідчуття та модерної філософсько-естетичної думки Європи, унікальною спробою художньо

гармонізувати світ у дивовижному поєднанні Логоса і Духа“ і знівелювати дискусійність про „першість логіки перед риторикою“ [162, 17].

Таким чином, діалог з приводу своєрідності художнього світу У.Самчука триває, розширюється і поглиблюється. Його не знімають ні проблемно-тематичний, ні пообразний, ні жанрово-стильовий, ні наратологічний підходи до текстів Самчука. Стає очевидною необхідність виходу за межі однонаціонального контексту, щоб відтінити різні можливості різних моделей фіктивного світу і концепцій, типів людини, героя (антигероя).

Різні погляди на жанрово-стильову природу „Ost“ У.Самчука і в цьому аспекті викликають асоціації з творчим методом „Архипелага ГУЛАГ“, з дискусіями про своєрідність цього всесвітньо відомого звинувачувального вироку тоталітаризмові. Адже і провідні російські письменники, і вдумливі зарубіжні критики, як і сам О.Солженіцин, говорять про значний власне художній потенціал цього, на перший погляд, чисто публіцистично-документального тексту. У цьому зв’язку згадаємо позицію С.Залигіна, який 1990 року писав:„Русская литература выражала жизнь в страдании. Для русских писателей-страдальцев горе неизбежно, оно даже и не фон, а то и дело само содержание и существо бытия. Были попытки гулаговские страдания приукрасить. В русской литературе обязательно должен был явиться писатель, который, пересилив свою собственную страдальческую судьбу, решился бы, отнюдь не пренебрегая законами сюжета, лиризмом, художественной проникновенностью, художественным образом, самой художественной литературой, сказать о страдании уже и не от своего, а от народного имени“ [76, 233].

Про інтелектуально-емоційний вплив цього твору О.Солженіцина, вплив, співзвучний з художньо-естетичним впливом на різних читачів переконливо сказав і А.Стреляний. Узагальнюючий смисл „опыта художественного исследования“ такого формату полягає в тому, що „Архипелаг ГУЛАГ“ – это книга о лагерях и тюрьмах всех советских времен, о лагерях и тюрьмах, через

которые прошли все советские народы, а частью – и братские, прошли все классы и слои этих народов, проползли люди всех возрастов – от грудных младенцев до глубоких стариков, обоих полов, всех исповеданий и убеждений. В книге много автобиографического, есть потрясающие личные признания, немало веских замечаний и разящих намеков, всё это незаметно складывается в захватывающую, но и скупую, целомудренную историю души одного нашего современника, в горячий рассказ о том, как менялась его вера и преображался строй мыслей“ [226, 194].

Але, мабуть, найвлучніше пояснив глибину і специфіку здійсненої типізації образними засобами сам О.Солженіцин. З його погляду, „художественное исследование – это такое использование фактического (не преображенного) жизненного материала, чтобы из отдельных фактов, фраґментов, соединенных, однако, возможностями художника, – общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном“ [218, II, 422].

Виражальну силу такого способу організації змістового матеріалу добре зрозумів і влучно пояснив німецький письменник Г.Белль на прикладі композиції роману О.Солженіцина „В круге первом“ (1968). Цей твір, значною мірою документальний, ґрунтувався на романних засадах. Його структуру Г.Белль уподібнював до архітектурної споруди собору з багатьма вимірами – розповідним, духовним, історико-політичним і соціальним. „Его арки перекинуты над множеством страниц и сторон; это собор среди романов, с точно выверенной статикой, которая не подводит“ <...> і витримує “размах пролетов и сопряжений“ [16, 229]. Такі структури, пов’язані з історичним матеріалом і глибинними „сопряжениями“ людських доль, допомагають надійно і переконливо передати читачам відчуття „истории страданий человечества“ [16, 230], а не тільки викривати злочини Сталіна чи зловісні порядки „сталінізму“. Тому „Архипелаг ГУЛАГ“ з погляду впливу на світову громадськість „є документальним підтвердженням фактів, які їй вже відомі з

інших розпорошених публікацій“ [16, 235]. У такий спосіб кожен має можливість „перевірити на собі, на своїх рідних і близьких, як втілює Солженіцин в слові цей жахливий період у радянській історії“ [16, 236], бо це, як і спогади „Бодался теленок с дубом“, книги „великого письменника, в якому легко вгадати математика, причому математика у вищому смислі слова, бо він володіє даром планувати і виражати у вигляді формул найскладніші процеси...“ [16, 236]. Сучасний російський дослідник А.В.Урманов, розглянувши різні визначення творчого методу і жанрової своєрідності книги „Архипелаг ГУЛАГ“, наголошує, що „автор создал не научный труд, не документально-публицистический очерк, не историческую хронику, а уникальное художественно-документальное произведение“ [239, 212]. Поставивши його в літературний ряд з аналогічними за деякими рисами творами О.Радіщева („Путешествие из Петербурга в Москву“), О.Герцена („Былое и думы“), А.Чехова („Остров Сахалин“), Ф.Достоєвського („Записки из мертвого дома“), Урманов додав, що жанрова модель, яку створив Солженіцин, у жанрово-стильовому аспекті є складною синтетичною структурою, втіленням національного духовного досвіду за зразком відомих літописів (особливо середньовічних).

Вибираючи для конкретного зіставлення „Архипелаг ГУЛАГ“ із цілісного корпусу книг російського автора, ми керувалися також критеріями, які обстоювала в дискусіях і полеміках про його доробок російський критик Алла Латиніна. Йдеться про „солженицынскую возвышающую широту взгляда“ [107, 107]. Ще на початку 90-х років авторка закликала пам’ятати, що Солженіцин „не политический лидер, а художник и мыслитель и круг его идей – вовсе не новый катехизис, цитаты из которого должно прилагать к оценке политической ситуации. Противник всякого рода идеологий, он менее всего годится на роль основателя новой идеологии, закрепощающей волю и мысль человека. Пребывание в русле идей Солженицына никого не порабощает духовно“ [107, 126].

Подібне можна сказати і про політичні романи Уласа Самчука. Поетика розвінчування духовного тоталітаризму, яку залишив Самчук, у багатьох параметрах, передусім у композиційному і наратологічному, подібна до риторики Солженіцина, а логіка концептуально-образного мислення посутньо співмірна, крім перегуків із Солженіциним, також з пафосом психологічних романів Миколи Марченка-Нарокова. І це насамперед стосується образу світу і причин його викривлення в „ложном мире“, який творився відповідно до „Единственно Верного Учения“ (як означав цей суспільний феномен О.Солженіцин).

Висновок з 1 розділу

Трилогія епопейного типу українського письменника Уласа Самчука „Ost“ і трикнижжя росіянина Олександра Солженіцина „Архипелаг ГУЛАГ“ відображають історичний період формування тоталітаризму в східнослов’янському просторі. Як літературні твори вони склалися в контексті духовної культури 50 – початку 80-х років XX ст. з виразним тяжінням до українського чи російського типів ментальності. Продуктивною основою зіставлення в’язнично-таборового світу цих великоформатних текстів є їх домінантні жанрові парадигми, розглянуті крізь призму хронотопу візійного світу У.Самчука, О.Солженіцина і М.Нарокова (Марченка).

Розділ 2
В'ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВИЙ СВІТ: РЕАЛЬНІ І ФІКЦІЙНІ ВЕЛИЧИНИ, ПОЕТИКА

2.1. Образ світу як поняття, його відношення до художнього світу

Оскільки образ в'язнично-таборового світу і пов'язана з ним концепція героя, що виявляється в екстремальних умовах, є в цьому дослідженні основними компонентами порівняльного аналізу, то співвіднесемо їх з категорією вищого структурного рівня, який вважається в літературознавстві очевидним і загальнопоширеним в аналітично-пізнавальних операціях. Такою категорією тепер виступає узагальнений концепт „*художній світ*“ (fictional world, художественный мир).

У цьому разі ми скористаємось спостереженнями Н.Р.Денисюк, яка в річищі комплексної теми колективу кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка спеціально простежила поняттєво-термінологічні позначення художнього світу письменника в українському та англомовному літературознавстві. Вона показала, що такі поширені терміносполуки, як „уявний світ“, „зображений світ“, „креативний світ”, „умовний світ“, „можливий світ“, „змодельований світ“, „фантазійний світ“ і т.п., акцентують увагу на взаємопов'язаних гранях мистецького (художнього) світу, який в англомовній традиції вербалізується полісемантичним концептом „fictional world“ (фікційний світ). Згадані терміносполуки не абсолютні синоніми, бо кожен раз, залежно від контексту, вказують то на форму узагальнення, то на сферу побутування, то на механізми виникнення і функціонування мистецького світу, то на його референтність з об'єктивною реальністю і суб'єктивністю творця – носія цього багатоформатного феномена. В структуру „художнього світу“ входять образне сприймання *предметного* середовища, в якому відбуваються події і живуть,

поводяться люди, та образне бачення *суб'єктів* діяльності. Тільки в єдності і взаємозумовленості об'єктів, предметів, речей, живих організмів, розумних істот складається реальне буття як спосіб існування *світу*. Це найширша онтологічна основа спеціальної естетичної діяльності, яка виражається в художній свідомості. Тому поза свідомістю людей жодна сукупність (чи комбінація, взаємодія) об'єктивних предметів сама собою не складає мистецького світу. Це – феномен інтелектуально-духовний, це сфера мислиннєво-емоційна, яка матеріалізується в слові.

Логічний аспект цього духовно-ідеального процесу чітко презентує Л.Вітгенштайн. Тези цього філософа як стрункопов'язані аксіоми складають виразну канву концепту „світ". Звернемо увагу на лінійну послідовність викладу цих тверджень. Відомий логік акцентував, що сучасний світ у логічному просторі є вже не світом речей, а світом фактів, станів і відношень. У вихідних засадах його міркувань читаємо: „Світ є все, що є подією; світ є сукупністю фактів, а не речей... Те, що є подією, фактом, є існуванням речей... Щоб знати предмет, не конче знати його зовнішні властивості, але доконче знати його властивості внутрішні... Ми творимо собі образи фактів. Образ виявляє ситуацію в логічному просторі – наявність і відсутність станів речей. Образ є моделлю реальності... Образ полягає в тому, що його елементи певним способом пов'язуються одні з одними. Те, що елементи образу певним способом пов'язуються одні з одними, показує, що так само пов'язуються одні з одними речі. Назвімо цей зв'язок елементів образу його структурою, а можливості тієї структури – його формою відображення". А через низку логічних умовиводів читаємо у Вітґенштайна далі таке: „Логічним образом фактів є думка... Сукупність правдивих думок є образом світу... У реченні думку виповідають так, щоб її можна було осягнути чуттям... Речення артикульоване... Те, що не знаходить свого виразу в знаках, виявляється в їхньому застосуванні..." і т.д., і т.п. [35, 24-31].

Лексико-семантичний аналіз поняттєво-термінологічного апарату логіки як науки про закономірності мислення чіткіше виявляє зв'язки і залежності у сфері будь-якої науки. Особливо це стосується складної ієрархії пізнавальних процесів у літературознавстві, яке зараз перебуває на етапі зміни дослідницьких парадигм. Саме такий аналіз знаходимо у Л.Вітгенштайна. Його тези кидають світло на довільність вживання метафоричних утворень у традиційних терміносполуках, на їх іншу смислову наповненість у новітніх наукових пропозиціях, на багатозначність тих лексем, які зустрічаються у структурі словесних текстів, зокрема і таких, як „світ", „факт", „правда", „образ", „подія", „простір", „відображення", „модель", „знак" тощо.

У щойно процитованих висловлюваннях ученого всі ці лексеми вжиті для позначення „логічного простору", а нам важливо наголосити про небезпеку підміни двох рядів реалій: об'єктивної дійсності (світу) і суб'єктивно-духовних феноменів. Навіть лінійна послідовність їх вживання має принципове як теоретичне, так і практичне значення: річ, факт, подія, образ, світ творять діалектичні антитези: „Світ є сукупність фактів, а не речей" [35, 24], „образ є моделлю реальності", „сукупність правдивих думок є *образом світу*" [35, 29].

Чітке, на перший погляд, визначення „образу світу" можемо використати як керівну засаду для дослідження „образного світу" в текстах про реальний „в'язнично-таборовий світ". Методика використання таких дефініцій ускладнюється різним розумінням „правдивих думок" і „образу як моделі реальності".

Щоденне вживання лексеми „світ" здається цілком очевидним, бо пов'язане з інтуїтивним і досвідним прийняттям цілісності навколишнього середовища. І така практика проникає в літературознавчі роздуми. Наприклад, у статті Г.Костюка „Образотворець „времени лютого" (1976) читаємо про „чужий світ" (для У.Самчука-емігранта) і про тематику перших оповідань цього письменника, який хотів „вникливо пізнати й відтворити сучасний йому

світ та місце в ньому української людини“, а вся діяльність Самчука 20-30-х рр. ХХ ст. засвідчила подальший крок письменника – „вихід у ширший європейський світ“ [96, 501].

Такий широкий обсяг неструктурованого змісту поняття „світ“ далі у Г.Костюка звужується до часткових сегментів. Йдеться про „окремий світ безпритульних і злочинних елементів“, про „барвисто зображений світ ніби вільного радянського суспільства...“ [96, 507]. Літературознавець, як бачимо, має на увазі насамперед геополітичні і станово-типажні виміри „реального світу“, який відтворюється „за допомогою живих образів“ і подається Самчуком у „реальній мистецькій єдності“ [96, 503]. І ця „високомистецька цілість сюжету“ містить три взаємопов’язані компоненти: „людина, природа і соціальне життя“ [96, 503]. Щодо другого тому трилогії „Ost“ – роману “Темнота” – маємо оцінне судження Г.Костюка зі згадкою твору Солженіцина. „Це, – на думку українського дослідника, котрий сам побував у таборах, про які пише Самчук,– безкраїй світ, визначаючи терміном Солженіцина, Архіпелагу ГУЛАГ“ [96, 507]. З погляду Г.Костюка, „томи трилогії „Ост“ – і „Морозів хутір“, і „Темнота“ – це твори широкомасштабні, це твори глибокого мистецького та ідейно-філософського дихання. Це складна, сказати б, багатопланова психологічна і соціальна *студія* (підкреслено нами. – О.П.) в художніх образах, яка безумовно заслуговує на окреме компетентне дослідження“ [96, 508]. Подібні студії образного світу ведуться тепер з допомогою концепта „хронотоп”.

На противагу такій оцінці, маємо протилежну думку мовного редактора роману „Ost“ П.Одарченка, який свої давні зауваження і міркування повторив нещодавно в книзі „Українознавчі спостереження й фраґменти“ (2002). Він залишається на позиції, яка спирається на традиційне поняття „історичної правди“ як достовірності, тому, з погляду Одарченка, образ Івана Мороза, створений У.Самчуком, „чиста вигадка, чиста фантазія автора“, який виявив, мовляв, „хибне розуміння“ багатьох явищ „совєтської дійсності“. „Якби автор,

– вважає П.Одарченко, – додержувався життєвої правди, то він би не фантазував, а показав би реалістично справжній шлях Іванів Морозів: розкуркулення, фантастичні обвинувачення, арешт, тортури в застінках ГПУ, хресний шлях етапів, тюрем, заслань, концтаборів і передчасної смерти в жорстоких умовах надлюдської праці, холоду, голоду і диких знущань більшовицьких катів. Автор спочатку додержувався цієї правди і дав яскравий образ совєтської дійсності, але, дійшовши до застінків ГПУ, раптом змінив курс і, замість показу живого життя, став фантазувати.

Самчук ніколи не жив в СРСР і УРСР і тому він так фальшує дійсність“ [147, 139].

Розбіжності в оцінках роману „Ost“, які дали Г.Костюк і П.Одарченко, зовні не відрізняються від розходжень в інтерпретаціях цього твору сучасними українськими істориками літератури (про це мова піде далі). Посутньо подібні оцінки сформовані, хоча на основі різних ідеологій, але в річищі однотипних літературознавчих підходів, які залишали поза увагою проблему побутування і рецепції літературного тексту. До неї по-своєму наближався ще О.Потебня з послідовниками, а згодом феноменологи, структуралісти і фундатори рецептивної естетики. Але в масову літературознавчу практику, в навчально-методичну літературу питання онтології і рецепції літературних текстів проникали повільно, зокрема, через „полеміку“ з ученими Заходу та в міру освоєння ідей М.Бахтіна (концепція діалогізму, хронотопу).

Перша тенденція виразно представлена також у „теоретичних замітках“ Л.Гінзбурґ „Об историзме и о структурности“ (1975, 1980). Друга в Україні послідовно розроблялася в ряді праць Н.Х.Копистянської. Наприклад, Л.Гінзбурґ нагадувала, що суб’єктивно-об’єктивне буття літературного твору „всегда является двусторонним единством авторского текста и читательского восприятия“, пояснювала: „Воспринимающий неизбежно производит над текстом ряд операций. Он переосмысливает произведение согласно своей

социальной, культурной апперцепции; он привносит в него свои представления о биографии, о личности писателя (от этого никуда не уйти) и свой исторический опыт...“ [48, 9].

В Україні, зокрема, професор Н.Х.Копистянська, конкретизуючи поняття хронотопу шляхом докладної розробки концепту соціально-історичного часу художнього твору, накреслювала систему взаємопов’язаних ланок, які сполучають суб’єктивний художній світ і об’єктивний зовнішній світ. Ця система виглядала таким чином, як це видно з ширшого контексту міркувань авторки. „Виявлення художнього часу, – за Копистянською, – є дослідженням зв’язків між поняттям часу, образом часу і реальним часом. Час реальний (його називають ще фізичним, біологічним, астрономічним і т.п.), реальний простір не існують у творі, хоч дослідники умовно користуються цими термінами, в основному для позначення безпосередньо взятого з дійсності і зображеного у формах дійсності. Реальний час і простір існують у свідомості автора, свідомості сприймача, як нашарування в пам’яті, постійний аспект порівняння, як претекст...

Це дослідження зв’язків між автором і його твором, світосприйманням, естетичними, етичними, моральними, суспільно-політичними принципами письменника і створеним ним суб’єктивним художнім світом, між автором і зовнішнім світом, до якого він належить, і тим, до якого генетично та історично не належить, але в який себе „переселює“.

Це дослідження зв’язку між різними типами художнього і наукового мислення епохи, між традиціями і новаторськими пошуками, естетикою напряму, до якого належить письменник, й авторською відмінністю від загального, між хронотопом і жанром та жанровою системою напряму. А основою всього є вивчення структурних зв’язків у творі“ [94, 19].

Термін „соціально-історичний час художнього твору“, який запропонувала Н.Х.Копистянська, охоплює реалії і поетику таких жанрів словесності, як історичний роман, хроніка, репортаж, нарис і політичний

роман. Тобто такі жанрові структури, в яких успішно працювали і У.Самчук, і О.Солженіцин. Тому авторська схема „Соціально-історичний хронотоп“ [94, 25] може слугувати корисним орієнтиром для характеристики образного світу, представленого текстами цих письменників. Ефективність використання пропозицій Н.Х.Копистянської щодо аналізу художнього простору і часу як текстуальних реалій підтверджена працею і досвідом Н.Тодчук [235]. Зрештою, твори О.Солженіцина (оповідання „Один день Ивана Денисовича“, „Матренин двор“, роман „В круге первом“ та епопею „Красное колесо“), як і книгу „Архипелаг ГУЛАГ“ вже також аналізували крізь призму хронотопу [239].

Таким чином, обираючи методологічні орієнтири для методики нашого подальшого дослідження образу світу в творах таборово-в’язничнj] тематики чотирьох письменників (У.Самчука, О.Солженіцина, М.Нарокова, Б.Антоненка-Давидовича), ми зіткнулися не тільки з різними оцінками їхніх текстів, але й із суперечливими позиціями щодо критеріїв розуміння *предмету* зіставлення. Оскільки при цьому постійно зринає поняття правди (правдивості) та істини (достовірності) як головного мірила образних світів, презентованих згаданими письменниками своїм читачам, то завершимо цей фраґмент вибіркового огляду існуючих позицій дуже промовистим висновком Х.Ортеги-і-Гасета. Іспанський філософ-культуролог у праці „Тема нашої доби“ ще тоді, коли складався світогляд і творчий метод Самчука, писав: „Наше мислення претендує на істинність, тобто на адекватне віддзеркалення реальності. Втім, було б дивно, а відтак хибно, вважати, що задля осягнення такої претензії мислення керується винятково речами, зважаючи лиш на їх взаємодію. Якщо філософ мав справу тільки з об’єктами, філософія назавжди б лишилась примітивною. Але, побіч речей, досліджувач натрапляє на думки інших, на увесь набуток людських розмислів, незліченні стежини передніших розвідок, віхи шляхів, прокладених крізь проблематичний праліс, що зберіг свою незайманість, попри безнастанне силоміття“ [148, 315]. Міркуючи над

„найвищою мірою драматичності“ проблеми істини, іспанський філософ доскіпливо аналізував вразливі місця релятивізму саме з позиції „філософії життя“, зокрема, віталізму. „Адекватно віддзеркалюючи дійсність, істина мусить бути єдиною і незмінною, – фіксував дилему Ортега-і-Гасет.– Але людське життя у своєму багатогранному розвої, тобто в історії, повсякчас міняє погляди, освячуючи як „істину“ те, що вбирає на часі“. Тому і привертав увагу філософ до неподоланної екстреми: „Як укоренити істину, єдину і незмінну, в людську вітальність, яка є, по суті, мінливою і варіює від індивіда до індивіда, від раси до раси, від віку до віку?“ [148, 325-326]. Переглянувши відомі крайнощі раціоналізму, релятивізму, волюнтаризму, згаданий мислитель акцентував „подвійний характер інтелектуальних і вольових феноменів“, який властивий також і естетичному почуттю. Тому вихід із подібного дуалізму відомих імперативів (норм поведінки, канонів людської культури) Ортега-і-Гасет вбачав у врахуванні біологічного і духовного начал у життєвих феноменах людини. Людське життя завжди мало і має передусім два виміри – культуру і спонтанність, тілесність і духовість. У зв’язку з цим він схвалював будь-яку спробу „впорядкувати світ з точки зору життя“ [148, 346], при якій активізується „поцінувальна здатність“ людини. З його погляду, „є генії поцінування, як і генії мислення“.

Отже, раціонально-пізнавальний ракурс освоєння об’єктивної дійсності, як і чуттєво-емоційне її сприйняття без самозосередження на внутрішньому світі, на сфері станів, психічних процесів, вольових зусиль і підсвідомих потягів чи інтуїтивних осяянь – завжди свідчать про однобічність образу світу, який кожна людина (а найбільше митці) витворює і носить у собі. Як відомо, таке витворення певним чином спирається на реальний світ, спонукається ним, але завершується і стає фактом культурного життя у формі замкнутого самодостатнього вигаданого (фікційного) художнього світу. Тим, хто досі вбачає цінність художньої літератури у „правдивому відображенні життя в формі самого життя“, здаються відступом від „істини“ і порушенням

законів творчості будь-які міркування про фікційність художнього світу і його своєрідну „герметичність“, естетичну самодостатність. Але саме їм адресована стаття Ортеги-і-Гасета „Думки про роман“, зокрема, такі тези: „...тільки той є романістом, хто має хист забутися про реальність, яку він лишає поза своїм романом, і змушує забути про неї і нас. І хай він вважає себе „реалістом“, тобто засновує мікрокосм свого роману на якнайреальнішому матеріалі, але коли ми зживаємося з вигаданим світом, то геть забуваємо про реальність, яка лишається десь поза мурами“ [148, 297]. Або ще: „Романним образам зовсім не обов’язково уподібнюватись реальним: досить того, що вони *можливі*“ [148, 304].

Якщо донедавна подібні твердження здавалися нам не тільки парадоксальними, а й хибними, то тепер у світлі художнього досвіду епохи модерну і постмодерністських практик така ознака художнього світу, як його фікційність (вигаданість, умовність) вбачається в усіх різновидах текстів – художніх, публіцистичних, мемуарних і навіть історичних. Свідченням цього є, крім згаданого дослідження Н.Р.Денисюк, стаття С.М.Яковенка „Історична „правда“ як літературна фікція“, що виникла на ґрунті аналізу спогадів Б.Антоненка-Давидовича [264]. Автор, взявши до уваги кредо письменника-мемуариста („пишу правдиво, не оглядаючись ні направо, ні наліво, описую події... так, як я їх бачив і розумів“), твердить, що сьогодні „для історика ці спогади письменника не видадуться вельми відкривавчими“ [264, 23], бо, з’явившись у відповідному „історико-літературному часопросторі“, стали „необхідною відповіддю на попередні тексти, з якими він вступив у гостру полеміку, і заповіддю появи нових“ [264, 23]. Отже, полемічність, діалоговість, іронізування, сарказм мемуариста, який часто розгортає деталізовані оповіді, пригадує чужі „оповідки“, вдається до численних внутрішніх монологів своїх достовірних героїв, – все це „виключає саме поняття „правди“ і „правдивості“ як герменевтичної категорії“, а „літературна

фікція є основним організуючим фундаментом спогадів“ і водночас джерелом внутрішньої правдивості слова“ [264, 25].

У сучасному літературознавстві традиційні поняття „історичної правди“, „художньої правди“, „вимислу“, „домислу“ справді радикально переосмислюються [6; 30], внаслідок чого вони не просто заперечуються, відкидаються, а концепти, позначувані ними, інакше презентуються. У такій ситуації різножанрові твори У.Самчука, О.Солженіцина, М.Нарокова і Б.Антоненка-Давидовича, маючи в історичному, реальному світі радянські в’язниці і сталінсько-хрущовські табори (нехай і з дещо модифікованими режимами утримання в них різних категорій репресованих людей), дозволяють впізнавати давні концепти в новітніх рефлексіях про фікційні світи і міру їх вірогідності. Тому образ світу, який ці тексти репрезентують, окреслюється в його просторово-часових, наративних аспектах тільки в системі тих текстуальних зв’язків, що їм надали автори у створених ними художніх світах. Креативна сила, центральна парадигма смислотворення цих завершених, текстуально вербалізованих світів має інтенційно-фікційну природу, що і наголошено метафоричними їх назвами „Темнота“ („Ost“), „Мнимые величины“, „Архипелаг ГУЛАГ“. Щоб осягнути спільне (типологічно подібне) і відмінне (індивідуально-стильове, оригінально-неповторне) в них, доцільно вийти й у позатекстуальну, позалітературну реальність, пов’язану з природою, суспільним призначенням і функціями в’язниць і концтаборів. Але такі завдання виходять поза межі власне літературознавчої компетенції. Для її поповнення і використання потрібної інформації скористаємося працями М.Фуко „Наглядати і карати. Народження в’язниці“ [242] і Цв.Тодорова „Обличчям до екстреми“ [234], в якій зіставлені гітлерівські і сталінські табори, узагальнені поведінкові стереотипи карателів і покараних. На цій базі фактуального світу спробуємо описати і порівняти версії образу світу в’язнично-таборової сфери, яка текстуалізована у творах Уласа Самчука, Олександра Солженіцина і Миколи Нарокова (Марченка).

2.2. Просторово-часові виміри репрезентативних текстів в'язнично-таборової тематики

Образ світу у репрезентативних текстах в'язнично-таборової тематики постає на основі грандіозної панорами, яка співвідноситься з реальними геополітичними просторами від Колими до Дніпра, від Волині до Альберти, від Кубані до Вермонта, від українського села Дермань до Оттави в Канаді. На цьому просторі зазначені чи не всі місця радянських концентраційних таборів („Архипелаг ГУЛАГ"), в логічному осмисленні зі світовою практикою покарання людей за різних політичних режимів, і докладно анатомовані окремі реґіони в'язнично-таборового світу, над якими запанувала тотальна репресивна машина („Темнота", „Мнимые величины"). Але духовний простір такого світу набуває космічних вимірів у публіцистично-історіософічних роздумах й аналогіях О.Солженіцина, в „живих образах" і філософських рефлексіях У.Самчука, в психологічних розтинах зла, закоріненого в людських душах, запропонованих у романах М.Нарокова.

Тексти цих авторів, до якого б жанру та літературного напряму їх не відносили, відсилають читачів до безмірного потоку асоціацій та інтертекстуальних зв'язків, але при цьому названі тексти завжди містять конкретні *часові* координати (хронологію) і ландшафтно-топографічні, топонімічні маркування (т.зв. „локоси" і „топоси"). Про це, як правило, вже не раз згадували дослідники у різних контекстах. Тому, перш ніж перейти до докладнішої характеристики тих чи інших аспектів образного світу в'язнів і репресованих невільників, відзначимо ті просторово-часові маркування, які використовують письменники для фіксації хронотопу твореного ними художнього світу.

У статті „Образотворець „времени лютого" Григорій Костюк констатує: „Якщо перший том трилогії „Морозів хутір" відтворює в живих образах межово складну ситуацію (в психологічному, соціальному й національному аспектах) на всіх теренах колишньої Російської імперії; але ще в неозначному

стані, сповненому великих надій на щось добре і справедливе, то другий том, „Темнота“, – це вже перейдений етап усіх романтичних національних сподівань. Це вже доба зловісних експериментів, безоглядної диктатури, суворої регламентації життя суспільного й особистого. Це грандіозна панорама людського існування в Україні та в цілому Союзі трагічних тридцятих років“ [96, 507].

„В „Ості“, – на думку Степана Пінчука,– У.Самчук дивиться на проблеми України не з позицій якогось локального становища, і не як на явище лише європейське (звідси – ост!), а й глобальне. Епіцентр дії романної трилогії він переносить в центральну Україну – на це він мав право, досвід дозволяв. Однак дія твору розгортається на великих географічних просторах від Воркути до канадського Едмонтона, зокрема, в німецькому Веймарі. Харків і Київ – дві столиці України постають тут у їх найдокладніших географічних деталях. Одначе всі лінії цих велетенських просторів сходяться у справжньому, не тільки в геометричному, але і в історико-символічному осерді України – Каневі. Звідси походить ціле гроно провідних персонажів твору – Морози“ [155, 20].

Улас Самчук, наприклад, у відавторських інформаціях і в мовних партіях розповідачів „полюбляє“ точні дати і точне місце описаних чи згаданих подій. Про це свідчить вже початок роману „Темнота“: „Особливу нараду відповідальних представників партії й уряду Української Радянської Соціалістичної Республіки несподівано призначено на *п’ятнадцяте січня о годині дев’ятій вечора* в будинку Центрального Комітету Комуністичної Партії більшовиків України“ [198, 9]; (тут і далі курсив наш. – О.П.).

У своєму виступі Іван Сергійович Круглов згадує точний рік цієї наради: „...і тому, товариші, коли ми сьогодні пишемо, або вимовляємо...– І він нашкрябав на чорній дошці, що йому була заздалегідь приставлена, кілька закарлючок, які мали значити цифру *1928,*– рік, то це для нас тепер не що інше, як, так би сказати, певна умовність, що з нею ми покликані історичною

закономірністю звести нещадну боротьбу в ім’я прогресу, щастя й добробуту всього людства на земній кулі, аж до повної нашої перемоги“ [198, 11]. Ціну такої „умовності“ Круглов, як персонаж “Темноти”, невдовзі пізнає особисто, потрапивши в табір, будівництвом у якому керував Іван Мороз.

Точне датування допомагає письменникові орієнтувати читачів у розвитку внутрішньої дії, осягненні людських переживань, почуттів, психологічних порухів, емоційних станів, роздумів. Наприклад: „*У суботу, двадцять четвертого березня, о шостій тридцять вечора,* Іван Мороз зійшов з потягу на головному вокзалі Києва і поволі, з клуночком під пахвою, весь з ніг до голови зім’ятий, ніби пожований, з підпухлими очима, пропихався крізь збитий натовп до виходу.

Київ! Ось він той Київ. Не бачив його від часу революції, тоді ще, здається, був тут гетьман, усе блищало, рухалось, гомоніло. І де все то ділось тепер? Чому так багато подібних до Івана? І чому так багато сірого, ніби ця барва тут одна-єдина і іншої не сміє бути?

Зрештою, Іванові не до того, має свої турботи, майже не дивиться і не бачить, озирається лише і майже не розуміє, чого він тут, що хоче тут робити. Влився в рухливу, сіру, обезобличену, як і сам, масу і поволі рухається в якомусь напрямку, здається, байдуже якому. Тисяча вагань мучить його“ [198, 43]. Саме в такому контексті, завдяки просторово-часовій конкретизації, фікційно-домислені елементи художнього світу набувають в уяві-сприйнятті читача статусу достовірності. Подібний ефект посилюється наступним сегментом тексту, в якому читаємо: „А *у п’ятницю, дванадцятого квітня, під вечір,* оминаючи людніші вулиці, Іван спокійно ішов до головного вокзалу. Усі попередні дні минули для нього без пригод. Його виписка в кишені, залізний білет також, *о шостій сорок п’ять* відходить його потяг. Небо ясне, настрій прекрасний, він посміхається, можливо вже завтра побачить своїх у Каневі“ [198, 82].

Розповідач послідовно викладає події, використовуючи спогади, видіння, сни і передбачення героїв. І все це пов'язується з конкретними назвами, цифрами, датами. Автор переносить читача в *Харків*, на *хутір* біля Ліпляви („*Другого дня у четвер* і на селі, і на хуторі, і скрізь була рання, соняшна, блакитна тиша. Вітер за ніч розігнав хмари, і сонце ранкове вирвалося із-за обрію радісно, мов би після купелю. Хати і дерева, нашарпані вітром, стояли принишкло, втомлено, байдуже" [198, 34], в *Київ* („Минали місяць за місяцем. Минала весна і минало літо. І минув рік. І несподівано забутого Івана знаходять. І випускають. На волю. І було це *в кінці квітня тисяча дев'ятсот тридцятого року"* [198,113], *до Москви, в Котлас („Другого листопада, о восьмій годині вечора* в конторі Головного Управління Таборів Особливого Призначення для Усть-Печерського басейну в Котласі на Північній Двині, сидів головний начальник цієї інституції Карл Ворман-Юрин – чорний, міцний, у шкіряній куртці з револьвером" [198, 275], до *Усть-Вимського* табору („*Біля одинадцятої години* літак приземлюється серед безмежного білого простору. Гострий, рвучкий вітер сипле в обличчя пургою. Ніде нікого не видно. Згодом з сірого простору почулись дзвінки і до літака під'їхали сани, запряжені парою міцних, рослих коней. Сідають у сані і їдуть. Через деякий час із снігу виринуло кілька дерев'яних, одноповерхових будинків. На одному з них над входом напис: „Главноє управлєніє Ухт-Печорстроя". Звідсіль і почав Мороз свою нову роботу" [198, 282], до *Чіб'ю* і знову, й знову до *Москви* („Тяжкими, залізними, ніби передчуваючи щось грізне, кроками вступає *1936 рік***.** Мороз усе ще на своєму посту. Знов і знов викликали до Москви. Летів туди, ніби до зубного лікаря, завжди сподівався кінця, але все знов вертався назад, а востаннє вернувся навіть з новою нагородою" [198, 488].

„Вістка за вісткою, потрясення за потрясенням", – так характеризує 1936 рік Улас Самчук. І, підсумовуючи свою розповідь про широкий і дивовижний світ, в якому живе Іван Мороз, міркує: „Земля, ніби бальончик на припончику,

шарпається у зухвалому змаганні, а потім зривається і летить безмежжям з усіма своїми Гімалаями, Атлянтиками, Сибірами, Сахарами назустріч стихії, що дме шаленим шквалом їй в обличчя і рве її ліси, її гори, її води, її пустині. І та велична, дика музика всесвіту, та сила руху наповнюють Мороза почуттям власної сили і великості. Він почувається в самому центрі великого, розкритого кратера ще небувалого в історії людства вулкану божевілля“ [198, 492]. Така система просторово-часових координат уявного світу не просто описує-фіксує якісь реальні його виміри, а виражає концептуальність задуму Самчука.

Спогади і сучасність в романі “Темнота“, тісно переплітаючись, створюють одне ціле. З цього композиційно-смислопороджуючого погляду показовим є монолог графа Демидова: „...коли б так у нашій історії та не трапилось отих Батиїв і Тамерланів, воно напевно було б зовсім інакше. Вони зруйнували не тільки наші замки і міста, вони зруйнували нашу душу, нашу логіку, нашу рівновагу. Отут, на цьому місці, стояв замок. Прийшли Батиї і знесли. На порожньому місці побудували манастир. Тепер ось зносять манастир... Запихають місце будинком ЦК КПбУ. На цьому місці стояла столиця цього простору. Прийшли Батиї і перенесли її на багна Гнилої Води. Знаєте... Століття таких зривів... Ампутацій... Хто б видержав. І вірте мені чи не вірте, а Америка не була б сьогодні колюмбійською, коли б не ті герці. Хоча, зрештою, вона і тепер у добрих руках...“ – закінчив граф примирливо“ [198, 72].

І Улас Самчук, і Олександр Солженіцин у своїх творах згадують, як було „до революції“, і порівнюють з тим, що настало. Наприклад, розповідач у „Темноті“ констатує: „Але все то було „до революції“. Прийшла революція і все то змінила. Пам’ятаєте, як „вона“ прийшла? Спочатку здавалось, так собі – свято, геть тиранів, свобода, демонстрації, але згодом, але далі. Це, як буря на морі, спочатку поезія, картина, але згодом закурить, закрутить і кине людину під ноги у бруд і кал. І як то села чаділи в чаду самогону, гуляли без кінця і

меж і скирди панські з огнем в небо посилали, і влади, мов рукавиці, мінялись, і все не вірилось, і не вірилось, що „ці“ лишаться, що „хтось“ кращий і справжній прийде, та прийшов остаточний *двадцять перший рік* і поставив точку. Далі нема куди. А як прийшли до Лоханських забирати буржуйські кімнати, як засіли, заметушились, закрутились. Сад спустошили, рожі викорчували, насадили картоплі. А пізніше з фіранок пошили сукні і понесли на базар. Груші з власного саду добряча і мудра Марія Олександрівна мусіла красти, щоб віднести на базар і якось вижити“ [198, 250].

В „Архипелаге ГУЛАГ“ Олександр Солженіцин також постійно зіставляє те, що відбувається в країні, „побут“ сталінських в’язниць, концтаборів, з тим, що було до революції. „Власти преследовали революционеров ровно настолько, - читаємо одне з таких зіставлень - чтобы сознакомить их в тюрьмах, закалить, создать ореол вокруг их голов. Мы-то теперь, имея подлинную линейку для измерения масштабов, можем смело утверждать, что царское правительство не преследовало, а бережно лелеяло революционеров, себе на погибель. Нерешительность, слабость царского правительства ясно видны всякому, кто испытал на себе судебную систему, воистину безотказную“ [206, 78]. Або в іншому місці: „Ты бери, бери свои полселедки, пока дают, и радуйся! Если ты умен – селедку эту не ешь, перетерпи, в карман ее спрячь, слопаешь на пересылке, где водица. Хуже, когда дают азовскую мокрую камсу, пересыпанную крупной солью, она в кармане не пролежит, бери ее сразу в полу бушлата, в носовой платок, в ладонь – и ешь. Делят камсу на чьём-нибудь бушлате, а сухую воблу конвой высыпает в купе прямо на пол, и делят её на лавках, на коленях.

П.Ф.Якубович („В мире отверженных“, М., 1964, т.1) пишет о *90-х годах прошлого века* (XIX. – О.П.), что в то страшное время в сибирских этапах давали кормовых 10 копеек в сутки на человека при цене на ковригу пшеничного хлеба – килограмма три?– 5 копеек, на кринку молока – литра два?– 3 копейки. „Арестанты благоденствуют“– пишет он. А вот в Иркутской

губернии цены выше, фунт мяса стоит 10 копеек и „арестанты просто бедствуют“. Фунт мяса в день на человека – это не полселедки?..“ [206, 475].

На відміну від Уласа Самчука, Олександр Солженіцин не послідовно хронологічно викладає події. Використовуючи власні спогади, спогади інших в’язнів сталінських концтаборів, він певним чином їх групує, а при цьому посилається на літературні факти: „Эту книгу непосильно было бы создать одному человеку. Кроме всего, что я вынес с Архипелага – шкурой своей, памятью, ухом и глазом, материал для этой книги дали мне в рассказах, воспоминаниях – [перечень 227 имен]. Я не выражаю им здесь личной признательности: это наш общий дружный памятник всем замученным и убитым“ [206, 11].

Так само, як і в „Темноті“ У.Самчука, точні дати допомагають російському письменникові і в розвитку внутрішньої дії – логіки роздумів, іронічно-саркастичного пафосу. Цифри не просто фіксують певні події, людські переживання, а й підводять до потрібних авторові аналогій, узагальнень: „Под *первое мая* сняли с окна светомаскировку. Война зримо кончалась.

Было как никогда тихо в тот вечер на Лубянке, еще чуть ли не был *второй день Пасхи,* праздники перекрещивались. Следователи все гуляли в Москве, на следствие никого не водили. В тишине слышно было, как кто-то против чего-то стал протестовать. Его отвели из камеры в бокс (мы слухом чувствовали расположение всех дверей) и при открытой двери бокса долго били там. В нависшей тишине отчетливо слышен был каждый удар в мягкое и в захлёбывающийся рот.

Второе мая Москва лупила *тридцать залпов,* это значило – европейская столица. Их две осталось невзятых – Прага и Берлин, гадать приходилось из двух.

Девятого мая принесли обед вместе с ужином, как на Лубянке делалось только на *1-е мая и 7-е ноября*.

По этому мы только и догадались о конце войны.

Вечером отхлопали еще один салют в тридцать залпов. Невзятых столиц больше не оставалось. И в тот же вечер ударили еще салют – кажется, в сорок залпов – это уж был конец концов.

Поверх намордника нашего окна и других камер Лубянки, и всех окон московских тюрем, смотрели и мы, бывшие пленники и бывшие фронтовики, на расписанное фейерверками, перерезанное лучами московское небо“ [206, 228].

„В *июне 1945 года каждое утро и каждый вечер* в окна Бутырской тюрьмы доносились медные звуки оркестров откуда-то издалека – с Лесной улицы или с Новослободской. Это были все марши, их начинали заново и заново...

Та *весна 45-го года* в наших тюрмах была по преимуществу весна русских пленников. Они шли через тюрьмы Союза необозримыми плотными серыми косяками, как океанская сельдь. Первым углом такого косяка явился мне Юрий Евтухович. А теперь я весь, со всех сторон был охвачен их слитным, уверенным движением, будто знающим своё предначертание.

Не одни пленники проходили те камеры – лился поток всех, побывавших в Европе: и эмигранты гражданской войны; и ost’овцы новой германской; и офицеры Красной армии, слишком резкие и далекие в выводах, так что опасаться мог Сталин, чтоб они не задумали принести из европейского похода европейской свободы, как уже сделали за *сто двадцать лет до них*. Но все-таки больше всего было пленников. А среди пленников разных возрастов больше всего было моих ровесников, не моих даже, а ровесников Октября – тех, кто *вместе с Октябрем родился, кто в 1937,* ничем не смущаемый, валил на демонстрации *двадцатой годовщины,* и чей возраст к началу войны как раз составил кадровую армию, разметанную в несколько недель.

Так та тюремная томительная весна под марши Победы стала расплатной весной моего поколения“ [206, 229-230]. Такі алюзії та аналогії наповнюють всі зафіксовані просторово-часові маркування.

Перша – відправна і важлива з концептуального погляду – дата, з якої починається оповідь автора в книзі „Архипелаг ГУЛАГ“,– це 1949 рік:

“Году в *тысяча девятьсот сорок девятом* напали мы с друзьями на примечательную заметку в журнале „Природа“ Академии Наук. Писалось там мелкими буквами, что на реке Колыме во время раскопок была как-то обнаружена подземная линза льда – замерзший древний поток, и в нем – замерзшие же представители ископаемой (несколько десятков тысячелетий назад) фауны. Рыбы ли, тритоны ли эти сохранились настолько свежими, свидетельствовал ученый корреспондент, что присутствующие, расколов лед, тут же охотно съели их“ [206, 8].

У „Післямові“ Олександр Солженіцин пише: „Кончаю её в знаменательный, *дважды юбилейный год* (и юбилеи-то связанные): *50 лет революции,* создавшей Архипелаг, и *100 лет* от изобретения колючей проволоки (*1867*).

Второй-то юбилей, небось, пропустят...“ [208, 549].

Остаточна дата під текстом книги „Архипелаг ГУЛАГ“ – *1979*, Вермонт.

Подібні прийоми маркування часу, простору і пов’язаних з ними психологічних станів, духовно-інтелектуальних змін у персонажах знаходимо і в текстах М.Нарокова. Ось найхарактерніші зразки. У романі „Мнимые величины“ так, зазвичай, починаються розділи: „То, что произошло около *5 часов вечера 16 июля 1937 года,* сыграло большую роль в жизни Евлалии Григорьевны. А произошло оно так, словно было не только заранее обдумано, но было и тщательно срепетировано“ [138, 4]. Або: „*В двадцатых годах* Варискин был токарем на заводе „Серп и молот“. В ленинский набор он попал в партию, но в первые года никак не мог продвинуться вперед, хотя и

зарекомендовал себя очень послушным исполнителем тех поручений, которые ему давались районным партийным комитетом“ [138, 102].

Звертається увага читачів не тільки на роки, періоди, а й на час доби: „*Конец ночи,* то есть *первые часы* после ареста Григория Михайловича, был для Евлалии Григорьевны бессвязным и оборванным: металось что-то случайное в мыслях, тоскливо схватывала за сердце боль, и беспорядочно говорили ей непонятные слова те люди, которые наполняли комнату и все не уходили“ [138, 171].

З розгортанням сюжету відзначені нами в тексті письменника просторово-часові віхи деталізуються, бо акцентується увага читачів на проміжках і динаміці часу („через неделю после прихода Семенова...“, „Ночью раздался сильный и властный звонок“, „Камера №15, в которую отвели Григория Михайловича, была небольшая...“, „Скоро после обеда его опять вызвали...“, „На другой день, когда Любкин проснулся...“ і т.д.).

М.Нароков дуже докладно подає часово-просторові орієнтири і в романі „Могу!“, в якому є значні елементи детективності, що поєднуються з тонким психологічним аналізом. Порівняємо початки кількох перших і завершальних розділів: „*8 октября 1959 г., часов в 8 утра*, кто-то позвонил в 11 участок городской полиции, и женский голос чуть ли не истерически стал кричать в телефонную трубку, что ночью в доме произошло убийство“ [139, 6]. Далі автор ретроспективно розкриває історію головного персонажа: „Федор Петрович Ив изменил свою фамилию, когда принял эквадорское гражданство: *лет 7-8 назад*. Как он назывался раньше, когда жил перед войной и после войны в Европе, не знал никто, в иммиграционных же документах он значился под фамилией Иванова. Но Табурин, делая страшные глаза, уверял, что он совсем не Иванов, а Дьяволов.

– По глазам вижу, что он Дьяволов! И по углам рта тоже! Разве у людей такие углы рта бывают? Колоссально – Дьяволов!“ [139, 27].

Згодом зовнішня дія переміщається у внутрішній світ і читач має можливість простежувати духовний мікропростір: „*После того прошло 2-3 дня*, которые Миша никак не мог вспомнить так ясно и последовательно, как ясно и последовательно вспоминаются все незабытые дни. Он, конечно, помнил все, но в памяти были провалы, пустые места, темные пятна, мутные и тяжелые“ [139, 140].

З наближенням розв’язки сюжету функції і характер часових вимірів образу світу змінюються залежно від нового статусу персонажа і фабульної ситуації: „Ив смотрел на Софью Андреевну и не верил, что это она. *За все 20 лет* их знакомства и близости он не только никогда такой не видел ее, но даже и не думал, что она может быть такой“ [139, 321].

Функціонально-комунікативна виразність просторово-часових вимірів образного світу художніх текстів чітко підкреслюється саме у детективно-психологічних творах, про що свідчить закінчення роману М.Нарокова „Могу!“ Ось зустріч головних персонажів, які збагнули сутність скритих перевертнів-еміґрантів з Росії, пов’язаних у минулому з репресивно-в’язничним світом. „Она (Юлія Сергіївна.- О.П.) сразу развеселилась. Тяжесть отлегла, и ей стало легче. Она еще раз с благодарностью посмотрела на Табурина и протянула ему руку. Кажется, хотела сказать еще что-то, но вдруг ее глаза расширились, и она приковалась ими к окну. Табурин повернул голову и тоже посмотрел.

К дому подъехал незнакомый ему автомобиль. И справа, и слева в нем одновременно быстро распахнулись дверцы, и одновременно же вышли, почти выскочили двое: Борс и Виктор. Вышли, торопливо отворили калитку и пошли к дому.

Юлия Сергеевна вмиг узнала и поняла все. Не прошло и полсекунды, как она вскочила и опрометью бросилась через комнату к выходной двери. Табурин тоже вскочил, в два прыжка догнал и схватил ее за руку, когда она уже готова была выбежать на патио.

– Куда вы! – крикнул он – Не сходите с ума!

Она словно бы опомнилась и сразу остановилась. Не отрывая руки, с открытыми глазами, вся открытая посмотрела на него. И, поддаваясь внезапному, свободной рукой с размаху, широко, обхватила его за шею и поцеловала крепким, глубоким и искренним поцелуем“ [139, 365-366].

Наведені вище факти і цитати з текстів Самчука, Солженіцина і Нарокова демонструють однакову наявність просторово-часових маркерів образного світу у його предметній та духовній площинах, а водночас ілюструють важливу *закономірність* саме художнього мислення: і простір, і час як категорії, що описують дійсність, мають рецептивний характер. Хронотоп у художніх текстах візуалізує світосприйняття, світомислення людини в конкретній буттєвій ситуації. Узагальнюючи функціонально-смислову роль хронотопу у текстах О.Солженіцина, дослідниця епопеї „Красное колесо“ Т.В.Клеофастова писала: „Время у Солженицына предельно сконцентрировано; пространственное и временное сжатие событий вообще характерно для творчества этого писателя. Человек в его творчестве (так уж сложилась биография Солженицына) как бы замкнут в тесном пространстве камеры, концлагеря, зоны, больничной палаты, и время, отпущенное судьбой, бежит стремительно, готовое оборваться в любую минуту. Этот особенно сжатый хронотоп ясно ощущается и в „Одном дне Ивана Денисовича“, и в „Раковом корпусе“, и в „Архипелаге ГУЛАГ“ [91, 25].

В’язнично-таборова тематика в словесних текстах піднімається і втілюється в дуже різноманітних пам’ятках духовної культури. Тому виокремлення певних її груп здійснюється за різними критеріями. Зважаючи на те, що цей тематичний пласт письменства найбільш виразно проявився і поширився в *спогадах* (мемуаристиці взагалі), в *документальних* жанрах (літературні записи свідчень репресованих, нариси, інтерв’ю), в *публіцистиці* і художній літературі, для аналізу такого розмаїття текстів у відповідності із своїм задумом дослідники користуються одним або кількома критеріями. Наприклад, польські дослідники розрізняють літературу „lagrowu“ і

„obozowu“. І одна („lagrowa literatura“), і друга („obozowa literatura“) охоплюють мемуарні, документально-літературні тексти і романи, повісті, оповідання, п’єси, лірику, тематично пов’язані з життям в’язнів і засланців. Але перша група творів стосується радянських „исправительно-трудовых лагерей“ (ИТЛ) [283, 290], друга ж – „гітлерівських кацетів“ (концентраційних таборів) періоду Другої світової війни [283, 348]. При цьому беруться до уваги соціально-психологічні, морально-етичні чинники і форми викладу матеріалу. Однак, Цв.Тодоров у творах, які відображають побут невільників одних і других таборів, побачив багато спільного, особливо в суті і механізмах тоталітарного пригнічення особистості.

Типологічні зіставлення в’язнично-таборового світу робив і сам О.Солженіцин, який вивчав матеріали з часів царизму, перших років радянської влади і періоду більшовицько-сталінського тоталітаризму. Відповідні спостереження і міркування такого плану є і в У.Самчука, і в М.Нарокова (Марченка) і в Б. Антоненка-Давидовича. Тому далі ми групуємо матеріал з творчої практики названих авторів, йдучи за *етапами* існування репресованих людей, за *логікою* функціонування „машини“ насильства і пригнічення, яку увиразнюють просторово-часові параметри реального в’язнично-таборового світу і хронотопні виміри його відображення.

Хронотоп в’язнично-таборової літератури вимагає конкретного аналізу у відповідних (типових) ситуаціях, в яких опиняються в’язні та обслуга в’язнично-таборових установ.

2.3. Образ в’язниці: хронотоп арешту, в’язничної камери і слідства

Коли творилися і публікувалися спогади страдників і жертв радянських таборів, художні тексти різних жанрів, у яких відтворювався „неймовірний світ“ „мнимых величин“, що мав реальне підґрунтя, – тоді ще не були відомі дослідження французького історика ідей, філософа-культуролога Мішеля Фуко „Наглядати і карати. Народження в’язниці“ (вид-во „Gallimard“, 1975).

Автор спирався, як правило, на французьку карну систему, хоча враховував тюремні кодекси й інших країн, у тім числі і Російської імперії. У своїх „філософських розважаннях“ Фуко не занурювався в карно-репресивну машину тоталітарних систем – гітлерівського і сталінського варіантів. Пенітенціарну науку він обґрунтовував в основному досвідом XVIII і XIX століть.

Коли ж пізніше до цієї проблематики звернувся інший французький філософ і есеїст Цвєтан Тодоров у книзі „Обличчям до екстреми“ (1991), то він широко порівнював практику утримування в’язнів у карних таборах, організованих фашистами і більшовиками. Серед авторів, з чиїх книг Тодоров брав приклади і спостереження очевидців, були вже люди й зі слов’янського світу (Болгарії, Польщі, України, Росії), в тім числі книги О.Солженіцина, найбільше французький переклад „Архипелага ГУЛАГ“ (1974). Тому кожен з письменників, які ще в 50-70-х роках подали свої художні версії образного світу в’язнично-таборової сфери, ще не міг скористатися узагальненнями і роздумами згаданих філософів. У зв’язку з цим художні версії того, що вкладається в концепти „наглядати і карати“, образні світи, які змоделювали І.Багряний, У.Самчук, М.Нароков (50-ті роки XX ст.), О.Солженіцин, В.Шаламов, В.Ґросман, Є.Гінзбурґ (60-70-ті роки XX ст.) та інші, розглядаємо як явища типологічного ряду, породжені однотипними суспільно-історичними умовами і психологічними факторами. За інваріантну основу індивідуально-стильових різновидів образного світу, представленого в письменницьких текстах, будемо брати основні тези М.Фуко, зокрема висновок про те, що „покарання в новітні часи почало перетворюватися на найприхованішу частину кримінального процесу“ [242, 13], і ті положення О.Солженіцина, котрі спираються на численні свідчення репресованих у світі „соціалістичної демократії“, характерні для тоталітарного режиму.

Що стосується старанно приховуваних від громадськості сталінських таборів, становище в’язнів яких відображене в художній прозі, то для оцінки

реалій того роздвоєного світу зберігає свою силу така порада М.Фуко: „... в наших історичних суспільствах карні системи треба розуміти як частини своєрідної „політичної економії“ тіла: навіть якщо вони не вдаються до жорстоких, кривавих кар, натомість послуговуючись „лагідними“ методами ізоляції чи поправи, йдеться завжди про тіло,– про тіло та його сили, їхню корисність та слухняність, їхній розподіл і покору“ [242, 33]. Такий підхід до оцінки текстів, вибраних нами для аналізу, видається правомірним ще й тому, що М.Фуко вирішив писати історію покарання, переконавшись не стільки на уроках історії, скільки на інформації новітніх бунтів у в’язницях. Адже йшлося про „бунт на рівні тіла супроти самого тіла в’язниці“. На думку М.Фуко, причина всіх різновидів бунтів полягає не в тому, чи в’язниця обшарпана чи дуже чиста, невигідна чи довершена, а в самій матеріальності репресії, „тією мірою, якою вона є інструментом та вектором влади, в усій технології влади, яка діє на тіло і яку технологія „душі“ –технологія вихователів, психологів та психіатрів – не спромагається ні замаскувати, ні компенсувати, і то тільки тому, що вона становить одне з її знарядь“ [242, 40].

В’язничний світ починається з арешту, і типологія арештів, яка враховує поведінку їх організаторів, виконавців та репресованих, вичерпно представлена О.Солженіциним у першій частині „Архипелага ГУЛАГ“. Це своєрідна багатогранна парадигма початкового періоду пригнічення особистості, „перевертання“ звичного світу. Апелюючи до кожного з читачів, Солженіцин пише: “Вселенная имеет столько центров, сколько в ней живых существ. Каждый из нас – центр вселенной, и мироздание раскалывается, когда вам шипят: *„Вы арестованы!“*

Если уж вы арестованы – то разве ещё что-нибудь устояло в этом землетрясении?

Но затмившимся мозгом не способные охватить этих перемещений мироздания, самые изощрённые и самые простоватые из нас не находятся в этот миг изо всего опыта жизни выдавить что-нибудь иное, кроме как:

– Я? За что?!– вопрос, миллионы и миллионы раз повторенный еще до нас и никогда не получивший ответа.

Арест – это мгновенный разительный переброс, перекид, перепласт из одного состояния в другое“ [206, 16]. І далі Солженіцин відтворює супровідні прикмети ситуації арешту, які часто повторюються в інших описах прозаїків.

Солженіцин наголошує на тому, що в пам’яті арештованого та його сім’ї закарбується таке: арешт „это – резкий ночной звонок или грубый стук в дверь. Это – бравый вход невытираемых сапог бодрствующих оперативников. Это – за спинами их напуганный прибитый понятой“ [206, 16].

„Традиционный арест – это ещё сборы дрожащими руками для уводимого: смены белья, куска мыла, какой-то еды“ [206, 17].

„Традиционный арест – это ещё потом, после увода взятого бедняги, многочасовое хозяйничанье в квартире жёсткой чужой подавляющей силы. Это – взламывание, вспаривание, сброс и срыв со стен, выброс на пол из шкафов и столов, вытряхивание, рассыпание, разрывание – и нахламление горами на полу, и хруст под сапогами“ [206, 17].

Разом з тим письменник зауважує, що світ арештів має розгалужену класифікацію за різними ознаками: „ночные и дневные; домашние, служебные, путевые; первичные и повторные; расчлененные и групповые. Аресты различаются по степени требуемой неожиданности, по степени ожидаемого сопротивления (но в десятках миллионов случаев сопротивления никакого не ожидалось, как и не было его). Аресты различаются по серьёзности заданного обыска; по необходимости делать опись для конфискации, опечатку комнат или квартиры; по необходимости арестовывать вслед за мужем также и жену, а детей отправлять в детдом, либо весь остаток семьи в ссылку, либо ещё и стариков в лагерь“ [206, 19].

З усього типологічного розмаїття арештів окремо виділяються політичні з такою характеристикою: „Политические аресты нескольких десятилетий отличались у нас именно тем, что схватывались люди ни в чём не виновные, а

потому и не подготовленные ни к какому сопротивлению. Создавалось общее чувство обречённости, представление (при паспортной нашей системе довольно, впрочем, верное), что от ГПУ-НКВД убежать невозможно. И даже в разгар арестных эпидемий, когда люди, уходя на работу, всякий день прощались с семьёй, ибо не могли быть уверены, что вернутся вечером, – даже тогда они почти не бежали (а в редких случаях кончали с собой). Что и требовалось. Смирная овца волку по зубам“ [206, 22].

Крім ситуативної типології, О.Солженіцин звертає увагу на внутрішній світ арештованих, у якому „могут быть чувства, которых мы и не заподозрим“ [206, 25], і на такий парадокс: „Иногда главное чувство арестованного – облегчение и даже... радость, особенно во времена арестных эпидемий: когда вокруг берут и берут таких, как ты, а за тобой всё что-то не идут, всё что-то медлят – ведь это изнеможение, это страдание хуже всякого ареста и не только для слабой души“ [206, 25].

Аж після такої розгалуженої типології арештів О.Солженіцин розповідає про свій арешт і власні враження від нього.

У світлі типових варіантів арешту, які окреслив Солженіцин, легко впізнаються *характерні його прикмети* в розповіді про затримання Івана Мороза, який прибув на „нараду“ до господарського відділу ГПУ. Репортажна скоромовка в цьому епізоді змінюється картиною вдавано чемної зустрічі Івана службовцями відділу і детективно раптовим „перевертанням“ героя у кримінального злочинця, котрий отямлюється аж у камері на Лук’янівці. Самчук наче кіноматографічно чергує часові і просторові кадри, які чітко фіксують технологію арешту в традиціях ГПУ 30-х років.

Хронотоп цього епізоду в поетиці тексту презентується читачам у такий спосіб: „За двадцять хвилин Іван уже в коридорі будинку господарського відділу трохи чепуриться і входить певно до його другого переділу.

Усе йому тут знайоме, стільки разів тут бував. Низенький, у старомодних окулярах, портьєр. – Здрастуйте, здрастуйте, Іван Григорович? До директора?– До директора, Фока Іванович! Як поживаєте? – А! Гаразд!

Нічого!– Іван, звично, не любить чекати, йому цього і не треба було, його приймали негайно, вітали, тиснули руку, просили сідати, закурювати.

На цей раз так само Івана просять зайти негайно, лише директора в кабінеті не було, директор виїхав, скоро вернеться, секретарка – висока, гарна товаришка Заболотна, просить чемно сідати, курити і одразу бере трубку телефону.– Да!– сказала вона лише одне слово і положила трубку. Іван закурює, думає, вигляд незалежний. Його цікавить, куди виїхав директор, чому так нагло його викликав і чому його тут нема. Хотів би запитати секретарку, але це, мабуть, не її компетенції діло. Минає хвилин з десять, до кабінету, замість директора, несподівано входять двоє людей в уніформах ГПУ і просять чемно Івана піти з ними до головного управління відділу. Іван трохи здивований, але гасить цигарку, встає і йде. У передпокої, де звичайно дуже людно, на цей раз порожньо. І не встиг Іван сягнути за шапкою на вішалку, як почув біля себе різке: – Стой! Рукі ввєрх! – і два револьвери направились своїми цівками на нього. Це було так несподівано і так різко, що Іван розгубився. Він зблід смертельно. Шарпнувся вперед, але ті двоє схопили його за руки. – Один лиш рух і смерть на місці!– чує Іван. Іван підіймає руки. Його швидко обшукують. Потім відчиняють бічні двері і показують револьверами: – Дайош вперед!– Виходять на заднє подвір’я. Там уже чекає закрита, темного кольору, машина. Її задні двері відчинені. Іван опинився у повній темряві, машина рушила і кудись покотилася.

Усе це тривало не більше трьох хвилин і було таким ударом, що нерви Івана відмовилися реагувати. Він дослівно задубів. Хвилин з п’ять після цього у нього зовсім не було думок. А як отямився, то першим питанням було, що сталося? Чому? За що? Швидко, похапцем шукав якоїсь відповіді, але не знаходив її. Ним кидало в авті, що швидко їхало, повертало, зупинялося раптом, знов їхало. Здавалось, він летить у темну безодню стрімголов, мов камінь, кинений до глибокого колодязя. Все це діялось дуже швидко і разом здавалося вічністю.

За п’ятнадцять хвилин Іван був у канцелярії в’язниці Лук’янівки. Запис, обшук, відбір речей. Ще чверть години, і він опинився у С/К-33, спец-корпус, третій коридор, третя камера.

І щойно тут Іван отямився цілком“ [198, 266-267].

Значно детальніше, з психологічними і побутовими деталями намальована картина нічного несподіваного арешту в романі М.Нарокова. Індивідуально-стильова виразність цього тексту немовби ілюструє змодельовану Солженіциним парадигму нічного брутального вторгнення в інтимне життя царського службовця, котрий вдавав лояльного радянського громадянина, а насправді був уже завербованим „сексотом“. Так скомпонована XIII глава першої частини роману „Мнимые величины“. Показовим тут може бути уривок, який зацитуємо в ширшому контексті: „Ночью раздался сильный и властный звонок. Потом по коридору застучали чьи-то крепкие, уверенные, непререкаемые шаги.

Когда все кругом спят и когда ночная тишина сама сдерживается, никто не ходит так. Шаги не были нагло, умышленно или распущенно громкими: они были громкими, как всегда. Для них не было ночи и покоя людского сна, а поэтому они не просто стучали, но и топали. В них было что-то подавляющее и страшное.

Григорий Михайлович проснулся и испуганно сел на кровати, а Евлалия Григорьевна, словно сразу обо всем догадавшись (а она не догадывалась ни о чем), торопливо вскочила и, путаясь в складках, накинула на себя капот. Тотчас же в дверь властно постучали, дернули за ручку и вошли. Их было пятеро: трое в форме НКВД и двое в штатском. Один из них, видимо старший, спокойно и негромко сказал:

– Где у вас тут выключатель? Зажгите свет.

Евлалия Григорьевна, вся дрожа, зажгла лампочку у кровати. Один из тех, что был в штатском, нашел глазами выключатель и зажег верхний свет. Старший огляделся и увидел Григория Михайловича. Тот все еще сидел на

кровати, теребил одеяло и бессмысленно смотрел то на пришедших, то на Евлалию Григорьевну. Старший подошел к нему.

– Володеев? Григорий Михайлович?

Григорий Михайлович не отвечал, а только смотрел испуганно и непонимающе. Его пальцы дрожали.

– Одевайтесь! – спокойно приказал старший и протянул ему небольшой листик бумаги. Григорий Михайлович взглянул, ничего не поняв, но увидел два слова, вписанные в печатный текст: „обыск“ и „арест“. Он затрясся и еле выдавил из себя:

– Но... Но...

– Одевайтесь! – негромко, сухо и деловито еще раз приказал старший и тотчас же повернулся к остальным.

Те же начали обыск: открыли ящики в столе, открыли шкаф, вытащили из-под кровати корзину с бельем. Евлалия Григорьевна вспомнила, что белье было все штопаное, а простыни даже рваные (она хотела их починить, но не успела), и покраснела. Один подошел к кровати Шурика и заглянул.

– Ребенок... Спит! – нервно метнулась Евлалия Григорьевна.

– Ребенок нас не интересует!– вяло и даже скучно ответил тот.

Григорий Михайлович кое-как оделся и неподвижно стоял около кровати, смотря то на одного, то на другого. А те не спеша пересматривали вещи и очень быстро пробегали глазами по каждой бумаге, которую находили. И отбрасывали ее в сторону.

Они делали обыск так, как будто бы он был им нужен не для того, чтобы найти что-нибудь, а для чего-то другого, неизвестного, но властного и подавляющего“ [138, 90-91].

Значення й ефект діяння влади на особистість особливо наочно проявляються на другому етапі ув’язнення, коли людину поміщають в спеціальне приміщення. Історія цивілізації знає чимало таких „випадків“ – від печери, підземелля, склепу до маленьких кімнат казематів, тюремних камер

для одиноких в’язнів. Звуження простору позбавляє ізольованих людей не тільки спілкування, припливу нової інформації, а й елементарних умов для звичного нормального функціонування організму як матеріального тіла з органічними потребами. Тому організатори тюрем, виконавці покарання приречених іншими членами спільнот своїх супротивників чи зумисних злочинців в усі епохи „піклувалися“ про подібні „архітектурні споруди“, їх інтер’єри, вираховуючи і передбачаючи очікувані впливи на ізольованих, на їхні реакції і поведінкові акти.

Зрозуміло, що література, як мистецтво слова, що спирається на засади мімезису та на функції людської уяви, не могла не відбивати і фіксувати таких явищ. Вони ставали темами, мотивами різноманітних творів, живили той образний світ, який моделювали письменники. Разом з тим прогрес суспільства, утвердження гуманізму в політичних системах демократичного типу, поширення християнства, яке осмислювало свої стосунки з „поганами-варварами“ і поступово долало традиції фанатизму та інквізиції тощо, – все це призводило до засудження тілесних тортур і контролю за формами покарання.

Одначе революційні епохи, суспільні бунти і конфлікти супроводжувалися вибухами спонтанних форм пригнічення, нестримної помсти уявним і реальним кривдникам. Саме в історичних романах, соціально-побутових поемах, соціально-психологічній прозі і драматургії докладно простежувалися такі конфлікти. В контексті цієї традиції збагачувалися теми, мотиви й образи у в’язнично-таборовій літературі, яка виникала в позацензурних умовах. Такі твори часто ставали єдиним джерелом публічного оскарження надуживань влади своїми репресивними можливостями. Специфіка художньо-образного мислення, мистецькі засоби дозволяли вражаюче переконливо представляти таємничі сторінки життя в’язнів, зокрема їхні страждання в переповнених камерах ще до початку допитів з метою отримання потрібних зізнань.

У творах І.Багряного та У.Самчука знаходимо різні варіанти моделювання образу в'язничного світу, невід'ємним компонентом якого є використання того *контрасту*, який доводиться пережити різним категоріям ув'язнених. На основі різного життєвого досвіду і психофізіологічних можливостей в'язні не тільки зазнають духовного пригнічення тюрмою, а й мимоволі завдають і посилюють його один одному. Промовисто ілюструють цю тенденцію романи „Сад Гетсиманський" і „Темнота".

Багряний, до прикладу, так розповідає про звикання Андрія Чумака до тюрми: „28-й в'язень камери ч.49 відразу увійшов у колію й зажив загальним камерним життям, підпорядковуючись усім неписаним правилам.

Першим неписаним правилом, якого він мусив дотримуватись, був арештантський закон, що кожен новоприбулий стажує від „параші", цебто дістає місце біля достославної тюремної реліквії, яка, за звичаєм, стоїть біля дверей; і лише в міру прибуття нових і вибуття старих в'язнів посувається помалу до середини. Андрій розташувався біля реліквії – згорнув свої штани й сорочку і підклав їх під голову, так як це мали й всі, під боком він мав також те саме, що й всі,– шматок голої, вогкої від поту паркетної підлоги (дерев'яний паркет в ялинку). „Параша", як кожна „параша", трохи смерділа, хоч і була добре закрита, але Андрій не шкодував, що так починається нова його арештантська кар'єра, він навіть був задоволений з такого місця – воно в дійсності вигідніше, аніж всі інші місця. Камера, що мала два метри завширшки і не сповна п'ять метрів уповздовж, розрахована на одну людину, в'язня-самітника, містила зараз 28 осіб, отже, на кожну людину припадала зовсім мінімальна площа – трішки мокрої підлоги й шматочок стіни, об яку можна спертися спиною. Справа й зліва кожна людина прилипала плечима й стегнами до своїх сусідів" [12, 67]. Докладні описи інтер'єрів є і в інших творах на цю тему, скажімо, у спогадах Г.Костюка "Окаянні роки".

Натуралістичні картини ранкового "туалету" і наявні замальовки характеризують не спотворені естетичні уподобання авторів чи звички в'язнів,

а систему *навмисного приниження людської гідності* і заарештованих, і наглядачів. Характерно, що скрізь повторюється мотив тісноти. „В кінці коридора, – прискіпливо фіксує Багряний в романі „Сад Гетсиманський”, – наглядач відчинив двері і впустив їх усіх до вбиральні. Це була манюсінька вбиральня, призначена для однієї особи, для в’язня-самітника. Вона мала кафельну підлогу й один умивальник з одним краном. В таку от маленьку вбиральню загнато їх усіх одразу, натоптано, як то кажуть, під зав’язку, сказано „жівєй“ і закрито двері, попхнувши тими дверима останніх в спини, тих, що не влазили. За тим „жівєй!“ крився встановлений згори й довільно регульований самим наглядачем регламент, всього десять, а то й п’ять (залежно від настрою та характеру наглядача) хвилин часу, за які треба всім встигнути помити ложки й миски, помитися самим (біля одного крана!) й зробити все, що кому треба. Людина, яка звикла до нормального життя, цього просто не зможе уявити, як можна, скажімо, умитися, коли не можна випростати рук в тісноті. Одначе люди вже якось дають собі раду“ [12, 79]. Автор, що орієнтувався на зарубіжних читачів, не цурався докладних пояснень: „Ця камера називалася „штрафною“. А називалася вона так тому, що до неї кидано всіх політичних в’язнів за дрібні провини (як-от порушення режиму, користання забороненими речами або й просто упертість у взаєминах із слідчими та з тюремною адміністрацією). Це був окремий вид репресії,– створення нестерпно тяжких умов для людини. І призначена ця камера була для такого ґатунку політичних. Роль же кримінальних тут була нібито така сама, як роль цементової підлоги, роль брудних і холодних мурів без єдиного віконечка, брудного й задушливого повітря, тмяної лампочки в стелі, вологи, насиченої бактеріями цвілі й всіма іншими бактеріями. Для кримінальних такі умови зовсім не були тяжкими, бо ж відомо, що від самої зустрічі з цими людьми здихають всі бактерії, а не навпаки“ [12, 379]. Саркастична іронія в такому контексті цілком доречна.

Стисліше передає „тюремні університети“ Івана Мороза Самчук, який акцентує не стільки на жахливих умовах перебування в задушливій камері, скільки на віталістичному світовідчутті свого героя. Іван, сприймаючи тюремний „пейзаж“ і технологію допитів, свідомо і відразу *обирає тактику виживання,* зберігаючи фізичні і морально-духовні сили для подальшої боротьби за існування на своїй землі. Його готовність підписати будь-який „протокол“ допиту свідчить не про безпринципність боягуза, а про аморальність сталінської карної системи. Як і Багряний, автор “Темноти”, хоча й особисто не зазнав подібних знущань, але їх функцій обминути не міг. Живі образи, підпорядковані концептуальному смислотворенню, Самчук творив, домислюючи конкретно-чуттєві деталі. В наслідку виникала майже достовірність, як-от: „..простір, сімнадцять людей, Іван вісімнадцятий. Усі свіжі. Ходять, стоять, сидять. Ні ліжок, ні стола, ні стільців. Лише параша і попід стінами та на вікнах посуд.

Іван розглядається, не знає, де дітися, руки за спиною, уста затиснуті, очі люті. Він нікого ні про що не питає, його також не питають. Більшість із присутніх – селяни, решта інтелігенти і, мабуть, вищого рівня – інженери, професори, урядовці. Той он з високим чолом і довгим волоссям скидається на поета. Усіх, видно, схопили несподівано, нагло. На обличчях здивування, турбота, переляк“ [198, 267]. Розповідь про побачене в теперішньому часі переводиться відразу у внутрішній план, і відавторський наратор розгортає перспективу намірів героя. „Але на цей раз він не має наміру боронитися. Немає сенсу. Доказувати, що ти не верблюд? І віддавати за це ребра, зуби, життя? Ні. Він уже ці штучки знає. Підписує все, що б не жадали. Усе і так наперед передрішене. Йому лиш шкода тих там його товаришів. Ті ще свіжі і будуть „боронитися“. Он той лобатий, присадкуватий. У нього такі чудові м’язи, міцні легені і білі зуби. Але він весь щирий і певен своєї невинности. І він напевно пожертвує і м’язами, і легенями за святу правду. Селяни, ті просто підуть, заціплять зуби і не скажуть ні слова. З них зроблять гівно, і

пошлють в такому вигляді будувати соціялізм за полярним кругом. Інженери, здається, будуть гнучкішими, професори будуть „колотися“ без слова“ [198, 268].

Так твориться хронотоп в’язничного світу як органічна єдність об’єкт-суб’єктних відносин. І при цьому здійснюється антиципація в розвитку такого світу, про що свідчить наступний текст: „На п’ятий день у камері було вже п’ятдесят. Потовчені лежали купами на помості в калюжах липкої темно-червоної рідини. Задихалися, було душно, бракло повітря, просили води. Цього ж п’ятого дня настав час Іванів“ [198, 268]. Мороз рішуче проводить свій намір. „ – Чорт з вами, – говорить герой, – пишіть, що там хочете і дайте мені спокій!– каже Іван”. Його вже не бентежить вигадка слідчого, який фантазує: “Ви організували з ним... Розумієте? Саботажну організацію, з наміром... Розумієте? Підірвати соціялістичне будівництво і перешкодити виконанню пляну п’ятирічки... Розумієте? Ви свідомо са-бо-ту-ва-ли розпорядження партії в справі організації політичного виховання з наміром знизити свідомість робітництва і тим самим зменшити його працездатність. Ви...– Навіщо все те вичитувати?– перебиває Рокиту Іван.– Признаюсь. Погоджуюсь. Підписую“ [198, 271].

Найжахливіші методи, що поєднують тілесні страждання катованих в’язнів і використання їх людських вад, нестійкої психіки, внаслідок чого в’язень сам творить фантастичний світ і вірить у нього, демонструє М.Нароков. Зображений в романі „Мнимые величины“ радянський активіст, запопадливо догоджаючи слідчому, який зумів навіяти в’язневі думку, начебто слідчий захищає „основи основ“ більшовицької влади, цей колишній активіст сам починає придумувати захисну версію про антирадянське підпілля цього слідчого. Письменник розгортає сюжет роздвоєння особистості репресованого, що читачі проникаються достовірністю подібного психічно-духовного стану. Анормальне здається „нормальним“ і можливим: „Варискина посадили в одиночку. Он от этого совсем упал духом, но понять

не мог ничего: в чем он должен сознаться? что значит – сознаться? На двух следующих допросах он лепетал что-то невнятное и все пытался что-то объяснить. Яхонтов не слушал его, смотрел на него со злобой и с презрением, грозно ругался страшными ругательствами, пугал каким-то „Жоркой“. Однако он и сам не знал, что ему делать. Придумать для Варискина более или менее правдоподобное обвинение, которое можно было бы связать с другими делами, он не мог, а поэтому и требовал, чтобы Варискин это обвинение придумал сам. Но Варискин не понимал ничего, да вряд ли он и мог придумать что-нибудь путное.

Получалось странно и нелепо. Яхонтову был нужен не подлинный Варискин, но Варискин-фикция. Однако человек-фикция продолжал оставаться человеком-действительностью и угрожал Яхонтову ни чем иным, как тем, что он с тупой упорностью не превращался в фикцию, не растворялся и не исчезал в ней. Яхонтов требовал, угрожал, кричал, ругался озлобленной руганью, бил, но Варискин все оставался самим собою, действительным: бессильно, но упорно сопротивляющимся“ [138, 104-105]. Коли ж за Варискіна взявся Жорка, застосувавши свій “винахід”, той не зумів оволодіти собою: здали тіло і нерви.

Нароков з властивою йому увагою до аналізу внутрішніх станів персонажа пише: „Сперва он, взволнованный и напуганный, не замечал холода, но когда Жорка ушел и прошло минут десять, он начал весь дрожать мелкой дрожью. Непроизвольно и инстинктивно он начал даже ежиться, но ежиться было нельзя, так как при неосторожных движениях он царапался о гвозди. Мелкая дрожь все усиливалась. Скоро он начал даже трястись всем телом, один раз он даже дернулся, но так сильно оцарапал себе руку в нескольких местах от плеча до локтя, что не удержался и вскрикнул. И крик вышел жалобным и бессильным, как у подраненного зайца. Дрожать и дергаться было нельзя, но нельзя было не дрожать и не дергаться: холод забирался в самую середину, прокрадывался в жилы и леденил сердце. У него

застучали челюсти, и этот стук он стал слышать преувеличенно громко. Дрожь становилась конвульсивной.

И вдруг он почувствовал, что он страшно устал, до изнеможения устал, и не может стоять больше. Каждый мускул тела ныл: ныли опущенные руки, ныли напрягающиеся ноги, а особенно ныла поясница. На плечах лежала тяжесть, ослабевшие колени подгибались, а в груди давило. Нестерпимо хотелось пить, и слюна сделалась густой и вязкой: казалось, что именно от этой слюны так страшно хочется пить“ [138, 108].

„Пить хотелось все сильнее и сильнее. Сухой язык царапал сухое нёбо. Горло подергивалось. И изнуряющим жаром стали гореть щеки.

Времени не чувствовалось: час прошел или пять часов? Серые стены, тусклая лампочка, неподвижность, промозглый холод и тишина были вне времени. Они не двигались. Из углов подступала и с потолка опускалась гнетущая, мертвая, безнадежная тоска обреченности. Шевельнуться – нельзя, уйти – нельзя, упасть – нельзя. Можно ли умереть? Ни мыслей, ни представлений уже не было. Что-то бредовое, бессвязное и неосознаваемое начало наполнять его“ [138, 109].

Поетика текстів, які відбивають і передають читачам візійний світ в’язнів у тюремних приміщеннях під час допитів, має подібні хронотопні виміри. Лексично позначаються гранично зменшені й ущільнені *просторові співвідношення* інтер’єрів, площин і постатей, об’єктів і відстаней, персонажів і ракурсів; деформовані *часові відтинки*, зміщені призми їх сприйняття,– внаслідок чого втрачається орієнтація в світі як персонажа-в’язня, так і реципієнтів, які ідентифікуються з образом такого персонажа. У цьому фраґменті Нарокова видно, як *часова динаміка,* пов’язана з самовідчуттям катованого в’язня Варискіна, маркується вербально відповідними частинами мови – прислівниками та числівниками („*сперва*“, „минут *десять*“, „*скоро* он начал“, „*вдруг* почувствовал“, „не может стоять *больше*“, „времени не чувствовалось; час прошел или *пять* часов?“). Свідомість персонажа

почергово зосереджується на всіх ділянках свого тіла та їх станах: вони оцінювались автологічними *безобразними* словами-означеннями і складними метафорами, які синтезували відчуття часопростору, закоріненого у феноменологію екзистенціалу („безнадежная тоска обреченности“). Гостре почуття приреченості скеровує помисли знівеченого в’язня до єдиного виходу – до смерті. Такий стан самосвідомості осягається як щось „бредовое, бессвязное и неосознаваемое“.

Духовні феномени, що в текстах Багряного, Самчука і Нарокова презентуються в образних структурах тропізму, риторики і наративних стратегій, передаються в Солженіцина аналітично-логічними формулами. Замість художньої мови читач знайомиться з інформацією, яка зіставляє факти з різних міст „архіпелагу ГУЛаг“. У такий спосіб постає поетика документалізму, яка переконливо аргументує те, що *описували* згадані вище прозаїки. Зразки такої поетики, її типові сегменти бачимо в розділі „Следствие“: „Избыточность наполнения камеры не только заменяла сжатый одиночный бокс, она проявлялась как первоклассная *пытка*“; вона „длилась целыми сутками и неделями – и безо всяких усилий со стороны следователей: арестанты пытались арестантами же“; „целыми неделями их приходилось на 1 квадратный метр пола по три человека“; „от тел и дыхания температура была 40-45 градусов“; „голые тела их были спрессованы, и от чужого пота кожа заболевала экземой“ [206, 127]. Так звана „пытка“ в’язнів в’язнями відбувалася у візуальному взаємосприйнятті понівеченої тілесності і духовних ненормальних виявів.. Після характеристики тортур побутовими аномаліями, підкреслюючи, що “вид этих сломленных убеждал лучше всяких следовательских угроз“, О.Солженіцин пропонує висновок, що в таких умовах „уже любая *смерть* и любой лагерь казались легче их скорченного положения“ і могли цілком замінити „теоретически идеальное одиночество“ [206, 128]. Отже, перехід каральних систем від прилюдних страт, які супроводжувалися фізичними муками, до нічних розстрілів, газових камер, електричних крісел і т.д. не був наслідком „технічного прогресу“, а

зумовлювався змінами у філософії смерті, ритуалів умертвлення людьми людей.

Зіставлення презентованих у різних текстах візійних світів, які відбивають сприймання в'язнями тюремних камер і практики слідчих тоталітарних карних установ, засвідчує, що подібні елементи художнього світу письменників не просто залежать від тюремних просторово-часових вимірів, а передусім зумовлені концепцією авторів, їхнім ідейно-естетичним задумом. Але ці аспекти хронотопу в'язничного світу та їх виражально-функціональних смислів потребують додаткового аналізу в розширеному контексті.

До нього перейдемо в наступних підрозділах.

2.4. Візійний світ смертників і пересильних

У працях Мішеля Фуко „Наглядати й карати. Народження в'язниці" і Цвєтана Тодорова „Обличчям до екстреми" проаналізовано величезний досвід, набутий в багатьох країнах щодо співвідношення моралі, політики, права і карних систем у регулюванні людських взаємин за різних соціальних систем. Виділено різні моделі поведінки громадян у демократичних і тоталітарних державах. Зокрема, Цв.Тодоров, спираючись на спогади в'язнів, звільнених і врятованих правопорушників, злочинців і невинних жертв, анатомував насолоду від влади над іншими громадянами, які виявляють покору, обстоюють власну гідність, вдаються до різних форм боротьби, свідомо йдучи на смерть.

Враховуючи наслідки двох світових воєн XX століття, Тодоров вважає „жахіття таборів" принципово новим явищем в історії людства, породженим „тоталітарним видом суспільства". Він твердив: „Німці, росіяни і всі ті, хто чинить нечувані злочини, нічим не відрізняються від звичайних людських істот – відмінні лише політичні режими, за яких вони живуть. Водночас ця відповідь не заперечує важливости впливу національних традицій цих країн" [234, 165]. Утримуючись від протиставлення „німецького національного

характеру“ „характерові французів“, від заглиблення в культурні національні традиції, вчений узагальнив: „Тоталітарна машина поглинула „уроки“ російського царизму, пруського мілітаризму чи китайського деспотизму, зробивши з них нове поєднання, яке вплинуло на свідомість індивідів“ [234, 166]. Тоталітарні системи (держава, націонал-соціалістичні і комуністичні партії) за таких умов безцеремонно вривалися у всі сфери публічного і приватного життя. Досягаючи „повної покори з боку своїх жертв“, тоталітаризм, імітуючи справедливість правосуддя, часто карає виконавців, розпорядників, а не натхненників. При цьому він робить співучасниками діяльних злочинців і пасивних очевидців. Тому тоталітарні режими тримаються на „боязні індивідів за своє життя чи здоров’я“ [234, 186].

Художня література разом з мемуаристикою, впливаючи на свідомість індивідів, багатократно увиразнюють цю тенденцію, спрямовують свої засоби на поведінку і внутрішній світ ув’язнених у гранично екстремальних ситуаціях екзистенційного характеру. Такими є світовідчуття і вчинки смертників і втікачів, приречених на смерть.

Контекст, у якому виявляється семантика поведінкових актів таких людей як символів своєї епохи, надзвичайно широкий і давній – від міфологічного Прометея і християнського Спасителя, розп’ятого на Голгофі, до героїв (антигероїв) абсурдистської драми і постмодерністської прози. Образи такого традиційного спрямування вже мають архетипну природу, а тексти, які висвітлюють глибини підсвідомості і марень смертників, легко виявляють інтертекстуальні вектори у національних літературах різних епох і віддалених континентів.

Яскравим прикладом таких перегуків-відповідностей у хронотопі смертників є одинадцята глава першої частини „Архипелага ГУЛАГ“. Названа „К высшей мере“, вона відтворює історію кари на смерть у Росії, подає статистику страт, аналіз офіційних документів, спогади і розповіді помилуваних смертників, яким замінили смертні вироки різними термінами

ув'язнення чи таборів. Відзначаючи спадкоємність покарань за часів царату і більшовизму, Солженіцин іронічно констатував: „Революция спешит все переназвать, чтобы каждый предмет увидеть новым. Так и „смертная казнь“ была переназвана – *в высшую меру* и не „наказаний“ даже, а *социальной защиты*“ [206, 423]. Виходячи з численних прикладів, які свідчили, що більшовики розстрілювали людей усіх соціальних станів, прошарків, автор „Архипелага...“ доводив, що „в смертных камерах пересидела тьма самых серых людей за самые рядовые поступки“ [206, 427]. І все-таки цифри, окремі факти, хоча і „поражают ум“, згодом забуваються, не передають всієї глибини і різноманітності правди про смерть людей. „Опыт художественного исследования“ повинен відповісти на питання: „Как *это все* происходит? Как люди *ждут?* Что они чувствуют? О чем думают? К каким приходят решениям? И как их *берут?* И что они ощущают в последние минуты? И как именно... это.. их... это..?“ [206, 429].

Це – питання вже зі сфери мистецтва, бо не всі – і ті, що пережили вирок, і кати – знають *усе до кінця.* „До кінця,– зауважує Солженіцин,– знають тільки вбиті, знищені (але вони не можуть всього сказати) і митці. Саме „художник – неявно и неясно, но кое-что знает вплоть до самой пули, до самой веревки“ [206, 430]. Автор „опыта художественного исследования“ – з власного досвіду, збагаченого розповідями радянських зеків, не довіряє митцям типу Леоніда Андреєва і фантастам, які можуть сплітати „психологічний шнурок“, –виокремлює роман Нарокова (Марченка) „Мнимые величины“ (за виданням у Нью-Йорку 1952 р.). Хоча, на думку Солженіцина, цей роман – „сильно испорчен предварительным заданием – все написать, как у Достоевского, и еще даже более разодрать и умилить, чем Достоевский,– смертную камеру“, але сцена розстрілу смертників у нього написана „очень хорошо“.

Спостереження над романом Нарокова О.Солженіцин завершив багатозначним і важливим з погляду специфіки візії в'язничних реалій

міркуванням: „Нельзя проверить, но как-то верится“ [206, 430]. На основі тексту Нарокова і спогадів помилуваних смертників автор „Архипелага...“ виділив типові страждання приречених до страти, які певний час чекають кінця: 1. „Смертники страдают от *холода“*; 2. „Смертники страдают от *тесноты и духоты*“; 3. „Смертники страдают от *голода*“; 4. „Смертники страдают *без медицинской помощи“*. І, зрештою, 5. „Смертная камера может быть использована *как элемент следствия,* как прием воздействия“. До того ж практикується „расстрел мнимый“ [206, 433].

П’ята глава роману „Мнимые величины“, в якій описана камера смертників, справді є водночас ілюстрацією і матеріалом узагальнень Солженіцина. Кожен з ув’язнених як художній образ представляє індивідуальний тип смертника з докладно виписаним психічним станом. Текстуально це подається як зразок того різновиду психологічного аналізу, над яким іронізував Солженіцин. Але тут і в наступних епізодах, які відтворюють „мнимый расстрел“, також яскраво репрезентується „особый мир“, де „ничто мирское не имеет силы“ [138, 205]. Особливість цього світу зумовлювалася зіставленням „інтер’єрів“ і „портретів“. Ці поняття традиційного літературознавства з погляду хронотопу як категорії поетики творять опозиції з прихованою семантикою, що потребує пізнавально-інтерпретаційної активності реципієнтів. У щойно заарештованого Володєєва, над яким невдовзі навмисне розіграють фіктивний розстріл, „*обыкновенная комната*, переделанная в камеру для заключенных“, викликала „тревожное недоумение“ [138, 205], була вона „довольно просторная, но мебели в ней почти не было“. Дивною здалася конфігурація постатей: „На койке лежал человек. Двое сидели на табуретках, а еще двое лежали на полу, подстелив под себя пальто“. Знаковими виявилися і посади, які на волі обіймали ці люди – ліжко займав головний бухгалтер Мосбуду, на табуретках – професор університету за фахом історик і завагітпроп обкому партії; на долівці розміщалися злодій, поруч з яким лежав із „закрытыми глазами таинственный

Некто“ (під час розстрілу з’ясується, що це усунутий від служби чекіст). Новоприбульця знайомить із „старожилами“, коментуючи ситуацію, саме професор, який зовнішністю і тоном розповіді виділяється у замкнутому просторі – „маленький, щупленький, лысый со лба и с очень внимательными глазами. Седая борода удивительно шла к его ласковым глазам, а лицо было полно мудрой благожелательности“ [138, 207]. Якщо ці портретні деталі ще не віддзеркалюють в’язничного топосу, то вже опис одягу виступає означником в системі твореного семіозису: „Серый пиджачок на нем был совершенно измят, даже изжеван, а под пиджачком была заношенная рубаха с расстегнутым воротничком“ [138, 207].

Не будемо зараз акцентувати увагу на влучно окреслених портретах, інтер’єрах, означених внутрішніх станах зведених до тісної кімнати людей різного соціального статусу. Наголосимо на власне хронотопних параметрах камери, які пов’язані з мереміщенням смертників. Автор, свідомий доцільності просторових взаємин своїх персонажів, зауважує: „Каждый создавал „свое место“ и именно на этом „своем месте“ чувствовал себя не то чтобы „дома“, но все же близко к этому „дома“, „у себя“ [138, 209]. Смертники, яким оголосили вирок, мовчали або обмінювалися односкладовими репліками. Мовчанка означала, що то люди – „углубленные в себя, ищущие в себе сил и помощи“.

Часові означники хронотопу ще виразніше свідчили про значення в’язничних візій: вікно починало темніти – надходив вечір; вечір означав наближення ночі – а вночі по засуджених „приходили“. Чергування ночей і днів, повторення одних і тих же банальних, на перший погляд, фраз також мало особливе значення, котре осягалося тільки смертниками. Приречені старалися якомога більше „растянуть время и наполнить его призраком дела, за которым можно спрятать невыносимую, сверхсильную мысль о ночи“ [138, 211]. Такі інтерпретаційно дешифрувальні описи, які побудовані за парадигмами всезнаючого розповідача, переважають в романі Нарокова. Вони

являють собою зразки психологічного аналізу, невіддільного від зображально-виражальних аспектів цілісного образу світу з дуальною єдністю часо-просторових означників зовнішнього олюдненого середовища. І так же репрезентується єдність тілесного і духовного аспектів людини в кожній буттєвій ситуації. Чекання смерті і останній крок в'язня у морок смерті – одна з таких екзистенційних ситуацій, моделюючи яку різні митці творять типологічно подібну – і разом з тим індивідуально розподібнену – образну картину останньої миті смертника.

Зрозуміло, що в такій ситуації смертники мовчать не постійно, і не тільки вдумуються в те „черное и страшное, что неумолимо приближалось" [138, 213], а й глибоко задумувалися про свою вину, про „породу людей", про сутність комунізму, більшовизму, будь-якої влади взагалі, про „обезличение и подчинение" і т.под. Над функціями роздумів такого рівня, про їх місце і роль у художньому світі в'язнично-таборової літератури варто говорити окремо. Зараз же повернемось до візійного світу смертників, яких більшовики розстрілювали поночі під гудіння автомобільних моторів. Про умертвлення людей в такий спосіб стало відомо широкому загалу в колишньому СРСР *після* розвінчування сталінізму, в період т.зв. перебудови. А між тим, подібну ситуацію майстерно відтворив М.Нароков ще 1952 року.

Глава сьома із роману „Мнимые величины", як уже відзначалося, видалася О.Солженіцину достовірною і переконливою.

Із камери смертників у приміщення для розстрілу переведено тільки двох в'язнів: Володєєва і мовчазного, колишнього чекіста. У тексті один послідовно представляється повним ім'ям – Григорій Михайлович, другий, хоч і має прізвище Курочкін, фігурує за тюремною кличкою „Энкогнито". До них, уже відомих читачеві героїв, долучають інших трьох смертників, яких комендант Нікітін у супроводі караульних веде до оранжереї. П'ятеро в'язнів, комендант, черговий у чекістській формі і шофери двох вантажівок – це ті візуальні елементи, які на тлі видовженої оранжереї творять хронотоп події,

що розкриває виразну інакшість смертників відповідно до людської сутності кожного з них. Усталений ритуал (в'язання рук, обов'язково дротом; звичне питання (чи „лишних нет?"), що повторювалось ледь не кожної ночі; завчені одноманітні дії чергового, оповідна стратегія тексту, що стосується фіктивного розстрілу Григорія Михайловича, – все мотивує морально-духовну смерть Володєєва задовго до того моменту, коли той, ставши сексотом, кинувся під поїзд.

Особливо вагомим у сценах нічної страти є *контраст* між поведінкою переляканого Володєєва („сердце билось в беспамятстве", „слух напрягался до нечеловеческого предела") та останнім вчинком засудженого, який був подібний до „породистого русского барина". Він –„высокий и плечистый <...> поднял вверх полуседую голову и, со спокойной гордостью, негромко" обізвався на виклик, „не шатаясь и даже легко" підійшов до отвору, „толкнул дверь ногой, сам открыл ее и переступил – туда" [138, 231].

Григорій Михайлович „явственно услышал выстрел", відчув „странный и отвратительный запах" застояної крові, перемішаної з „брызгами уже разлагающихся мозгов". У стані абсолютного отупіння, коли йому розв'язали безсилі руки, помилуваний сприйняв тишу після заглушених моторів „тем последним ужасом, который должен прийти" [138, 233].

Повертаючись до оранжереї, де розіграли „мнимый расстрел", Володєєв *раптом* "с пьянящей, сумасшедшей радостью понял, что все уже кончилось, что он остался жив" [138, 233]. Насправді, підписавши наклеп на рідну дочку, погодився і надалі „быть совершенно откровенным, говорить полную правду и щадить только себя", відступник як особистість втратив життя.

Ідейно-смислове „вивершення" хронотопу візійного світу смертників здійснюється *поступово* – від розділу до розділу, в яких художньо-естетична семантика оприявнюється для реципієнта через цілеспрямовану інтеракцію, взаємодію все нових і нових конфігурацій елементів. Маршрут постатей, задіяних в акції, тут залишається тим же, але „розкручується" у зворотному

напрямі, при іншому освітленні. Один фігурант „не понимал“, куди він переміщається; другий „вошел в комнату“, натомість перший „остался в коридоре“. Хвилин через три відчинилися двері кабінету слідчого, котрий „иронически улыбался“, і помилуваному запропонували закурити і напитися. „Проливая трясущимися руками воду, Григорий Михайлович напился и, не вытирая струек с подбородка, вернулся на свой стул“ [138, 235]. Отже, деталі надто промовисті. Слідчий говорив „размеренно, холодно“, в’язень „ловил каждое его слово, но понимал только одно: он может спасти себя“. При найменшому ваганні в’язня слідчий „злобно и угрожающе“ морщився, „брезгливо“ кривився. Спілкування з в’язнем він сприймав по-своєму: „Это же спорт!“– думав Бухтєєв.

Закінчення згаданого розділу дуже характерне з погляду його композиції, текстуальної стратегії, а також і з точки зору поетики хронотопу. Слідчий, „почувствовав к себе необыкновенное уважение“, простягнув в’язневі пачку папіросів „немного свысока“ і „великодушно“ радив: „Покурите там, в камере“. Григорій Михайлович хотів „поклониться и поблагодарить, но только покачнулся на стуле“. У підсумку „караульный отвел его в ту камеру, откуда его два дня тому назад взяли,– в пятнадцатую“ [238, 237].

Таким чином, *переміщення* постаті, запроектованої карателями в смертники, з камери до камери, де або дарують життя, або його відбирають залежно від поведінки й позиції жертви,– в контексті твору Нарокова *витлумачується* іншим персонажем – носієм однозначної функції. У структурі сюжету та інша постать – слідчий, перед яким поставлено завдання завербувати допитуваного в сексоти. Саме такому слідчому автор „доручає“ текстуалізувати смислову мотивацію: „Вы или вернетесь *туда*, или не вернетесь. Вам *надо понять* именно вот *это*, раньше всего это. Что вы *должны* сделать для того, чтобы *туда* не вернуться?“ [138, 236]. Виділені слова не тільки візуалізують читачеві дилему, яка виникала перед

персонажем, поставленим у ситуацію *вибору* між життям і смертю, а й спонукати до відповідної інтерпретації.

У творі такого наративного типу ситуація множинності інтерпретації тексту з боку читача звужена, тому вона одновекторно спрямована на ідентифікацію читача з персонажем і прийняття оцінок, які випливають з текстуальної конфігурації хронотопу смертника.

Щоб переакцентувати семантико-смислові аспекти в'язничного світу, треба їх переформатувати, змінивши ракурс світобачення героя. Але для цього герой має бути вільним – інакше він або зламається, або знехтує нав'язаним йому зразком поведінки. У прикладі з роману Нарокова героєві, котрий опинився перед вибором, сформульовану йому дилему загострено гранично екстремально: „Но если вы будете вести себя так, как вели на прошлом допросе,– відкриває йому слідчий перспективу,– то я *опять отправлю вас туда же*, и вы оттуда больше не вернетесь. Никак!“ [138, 236].

У в'язнично-таборовій літературі склалися *три типові варіанти* зображення таких ситуацій. Один ґрунтується на докладному психологічному аналізі повільного вмирання героя чи його раптового самогубства з метою порятунку з безвихідної ситуації (приклад: обидва романи М.Нарокова-Марченка). Другий вкладається у парадигму втечі як одного з прояву архетипу мандрівки (приклади: від фольклорної „Думи про втечу трьох братів з Азова“ до роману У Самчука „Втеча від себе“). Третій спосіб „розблокування“ безвихідної ситуації приреченої людини відпрацьований у метанаративах, до яких вдаються творці філософських, політичних та в широкому розумінні ідеологічних романів. Його варіанти знаходимо в двох попередньо названих творах, але найвиразніше він розгорнутий в прозі О.Солженіцина, зокрема і в „Архипелаге...“

Переформатування світу в'язня здійснюється у зв'язку з трансформацією хронотопу при зміні статусу вільного громадянина до статусу арештанта. В'язні переходять через допити, катування, реальні чи імітовані страти,

пересильні пункти до таборів з різним режимом відбування терміну позбавлення волі. За такою логікою і послідовністю розміщений матеріал, згрупований в семи частинах „Архипелага...“. Назви частин („Тюремная промышленность“, „Вечное движение“, „Истребительно-трудовые“, „Душа и колючая проволока“, „Каторга“, „Ссылка“, „Сталина нет“) своєю семантикою та оцінними конотаціями відтворюють логіку і зміну панорами світу в’язнів і репресованих.

Після візуалізації звуженого світу смертників і відбору в’язнів для наступних етапів пересування „островами“ Архіпелагу Головного управління таборів в СРСР крупним планом акцентується типовий світ пересильних пунктів.

Згідно із засадами свого „опыта художественного исследования“, О.Солженіцин накреслює своєрідну експозицію цього фабульно-сюжетного виміру художнього світу, що являє читачам образ „пересилки“. За його словами, рідко хто із зеків не побував на трьох-п’яти таких пунктах, а дехто нараховує їх і до півсотні. І далі узагальнює: „Только перепутываются они в памяти всем *своим схожим* (підкр. наше.– О.П.): неграмотным конвоем; непутевым выкликанием по делам; долгим ожиданием на припеке или под осеннею морозгою; еще дольшим шмоном с раздеванием; нечистоплотной стрижкой; холодными скользкими банями; зловонными уборными; затхлыми коридорами; всегда тесными, душными, почти всегда темными и сырыми камерами; теплотой человеческого мяса с двух сторон от тебя на полу или на нарах; коньками изголовий, сбитыми из досок; сырым, почти жидким хлебом; баландой, сваренной как бы из силоса“ [206, 507]. Такі переліки, досить конкретні, в своїй цілості творять своєрідний образ не тільки візуальний, а синтезуючо конкретно-чуттєвий і раціонально-абстрактний, що набуває символічно-знакової презентації в тексті. І крім того, часто переходить у риторично-ліричну поетику. Про цю тенденцію свідчить, до прикладу, такий фраґмент Солженіцина полемічно-діалогової спрямованості. Дискурс такої

структури можна вважати власне солженіцинським, його вирізняють деталі-маркери з в'язничної сфери. „Фантазия литераторов,– пише автор,– убога перед туземной бытностью Архипелага. Когда желают написать о тюрьме самое укоризненное, самое очернительское – то упрекают всегда *парашей.* Параша! – это стало в литературе символом тюрьмы, символом унижения, зловония. О, легкомыслы! Да разве параша – зло для арестанта? Это милосерднейшая затея тюремщиков. Весь-то ужас начинается с того мига, когда параши в камере *нет*“ [206, 513]. Дискурс О.Солженіцина про в'язничний побут у різних місцях перебування в неволі, про різні способи приниження людської гідності складається і з допомогою інтертекстуальних зіставлень російських і зарубіжних мовних кліше, образних стереотипів.

На підтвердження такого спостереження наведемо відповідний фраґмент з міркувань О.Солженіцина. „Наши русские перья, – іронізував автор „Архипелага...“,– пишут вкрупне, у нас пережито уймища, а не описано и не названо почти ничего, но для западных авторов с их рассматриванием в лупу клеточки бытия, со взбалтыванием аптечного пузырька в снопе проектора – ведь это эпопея, это еще десять томов „Поисков утраченного времени“; рассказать о смятении человеческого духа, когда в камере двадцатикратное переполнение, а параши нет, а на оправку водят в сутки раз! Конечно, тут много фактуры, им неизвестной <...> Но зато сколькими психологическими извивами западные авторы обогатили бы свою литературу (без всякого риска банально повторить прославленных мастеров), если бы только знали распорядок той же минусинской тюрьмы <...> Только русскому перу недосуг это описывать, и русскому глазу читать это некогда. Я не шучу, потому что только врачи скажут, как месяцы в такой камере на всю жизнь губят здоровье человека, хотя б его даже не расстреляли при Ежове и реабилитировали при Хрущеве)“.

О.Солженіцин із скрупульозною точністю не тільки нагадує, перераховуючи всі існуючі у в'язничному світі форми знеособлення,

знищення людської гідності через різні засоби обмеження і пригнічення *тіла й душі* арештованих, а й постійно тримає в полі зору оповіді, свого аналізу *всіх*, хто затягає зашморг на шиях в'язнів ще за їх існування. Такий прийом зображення середовища, яке творять в'язням самі ж „радянські службовці", використовується і в розділах тексту про пересильні пункти. Ось як він розбудовує своєрідну „єдність різноманітності" на матеріалі „мандрів"- переміщення в'язнів з тюрем до таборів. Характеризуючи й оцінюючи „крысо-людей", автор „Архипелага...", неначе звертаючись до всіх покривджених, пише: „Все эти нарядчики, писари, бухгалтеры, воспитатели, банщики, парикмахеры, кладовщики, повара, посудомои, прачки, портные по починке белья – это вечно-пересыльные, они получают тюремный паек и числятся в камерах, остальной приварок и прижарок они и без начальства выловят из общего котла или из *сидоров* пересылаемых зэков. Все эти пересылочные придурки основательно считают, что ни в каком лагере им не будет лучше. Мы приходим к ним еще не дощупанными, и они дурят нас всласть" [206, 516].

І все-таки „пересылка", вважає О.Солженіцин, потрібна у в'язничному світі як „постепенность перехода к лагерю" [206, 521] і просвітлення мороку свідомості. Багатогранність функцій пересильних етапів розкривається завдяки розширенню і витлумаченню хронотопу візійності світу пересилок. З цього приводу читачі мають можливість зіставити узагальнюючу логічну тезу з переказом оповіді шведа Еріка-Арвіда Андерсона про те, як він позбувався ілюзій „жажды социализма". Історія цього добровольця англійської армії, сина шведського мільярдера, ілюструє, аргументуючи вступну тезу до відповідного епізоду. „Еще пересылка дает арестанту,– починає міркувати О.Солженіцин,– обзор, широту зрения, как говорится, хоть есть нечего, да жить весело. В здешнем *неугомонном движении, в смене десятков и сотен лиц,* в откровенности рассказов и разговоров (в лагере так не говорят, там повсюду боятся наступить на щупальце опера) – ты просвежаешься,

просквожаешься, яснеешь и лучше начинаешь понимать, что происходит с тобой, с народом, даже с миром“ [206, 522-523].

Постійна динаміка хронотопу в’язничного світу – то *звуження* до тісної, перенаселеної камери, до штрафного карцера для одинака, то *розширення* до території архіпелагу в морі радянських тюрем і таборів – відбивається у свідомості *одного* в’язня. Хронотоп зовнішній щодо індивіда змінюється хронотопом внутрішнім з погляду самосвідомості людини, де б фізично вона не перебувала, бо „мерцающий свет“, – пише Солженіцин, – як „нимб святого начинает испускать душа одинокого арестанта“. І в такому суб’єктивному світовідчутті, яке аналізується й описується автором, розкривається механізм рефлексій в’язня, що має особистий досвід пере-бування, пере-живання в тому світі і досвід його словесного втілення, його текстуалізації вже у вільному світі. У зв’язку з цим варто звернути увагу на те, як Солженіцин вдається до поширеної тепер поетики креативного світу, яка спирається на єдність гносеологічно-пізнавальних, психологічно-уявних і художньо-конструктивних аспектів образного світу текстів. Його зразком може бути нижче цитований фраґмент з першої частини „Архипелага...“: „Вырванный из жизненной суеты до того абсолютно, что даже счет преходящих минут дает интимное общение со Вселенной, – одиночный арестант должен очиститься от всего несовершенного, что взмучивало его в прежней жизни, не давало ему отстояться до прозрачности. Как благородно тянутся пальцы его рыхлить и перебирать комки огородной земли (да, впрочем асфальт!..). Как голова его сама запрокидывается к Вечному Небу (да, впрочем запрещено!..). Сколько умильного внимания вызывает в нем прыгающая на подоконнике птичка (да, впрочем намордник, сетка и форточка на замке...). И какие ясные мысли, какие поразительные иногда выводы он записывает на выданной ему бумаге (да, впрочем только если достанешь из ларька, а после заполнения сдать навсегда в тюремную канцелярию...).

Но что-то сбивают нас ворчливые наши оговорки. Трещит и ломается план главы, и уже не знаем мы: в Тюрьме Нового Типа, в Тюрьме Особого (а какого?) Назначения – очищается ли душа человека? или гибнет окончательно?“ [206, 464].

Така простора цитата своїм вузьким контекстом, співвіднесеним з усіма рівнями контекстуальності „Архипелага...“ О.Солженіцина, романів У.Самчука і М.Нарокова, потенціально містить те смислове ядро, яке мотивує необхідність *втечі* в’язнів з фантомного, карикатурного, диявольського світу навіть за умов смертельної загрози. Разом з тим спонукає читачів до осмислення означеної Солженіциним проблеми: „Очищается ли душа? или гибнет окончательно?“

2.5. Концентраційні табори. Хронотоп каторги

Поза арештами і допитами ув’язнені громадяни або знищуються, або потрапляють на різні терміни ізоляції від сім’ї, вилучаються з публічного життя і зосереджуються в інших місцях, де інакше переживається час і своєрідно складаються поведінкові ситуації, акти в незвичних місцях перебування. Навіть строго регламентований часо-простір, в якому існує репресований, зумовлює інший *актуальний* хронотоп наративу про цю подію в кожний момент розгортання і переживання цієї події.

Проблематиці функціонування пеніціонарних закладів, у яких утримують в’язнів після арештів і судів, зокрема екзистенційним аспектам позбавлення волі аж до формального звільнення, О.Солженіцин присвятив другий і третій томи „Архипелага ГУЛАГ“. Третя частина цього багатоформатного твору має і відповідну назву – „Истребительно-трудовые“, а п’ята частина озаглавлена коротко – „Каторга“– з промовистим епіграфом, до якого винесені слова Сталіна: „Сделаем из Сибири каторжной, кандальной – Сибирь советскую, социалистическую!“ Шоста частина „Архипелага...“ також названа одним словом-терміном – „Ссылка“. Але навіть заголовки розділів цієї частини в сукупності конкретизують не тільки широку семантику „ссылки“, а й оцінні

напрямні концепції Солженіцина: „Ссылка первых лет свободы“, „Ссылка густеет“, „Ссылка народов“, „Ссыльное благоденствие“ і т.под.

Історичні паралелі, принагідні екскурси в історію творення і перетворення, реорганізації подібних установ і закладів у Росії та в СРСР дали Солженіцину підставу відразу ж сформулювати вступні узагальнення про те, що одним з уроків частих перетворень перших концентраційних закладів в „особые северные лагеря“ був той, що вони знаходилися „в окружении гражданской жизни“ [207, 20]. Значить, потрібне було роззосередження таборів і їх переміщення в просторах неозорої імперії, як і з розгортанням „класової боротьби“ треба було розвантажувати переповнені тюрми. Вивчення офіційних документів, опублікованих праць (на зразок „От преступления к труду“ І.Л.Авербах) і журналів типу „Соловецкие острова“ дало підставу і для такої тези: „Многое в истории повторяется, но бывают совсем неповторимые сочетания, *короткие по времени и по месту“* (підкр. наше.– О.П.) [207, 43]. А далі стосовно реалізації „ідеї“ Сталіна, винесеної в епіграф до п’ятої частини „Архипелага ...“, Солженіцин напише, що „сталинская каторга 1943-44 годов“ насправді виявиться „соединением худшего, что есть в лагере, с худшим, что есть в тюрьме“ [208, 11].

Наведені вище стислі оцінки спадкоємності царських і радянських традиційних і вдосконалених нових форм пригнічення, духовного рабства громадян, взяті поза контекстом творів О.Солженіцина навіть одного раннього періоду його творчості, виглядають як чисто публіцистичні, логічно-раціоналістичні тези. І як такі, на перший погляд, вони здаються далекими від літературознавчої компаративістики. Але якщо зважити на те, що О.Солженіцин дебютував публічно як письменник повістю „Один день Ивана Денисовича“, яка була завершена 1959 року, де він власне образно-мистецькими засобами анатомував і представив табірне життя-буття „простої“ людини, а через неї і всю тодішню радянську систему „ИТЛ“, то навіть окремі сторінки з „Архипелага ГУЛАГ“ сприймуться немовби версією, своєрідною

ілюстрацією до відомої повісті. Про це свідчить, зокрема, такий фраґмент, що потребує докладнішого цитування. Описавши „уплотнение“ каторжників при їх поселенні в наметах і бараках, подавши їх „двухсменный двадцатичасовый рабочий день без выходных“, конвоювання невільників на роботу і назад („на ручном долблении бутового камня под полярными норильскими вьюгами“), далі автор окреслив повну картину. Про неї дає уявлення цитований текст. „На 12 часов их „отдыха“ еще приходилась утренняя и вечерняя проверка каторжан – проверка не просто счетом поголовья, как у зеков, но обстоятельная, поименная перекличка, при которой каждый из ста каторжан дважды в сутки должен был без запинки огласить свой номер, свою постылую фамилию, имя, отчество, год и месяц рождения, статьи, срок, кем осужден и конец срока; а остальные девяносто девять должны были дважды в сутки все это слушать и терзаться. На эти же двенадцать часов приходились и две раздачи пищи: через кормушку раздавались миски и через кормушку собирались. Никому из каторжан не разрешалось работать на кухне, никому – разносить бачки с пищей. Вся обслуга была – из блатных, и чем наглее, чем беспощаднее они обворовывали проклятых каторжан,– тем лучше жили сами, и тем больше были довольны каторжные хозяева,– здесь, как всегда за счет Пятьдесят Восьмой, совпадали интересы НКВД и блатарей.

Но так как ведомости не должны были сохранить для истории, что каторжан морили еще и голодом,– то по ведомостям им полагались жалкие, а тут еще трижды разворованные добавки „горняцких“ и „премблюд“. И все это долгой процедурой совершалось через кормушку – с выкликом фамилии, с обменом мисок на талоны. И когда можно было бы наконец свалиться на нары и заснуть,– отпадала опять кормушка, и опять выкликались фамилии, и начиналась выдача тех же талонов на следующий день (простые зэки не возились с талонами, их получал и сдавал на кухню бригадир) “ [208, 11].

Немає потреби текстуально тут ілюструвати відповідні перегуки „Архипелага ...“ і першої повісті О.Солженіцина. Читачі і критики 60-х років,

прочитавши дві повісті О.Солженіцина („Один день Ивана Денисовича“ и „Матренин двор“), вже тоді протиставляли в оцінках успіху невідомого раніше автора „тему“ (актуальну, сміливо поставлену) і „літературу“ (майстерність прозаїка). Тому пізніше таку опозицію спростовували П.Вайль і О.Ґеніс. Вони виходили з того, що Солженіцин в ті часи, в епоху „величайшего разброда и эклектики“, показав такий „яркий образец жанрового и стилевого разнообразия“ [31, 197], що декому здалося, начебто їх писали різні автори. Та й сам О.Солженіцин швидко зрозумів і згодом постійно відкидав спроби трактувати його твори в річищі якоїсь однієї тенденції і зводити причини виникнення й тривалого їх функціонування до окремих помилок окремих людей, в тім числі – Сталіна. Вже на початку розкриття теми каторги і таборового світу він полемізував з опонентами, звертаючись до сучасників, які гнівно закликали „Остановитесь!..“ У зв’язку з цим змушений був обговорювати творчі питання освоєння такої делікатної тематики. Мовляв, йому, як і багатьом іншим, було би легше „рассказать о нескольких исключительных посадках на каторгу“, поспівчувати несправедливо покараним і не розчарованим у системі більшовизму, і далі „уже негодовать не на произвол собственно, а на роковые ошибки по отношению к комсомольцам и коммунистам, теперь счастливым образом исправленные. Однако недостойно будет не взять вопрос во всю его глубину“ [208, 13].

Тому О.Солженіцин і змінив ракурс відтворення й осмислення таборово-в’язничного світу. Всю глибину проблеми, всю широчінь такої тематики можна було осягнути і репрезентувати, відповідно розширивши кут зору до панорамного і стереоскопічного їх розгляду. Хронотоп повістей (в тому числі і „Ракового корпусу“) розрісся до хронотопу „Архипелага ГУЛАГ“, у структуру якого були втягнуті як позатекстуальні фактори, котрі апелювали до історичної пам’яті джерел і життєвого досвіду читачів, так і

інтертекстуальні зв’язки (аналогії, паралелі, цитації, алюзії), акцентовані самим письменником.

Географічно-ландшафтні, геополітичні, історично-часові (хронологічні) параметри в’язнично-таборового світу „Архипелага ...“ очевидні. Оскільки вони невіддільні від персонажного, соціально-психологічного, характерологічного їх наповнення, то цей аспект хронотопу каторги буде предметом аналізу в наступному, третьому, розділі нашої праці.

Зараз же звернемось до своєрідності хронотопу таборово-в’язничного світу в романах У.Самчука „Темнота“ і „Втеча від себе“.

Просторово-часова картина художнього світу, змодельованого У.Самчуком, справді сягає епопейного масштабу. Якщо ж виокремлювати з неї ті ракурси, які відкриваються через сприйняття Івана Мороза, ракурси, що поступово ведуть до радянського і німецького таборів, то отримаємо справжній калейдоскоп форматування духовної візії людини, вибитої з природнього плину життя. Варто простежити і зіставити окремі кадри цієї візії.

У романі „Темнота“ Іван спочатку потрапив „на цвинтарище, до просторої, мурованої гробниці“; серед вуркаганів він „дістав своє місце – дошку на глиняній мокрій долівці...“ [198, 63]. Далі в „собакарні“ київського ГПУ побачив те, що „перейшло за межі його уяви. Якийсь простір. Суміш голів, рук, спин, ніг. Гамір і сморід. Багато напівголих. Нічого не видно. Десь далеко над головами в темряві бовваніє подоба вікна з познаками денного світла.

Минає час, а Іван на місці. Ніхто до нього, і він ні до кого. І нема куди. Перед ним гущава тіл, шо ледве можна між них втиснутися“ [198, 91].

Читач пам’ятає непохитність Івана на допитах у слідчих Рокити, Шустера, Клімова, Петрова. У текстуалізації часо-просторового калейдоскопу поступово запам’ятовуються стильові ознаки Самчука-прозаїка. Перехід до нової сходинки в „кар’єрі“ Мороза на шляху до незвичайного каторжанина

позначений в такий спосіб: „І це тривало дуже довго. Івана після цього перевели до звичайної, многолюдної, з двома віконцями, камери, де було зібрано багато людей, які, здавалось, родилися, щоб тут жити. Потягнулись довгі, одноманітні, тужливі дні. Іван не думав ані коритися, ані вмирати. Він, здавалось, не думав нічого взагалі. Чекав лише чогось, не відомо чого, згадував, ніби крізь сон, минуле, довідався, що Мар'яну випустили, і навіть дістав пару разів передачу.

Минали місяць за місяцем. Минула весна і минуло літо. І минув рік. І несподівано забутого Івана знаходять. І випускають. На волю. І було це в кінці квітня тисяча дев'ятсот тридцятого року“ [198, 113].

Дні перебування на волі, зумовлені далекосяжним планом Петрова, „видаються Іванові справді дивними. Не реальна реальність <...> Якась катастрофа, ним підкидає, кидає сюди, кидає туди, крає, шарпає. Землетрус!“ [198, 214]. Іван Мороз з „ласки“ ГПУ став директором радгоспу. Він, відомий в окрузі господар, вольова людина, що гідно повела себе на допитах, мав налагодити справи в господарстві імені Дзержинського. Відразу пішов туди і побачив таку „картину“, яка відбила не тільки „стан“ справ у радгоспі, а й „світомислення“ У Самчука: „У долині, на просторому місці, *в неладі* стояло кілька півруїн, колишніх стаєнь, коровників, сажів, комор. На просторому подвір'ї починало висихати багно, змішане з соломою й кізяками. У *безладді* розкидане різне господарське знаряддя – водовозка без одного колеса, бочка з опалими обручами. Під обідраним дахом кілька поржавілих машин“ [198, 214].

Другий арешт і допит Івана, фраґменти з якого цитувалися в попередньому розділі,– не менш красномовний епізод на шляху до десятирічного ув'язнення,– іронізує письменник,– в далеких „исправительно-трудовых лагерях“. Мороз „прийняв цей присуд зовсім байдуже. Бажав лише скорше вирватись з цього кам'яного мішка, з цього багна поту і крови, з цього вічного стогону, з цього скреготу зубів по ночах“ [198, 274].

Одіссея Івана Мороза продовжилася, зазначає У.Самчук, “в конторі Головного Управління Таборів Особливого призначення для Усть-Печорського басейну в Котласі на Північній Двині“ з наказу самого Ягоди, переданого засудженому Карлом Ворманом.

З другого розділу другої частини „Темноти“ починається текстуалізація в’язнично-таборового світу. Його реальним географічним підґрунтям є „понад триста тисяч квадратних кілометрів простору“, на якому зосереджені, за словами керівника ГУЛАГу Вормана, „виключно такі людські резерви, що увійшли в конфлікт з радянською владою“ [198, 280]. У.Самчук імітує риторику радянського керівника, вкладаючи в його напутнє слово Іванові такі ідеологеми: „Наша влада не має наміру людей карати. Навіть тих, що порушили закон, вона дає можливість реабілітації, доручаючи їм таке винятково почесне, історичне завдання, як освоєння цієї, особливо важливої для нашого господарства, території“ [198, 280]. „Знаємо ваш характер і ваші господарські здібності <...> Ви господар, ви відповідаєте. Ідіть з миром і сотворіть благо...“ [198, 281].

Текстуальний світ як корелят реального в’язнично-таборового світу корелює у романі Самчука насамперед системою географічних назв (Усть-Печорський край, Архангельськ, Котлас, Пінєга, Іжма, Вичегда, Нар’ян-Мар), точних координат (шістдесят п’ята паралель, „країна, яка міститься на плянеті між 35 і 77 градусами північної широти і 24-185 східньої довготи, що обіймає простір понад 22 мільйони квадратних кілометрів“ [198,322], характерних ландшафтів (тайга і праліси, багаті хутровим звіром; тундра, вічна мерзлота з двомісячним літом, снігами, багнами, мохами, берізками, не вищими від олівця), переліком корисних копалин („далеко в глибині лежать моря нафти, родовища газів, гори вугілля, схоронища дорогих металів і мінералів“) тощо.

Крім того, Самчук співвідносить „реально-нереальний“ світ з дійсною для того часу соціальною структурою, сформованою карними органами. З розповідей свого заступника – Дикого на прізвище, що розмовляв „з сильним

українським акцентом“,– з перших ознайомчих зустрічей-оглядів своїх „резервів“ Мороз дізнався, що це за робоча сила: „П’ятнадцять відсотків „бувших людей“ – релігійних збоченців – кликуш, юродивих, істериків, фанатиків-сектантів. Двадцять процентів інтелігенції всіх родів і фахів – інтелектуалів світового імени, філософів, природників, соціологів, інженерів, лікарів, людей духовних, мистців усіх родів, політиків партійних і політиків дійсних, фахових і аматорів, утопійних соціялістів, фанатичних анархістів, традиційних монархістів, романтичних націоналістів, істеричних троцькістів, людей всіх націй і всякого віку. І п’ятдесят відсотків селян з теплої України, з теплого Кавказу. Ці люди – голі і босі – живуть у бараках, до яких крізь стіни віє снігом, багато з них живуть у норах, виритих у мерзлому ґрунті. Їхні харчі – 600 грам хліба й баланда з гнилої риби, або кислої капусти, без м’яса, без жирів. Від цих людей вимагають високих виробничих норм. Їхні знаряддя праці – кірки, лопати, сокири і пилки. Вони змушені працювати без техніки, без машин“ [198, 286].

Як бачимо, інформативно-розповідна структура Самчукової „Темноти“ в її характерних (знакових) ознаках сумірна з аналогічними структурами „Архипелага ГУЛАГ“: деталі і подробиці описів таборового життя, такі багаті в Солженіцина, у Самчука трапляються тільки спорадично – з розповідей, з принагідних вражень Івана („крадіжки, скандали, крики не вгавали“; „Населення піднеслося до тридцяти тисяч, але третина його лежить. Цинга, відморожені руки, ноги і легені. Вода заливає землянки, баланда, чотириста грамів хліба... А роботи все-таки йдуть. Люди майже повзуть рачки, падають, топляться“ [198, 302]. Подекуди навіть у пейзажні описи вкраплюються типово таборові деталі, як-от: „Валуни туманів поволі повзуть уздовж Устя, тайга стоїть, мов мокра вівця, і повільно парує. Валки постатей глиняної барви понуро купками снують до місця праці“ [198, 316].

Таких, або подібних, описів чи бодай згадок у розповіді всезнаючого наратора Самчука про життя-буття каторжників дуже мало, бо в центрі

фікційного світу „Темноти“ стоїть образ Івана Мороза, який сам розбудовує і підтримує таборовий світ за приписами радянської тоталітарної системи. У цьому полягає не стільки логічний парадокс, скільки суть задуму У.Самчука. У таборі, який функціонує завдяки надзвичайним зусиллям і господарській винахідливості в’язня-начальника Мороза, волею письменника опиняються майже всі, з ким так чи інакше зустрічався Мороз на волі, в тюрмі на допитах: члени його рідні (як Мишка Калиниченко), або хтось з родичів (професор Виноградов), політично-громадські діячі (граф Демидов), слідчі, що вели справу Івана (Рокита, Петров), теоретики і пропагандисти ідеології, яка призвела до розбудови в’язнично-таборового світу (професор Круглов). Івана оточують жінки, які мають різний стосунок до нього (ув’язнена Наталка, запрошені в гості дружина Мар’яна з дочкою, демонічного типу Людмила Ворман). Піднімаючись щабель за щаблем рівнями життя від волі до в’язниці і каторги; переходячи колами таборового пекла, вони, зрештою, усвідомлюють і часто виголошують думки, задля яких У.Самчук творив свій ідеологічний експеримент.

Якщо йдеться про пояснення фантазійного світу радянських таборів, то прозрілий Петров у розмові з Людмилою пояснює зміну своїх поглядів природою вчення, яке він довго поділяв і обстоював. Таке вчення живилося „жадобою крови. І крови невинних <...> Воно може жити лише із злочинів... і кормиться лише трупами. І то людськими“ [195, 444].

Таким чином, під завершення роману „Темнота“ як політико-ідеологічного твору знову появляється інформативний дискурс з приводу в’язнично-каторжанського хронотопу: „Усіх забраних відділили від решти в’язнів, тримали їх окремо з дуже загостреним режимом, щодня допитували, з дерев’яних бараків, де все те діялось, цілими ночами доносились крики, реви, стогони, а в кінці січня більшість з них розстріляли на болоті в п’яти кілометрах від Чіб’ю, не закопуючи навіть глибоко трупи з розрахунком, що як тільки болото розтане, воно само все те втягне в себе“ [198, 447-448].

Таборова тема знайде логічне продовження і своєрідне самчуківське втілення в третій книзі трилогії „Ost“, де Мороз у пошуках рідної дочки потрапить у Бухенвальд. Приміщення, куди потрапив Іван, мало типовий (і дуже знайомий йому) інтер’єр: „...Іван опинився в півтемному просторі довгого проходу, по боках якого стояли ряди трьохповерхових споруд до спання. Був вечір, клалися спати, багато рейваху. Іванові треба добратися до лігва третього поверху, призначеного для двох. Ніякого мощення, голі дошки. У Івана одно лиш бажання – дістатись на ту висоту і лягти. Він втомлений. Він ледве на ногах... Біля нього говорять, біля нього штовхаються – дарма, ніякого враження, він збирається по драбинці під стелю, як був, валиться до лігва і зникає.

Була це ніч? Година? Чи одна мить? Враз різкий викрик – Авштеен! Івана штовхнуто під бік, з лігв валяться постаті, викрики, лайка, все біжить. До лятрини, що в кінці бараку, до виходу надвір, а там черга, ніч, горять ліхтарі, щось з неба падає, роздають їжу, Іван дістає посудину, черпак чорної рідини, шматок хліба... Але не встиг він цього проковтнути, як знов гаркнуло: – Айнтретен! – Формувались шеренги, почалась перевірка“ [182, 104].

Докладний опис режиму в Бухенвальді не тільки нагадує відповідні місця з „Архипелага ...“ Солженіцина, а й відтворює вже німецькі враження Мороза-в’язня („Впасти під ноги... Це значить ґазовня. Там он у віддалі з рудої цегли барак з високим димарем, з якого раз-у-раз рине в небо чорний дим зі сильним згаром паленого тіла...“), а й роздуми в річищі самчукової концепції віталізму („Перед ним дилема: здатись, а чи ще змагатись? Не має часу про це думати, там, де була його думка, там тепер лиш голод і втома <...> Там десь, в тому он просторі, Віра і, можливо, вона не в кращому стані, ніж він тут, а тому, як не видержати. Це понад силу, але треба... Жий, тримайся, рухайся“ [182, 106], також його рефлексії про міжнаціональні стосунки людей з літерами У, Р і П (українців, росіян і поляків). Не важко збагнути, що „світомислення“ Мороза – радянського і німецького в’язня – вербалізується крізь призму світогляду

автора. „У глибинах його національної туманности, – читаємо в тексті У.Самчука, – обережно народжувалось нове пізнання, щось, як з туманности універсуму народжується нова зоря. За ним шістдесят чотири роки життя“ [182, 108].

Така особливість розповідного дискурсу, яка зумовлюється всеохопним втручанням автора як у свідомість персонажів, так і в конструювання фабульно-сюжетних ланок, – дала можливість ще раз в особливий спосіб акцентувати проблему таборової каторги. Улас Самчук зіткнув на території капітульованого фашизму Івана Мороза і Сашка Рокиту. Взаємини цих персонажів набувають потрійного смислу: тепер зустрілися батько і наречений Віри Мороз. Батько Віри, яку кохає Сашко, був спочатку в’язнем, котрого допитував, катуючи, Рокита-старший; потім Іван Мороз як начальник Ухт-Печорського будівництва, що велося радянськими в’язнями, бачив заарештованого слідчого Рокиту; тепер, побувавши у німецькому концтаборі, Мороз вислуховує докори Рокити-молодшого за те, що був, як каже молодий шукач справедливості, „цербером Ухт-Печорська“. Іван Мороз, з погляду Сашка, – такий же, як і його батько, – „загребайло голими руками чужого жару“ [182, 216]. Самчук укладає в уста максималіста брутально цинічні, але справедливі оцінки: мовляв, у тому „вашому Ухт-Печорську“ ви були „великим гівном, спрепарованим моїм батьком“ [182, 217], бо „ви раб“.

Концепцію універсального „концтабору”, в якому люди з рабською психологією самі творять каторгу без колючого дроту й обмеження простору, сформулював Нестор Сидорук, прототипом якого вважають самого Самчука. Сидорукові зрозуміло, що „люди не люди“, якщо не бачать перспективи і втрачають гідність. Тому „будувати щось в такому кліматі – згубно, виходить ГУЛАГ. Поневолення розпаношилось у всіх клітинах організму, стало наркозом... Кричимо — ГУЛАГ, ГУЛАГ, а спробуй там без ГУЛАГ... <...> Як ідіот, тікаєш сам від себе, шукаєш вигідного місця, де б ти міг над цим бодай

думати <...> Я не вірю, що нам вдасться коли цього наркозу позбавитись. Він в нашій природі“ [182, 228].

Так у тексті Уласа Самчука, в третьому томі трилогії „Ost“, який появився друком 1982 року, оприявнився знаковий концепт-символ Олександра Солженіцина – ГУЛАГ, без перекладу і декодування. Абревіатура-знак Головного управління таборів, що розмістилися на безкраїх просторах тоталітарної держави СРСР, використовується Самчуком для осмислення причин тоталітаризму і ролі кожної людини, людських об’єднань і спільнот, міри їхньої вини в самій можливості каторжанського перевернутого світу.

Однак про це піде мова в третьому розділі.

А зараз підіб’ємо підсумки проміжного етапу дослідження.

Висновки з 2 розділу

На тему в’язнично-таборового життя людини за різних соціально-політичних умов на всіх етапах розвитку людського суспільства вже написана неосяжна кількість текстів. Одній людині прочитати їх навряд чи можливо, навіть значнішу їх частину. Зрештою, для осмислення особливостей словесного зображення в’язнично-таборового світу немає потреби вичерпувати в процесі навіть вибіркового читання текстуалізацію цього „ненормально-нормального“ світу. Досвід історії, пережитий окремими людьми, зведений до типових ситуацій і певних окреслених парадигм, вже узагальнений і репрезентований працями Мішеля Фуко, Цвєтана Тодорова, Евгеніуша Чаплеєвича та ін.

У світлі спостережень, узагальнень і висновків загальновизнаних авторитетних учених вирізняється не менш відома в світі спроба подати панораму в’язнично-таборової одісеї в російській імперії та в колишньому СРСР – „Архипелаг ГУЛАГ“ Олександра Солженіцина. Його візія цього світу, хоча і має документально-мемуарну основу, також не позбавлена як наукових узагальнень, так і мистецького домислу – певної фікційності. З „досвідом

художнього дослідження“ О.Солженіцина перегукуються прозові твори в’язнично-таборової тематики Уласа Самчука, Миколи Нарокова (Марченка) та Івана Багряного.

Вибрані для зіставлення тексти представляють в певний спосіб реальні і фікційні величини, що і наголошено (символізовано) метафоричними назвами: „Архипелаг ГУЛАГ“, „Темнота“, „Мнимые величины“, „Сад Гетсиманський“, „Втеча від себе“, „Могу!“ Полісемантичність цих заголовних означників контрастивно увиразнюється, здавалось би, заземленими онімами конкретного плану: „Тигролови“, „Морозів хутір“, „Матренин двор“, „Раковый корпус“, „Сибірські новели”. Вони, проте, також фіксують неоднозначні й одиничні факти як просторового, так і часового виміру, що й засвідчено такими вже парадигматичними назвами, як „Один день Ивана Денисовича“, „Марія“. Надто вже тривалим видався *один день* із табірного життя в’язня Шухова, біблійно безмежним *одне життя* сільської жінки, яка вмирала в Україні з голоду („Марія“ У.Самчука), або *декілька хвилин* фіктивного розстрілу Григорія Михайловича Володєєва, котрий у стані страху не міг відрізнити свого прізвища від Веденяпіна.

Отже, візійний світ людини, як і вся її духовна сфера, переформатовується кожної миті, в кожній ситуації з динамікою просторово-часових вимірів людського буття. Тому категорія хронотопу і стала тією призмою, яка дозволяла з різних ракурсів розглядати й фокусувати особливості візійного світу, коли людина реально переходить з вільного, демократичного екзистенційного статусу на становище арештанта-в’язня, таборового „зека“, засланця-поселенця, а відтак – і вигнанця-еміґранта. Широкий (безмежний) простір вільної людини звужується до камери смертника, з якої візійно, уявно (незважаючи на ґрати вікна – „намордника“) відкривається простір всесвіту.

Перспектива бачення фізичного й духовного світу, тілесності і духовності людини залежить не тільки від умов пере-бування, а й від сутності людини як особистості.

Розділ 3
ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЇВ
У ЛІТЕРАТУРІ В'ЯЗНИЧНО-ТАБОРОВОГО СВІТУ

Поняття „герой“ тепер настільки розширилося своїм обсягом і змістом, що його термінологічне окреслення також стає проблематичним у різних галузях гуманітарних наук – від філософії, антропології до культурології, естетики та літературознавства. Тому „герой“, категорія „героїчного“ загалом потребують відповідної експлікації щодо конкретної мети дослідника і сфери використання. В нашому випадку тим більше недоречно відходити від усталеної традиції, оскільки маємо справу з творами про реальні і змодельовані ситуації, в яких прояви власне героїзму цілеспрямовано глушилися, а з людей буквально вичавлювалося все людяне. Натомість підтримувалося в них лише тваринне, фізіологічно інстинктивне; підживлювалося тіло як носій робочої сили.

У контексті українського літературознавства, якщо зважити на його „радянське“ і „діаспорне“ розгалуження, а також врахувати новітні напрацювання, то типологію героїв у літературі в'язнично-таборової тематики можна *системно викласти* у двох планах – метакритичному і компаративному. Перший стисло представить *діахронний* зріз проблеми у понятійно-термінологічній формі (3.1). Другий – синхронний план зображення й осмислення в'язнично-таборового світу в його персонажно-типажному (персоніфікованому) (3.2) і семантико-концептуальному (3.3) вимірах. Свого часу на засадах теорії соцреалізму було створено чимало історико-літературних досліджень про т.зв. позитивного героя в багатонаціональній літературі, героїзм якого проявлявся не тільки в ратних баталіях, а й в екстремальних ситуаціях на виробництві, у техногенних катастрофах, а також у побутово-буденній сфері життя. Штучність і надуманість їх конфліктів, які не сягали художньо-естетичного рівня,

призвели до суттєвої дискредитації і профанації самої категорії героїчного характеру. Мусимо тепер це враховувати – тим більше, що обрані нами для дослідження твори з'являлися в пору засилля виробничої тематики і трудового "героїзму".

3.1. „Звичайна людина" – герой – антигерой: сутність людяного

Оскільки у термінологічному апараті сучасного літературознавства зберігаються й активно функціонують лексеми різномовного походження (*герой, протагоніст, персонаж,* постать, дійова особа, актант) на означення образу людини і фіксують функціонально різні статуси суб'єктно-об'єктних відношень у реальному і фікційному світах, то метакритичний підхід до їх поняттєво-семантичного наповнення в історико-літературному процесі видається доконечним. Один з варіантів його реалізації вже здійснений Ю.Ю.Кіндзерською в річищі розробки нашої комплексної теми, в межах якої виконується і ця праця.

Ю.Кіндзерська простежила еволюцію концепції героїчного і філістерського в європейській теоретичній думці, докладно і переконливо показала, що "категорія героїчного піддається осмисленню як естетична та літературознавча з часів античності і виявляється нерозривно пов'язаною з історією розвитку літературознавства як науки. Генеза поняття дає підстави твердити, що поняття *герой* (як і пізніше за нього поняття *філістер*) не слід вважати константною величиною; воно виявляє свою відкритість та детермінованість історичними, соціальними, політичними, ідеологічними та гносеологічними чинниками, які, взаємодіючи, визначають рецепцію героїчного образу у певний історичний період" [86, 48].

Трактування героїчного, як і співвідношення понять *герой/антигерой*, залежить від розуміння сутності людини, структури особистості. Свого часу в українському і російському літературознавстві було створено чимало досліджень, кандидатських і докторських дисертацій, назви яких спиралися на

парадигму „Концепція людини в творчості... (далі подавалося прізвище письменника)“. У працях такого типу, чия концепція не розглядалася б – М.Горького чи А.Макаренка, О.Корнійчука чи М.Стельмаха тощо – вихідним і базовим була філософська теза К.Маркса про „сутність людини як сукупність суспільних відносин“. Наближення творених образів людини до цієї думки чи відхилення від неї давало підстави говорити про типові/нетипові характери в типових/нетипових обставинах; про образи звичайних, пересічних чи видатних, позитивних, ідеальних людей, які (образи) були втіленням ідеалу „всебічно розвинутої людини“. Тому аналіз художніх творів спирався, зазвичай, на відтворення соціально-історичної ситуації, в якій твір виник; на виділення в системі персонажів центрального провідного протагоніста, на його окреслення з позицій авторського світогляду і народності. Серед прийомів характеротворення акцентувалася вирішальна роль поведінки, вчинків змодельованої постаті, які визначали тип конфлікту, динаміку сюжету і фабули. Описи (портрети, пейзажі, інтер’єр) і мовні характеристики (діалоги, монологи, авторські оцінки) – все це трактувалося як підрядні засоби, хоча й узалежнені від самовияву характеру, що формувався в суспільному середовищі. Тому інші методології, чи відмінні від соціологічних, ідеологічних і соціально-психологічних підходів до літературних явищ або критикувалися (міфоритуальна критика, формальний, психоаналітичний, структуральний метод), трактувалися як часткові і непродуктивні, чи співвідносилися лише з творчістю „модерністів“, із спробами, мовляв, звести літературу „на манівці“ дегуманізації мистецтва.

Пріоритетом у критиці, яка спиралася на засади соціалістичної естетики і соцреалізму, була „життєва переконливість героя“. Але конкретні критики, що знали життя свого суспільства, долі реальних людей, розуміючи літературу як відкриття невідомого, не приймали плакатних, одномірних героїв у сенсі „втілення“ кращих рис характеру і людських якостей „радянської“ людини. Зокрема, Г.Сивокінь тоді (1965 року) писав: „Чекати невідомого і з цікавістю

відкривати його можна всюди – в долі однієї людини, в боротьбі колективу за спільну мету, в зміні рис характеру, в діалектиці уявлень про різні речі і явища навколишнього світу, в русі почуття закоханих сердець.

Беремо книгу, щоб про все це дізнатися, зіставити із своїм досвідом, *разом з героями пережити.* І переживатимемо лиш за тієї умови, коли з'явиться в нас щось більше, ніж прагнення знати, коли книга торкнеться нашої душі, коли *само собою виникне співпереживання"* (підкр. наше. – О.П.) [198, 3-4]. Проаналізувавши суперечки про роман М.Стельмаха „Правда і кривда" і кілька інших творів, дотичних до нього за проблематикою і головним персонажем, Г.Сивокінь на кінець констатував: „Правда життя і художня переконливість її відображення за всіх обставин лишається своєрідним status quo літератури, що визнала і важливе, і цікаве в ній" [198, 19].

Сьогодні ми знаємо, як і знав тоді автор цитованої статті, що „обставини" в СРСР навіть 60-х років XX століття не давали можливості відтворювати „правду життя" в повному обсязі. Якщо з'явилися друком повісті О.Солженіцина „Один день Ивана Денисовича", „Матренин двор", то той же автор не зміг відкрито публікувати те, що продовжував писати на цю тему. В Україні важко повертався до літератури багатолітній в'язень і засланець Б.Антоненко-Давидович, який також із власного досвіду знав порядок в радянських таборах. А про У.О.Самчука, який теж мав власний „досвід художнього дослідження" такого феномену з українського погляду, не можна було й згадувати, хіба що тільки так, як це трапилося в Б.Харчука. Маємо на увазі нариси Б.Харчука в книгах „Чуєш, брате мій?" і „Розстріляні ночі".

Отже, як у житті були свої герої та антигерої, так і в літературі та в літературній критиці, в літературознавстві взагалі, йдеться про сміливців, новаторів, які пробоєм ішли з гаслом правди. Це – справжні герої. І завжди були помірковані, обачні, навчені гірким досвідом *пересічні* трудівники, які ставали зрештою міщанами за сутністю особистості. Вони могли нишком

поспівчувати сміливцям, котрі, стаючи дисидентами, поповнювали поріділі лави давніх, „антирадянськи налаштованих“ в’язнів. Про них уже знав увесь світ, піднімаючись на захист позбавлених прав і свобод громадян соціалістичних країн.

У протистоянні двох світів і протилежних ідеологій розщепилася категорія гуманізму, яка з часів європейського Ренесансу виражала й обґрунтовувала феномен людяності. Ідеологи і практики деспотій, тиранізму, сталінського тоталітаризму використовували риторику „буржуазного гуманізму“, “абстрактного гуманізму“, протиставляючи їм доктрину „радянського (соціалістичного, ідеального) гуманізму“. Пропагована доктрина виправдувала верховодів і виконавців у в’язнично-таборовому світі. Тільки в такій конкретно-історичній ситуації могла скластися й утвердитися, за визначенням О.Солженіцина, „перепрокинутая шкала ценностей“ [207, 633].

Величезна кількість таборів, їх різновидів, багатолітніх в’язнів, засланців – представників усіх соціальних прошарків, вікових категорій, національностей, ієрархічно-посадових рівнів – все це вимагало від авторів різножанрових творів про цей спотворений світ відповідних типологій. Калейдоскоп індивідуальностей, розкласифікований слідчими і суддями за статтями, пунктами і підпунктами Кримінального і Процесуального кодексів Радянського Союзу (і списаних з них кодексів союзних республік) вимагав інших типологій великоформатного масштабу. І Солженіцин запропонував одну з таких відповідно до реалій і ціннісних орієнтирів, які склалися у свідомості і звичках населення „Архипелага ГУЛАГ“.

„Архіпелаг закам’янів“ у своєму сформалізованому режимом і регламентом побуті, перетворюючись у своєрідну зеківську націю.

Пародіюючи сталінське визначення нації (глава 19 третьої частини), О.Солженіцин здійснив типологію з використанням для її назв усталеного жаргону: „Придурки“, „Женщина в тюрьме“, „Благонамеренные“,

„Социально-близкие“, „Малолетки“, „Музы в ГУЛАГе“, „Псовая служба“ (конвоиры, надзиратели, ВОХР), „Прилагерный мир“.

При цьому автор резонно зауважив, що “всякая житейская классификация не имеет резких границ, а переходы все постепенные“ [207, 231]. Тим більше, що таку класифікацію-типологію проводять „туземцы“, тобто ув’язнені. Вона враховує не стільки зміст і функції роботи, скільки характер поведінки, ставлення в’язнів до свого статусу і до кінцевої мети – за будь-яку ціну *вижити.* „Лагерная шкала значения специальностей, – роз’яснював Солженіцин,– совершенно обратна вольной шкале“ [207, 231]. В’язні самі себе не класифікують і не зараховують до певного класу, щоби не наражатися на посміховисько.

І все-таки в кожній групі, в кожному таборі чи тимчасовому угрупуванні людей у таборово-в’язничному світі (від варти до бригадира) є свої авторитети і примітні долі. Попри типологію об’єктів свого „опыта художественного исследования“ О.Солженіцин не обминає нагоди виокремлювати виразні постаті з їх власними іменами і прізвищами, створює їх портрети, а то й розгортає оповідання чи навіть повісті за законами цих жанрів. Тому його начебто *документальна* розповідь про радянські табори і радянських людей у них – це своєрідний наратив, який постійно збагачується домислом, вимислом та іншими елементами фікційного світу – навіть про власну біографію письменника, різні епізоди його виживання в екстремальних умовах. Зауваживши якось, що світ зеків не потребує дипломів, бо в ньому всі „аттестуются саморассказом“, О.Солженіцин при цьому оповів історію, як він став нормувальником, узагальнивши: „Приезжая на новый лагпункт, ты изобретаешь: за кого бы себя на этот раз выдать“ [207, 244].

Наскрізним мотивом такого наративу є *самоаналіз* власного розповідання про своє бачення людей, які втратили волю і намагаються зберегти життя. Автор „Архипелага ГУЛАГ“ (і це чітко виявляється в тексті) постійно готувався до майбутнього свідчення про падіння таких, як він, на дно

суспільства, керівники якого видавали це суспільство за найсправедливіше. Ретроспективні вектори принагідних узагальнень в тексті „Архипелага ГУЛАГ“ зустрічаються в усіх частинах трилогії, як-от: „*Теперь* я знаю, что писателю нельзя поддаваться чувствам гнева, отвращения, презрения...“ І ще: „...время и внимание всегда отдавал людям, которые восхищали меня, были приятны, вызывали сочувствие“ [207, 247] і т.д. і т.под.

Про відчуття його провіденційного покликання свідчать і роздуми, які часто зустрічаються з приводу правомірності і мотивації зачислення до станово-фахових (класових) типологій тих чи інших постатей. Найбільше автора переймала *інтелігенція,* під рубрику якої в Радянському Союзі потрапляли партійно-профспілкова бюрократія, „механические рабы Дебета“ (бухгалтери та обліковці), „говорящие учебники“ (вчителі без власних поглядів на виховання), медики, здатні „петлять пером по истории болезни“, численні культпрацівники, які тільки ходять біля редакцій, видавництв, кінофабрик, філармоній. На його переконання, „интеллигент – это тот, чьи интересы и воля к духовной стороне жизни настойчивы и постоянны, не понуждаемы внешними обстоятельствами и даже вопреки им. Интеллигент – это тот, чья мысль не подражательна“ [207 , 259].

На користь оригінального становлення письменника в екстремальних умовах (тюрми і таборів) свідчать полемічні пасажі Солженіцина, адресовані В.Шаламову, Є.Гінзбурґ та ін. авторам табірно-в’язничної теми щодо деградації особистості і тиражування озлоблених і зневірених. Ось характерна теза: „Шаламов говорит: духовно обеднены все, кто сидел в лагерях. А я как вспомню или как встречу бывшего зэка – так личность“ [207, 576]. Небачену в ХХ столітті стійкість виявляли, за спостереженням Солженіцина, „истые религиозные люди“ [207, 577].

Морально-етичний максималізм автора „Архипелага ГУЛАГ“ проявлявся і в припущеннях („никакой лагерь не может растлеть тех, у кого есть устоявшееся ядро, а не та жалкая идеология „человек создан для счастья“), і в

категоричних висновках, як-от: „Растлеваются в лагере те, кто уже и на воле растлевался или был к тому подготовлен“ [207, 579].

У третій главі четвертої частини „Архипелага ГУЛАГ“ зустрічається той мотив *правди*, який вище ми цитували за книгою Г.Сивоконя. О.Солженіцин категорично твердить: „...Я считаю, что в тридцатые, сороковые и пятидесятые годы литературы у нас не было. Потому что безо *всей* правды – не литература. Сегодня эту мерзость показывают в меру моды – обмолвкой, вставленной фразой, довеском, оттенком – и опять получается *ложь*“ [207, 585].

Розвінчуючи „ложь как форму существования“, „ложь как длительную основу жизни“, Солженіцин розрізняв ступені брехні („вынужденная“, „оборонительная“, „самозабвенная“, „страстная“), звертав увагу читачів на „потребность покаяться“ [207, 601], на потребу віри в „добросердечность“, на поширену загрозу „рабской психологии“ в такому „зловонном сыром мире“ [207, 604]. Припиняючи роботу над книгою на початку 1968 року без надії повернутися до теми, автор планував ще написати „жизнеописание какого-нибудь незаурядного (по личным качествам, по твердости взглядов) социалиста, показать его многолетние мытарства по передвижкам Большого Пасьянса“ [207, 621].

Як бачимо, літописця в’язнично-таборової епопеї цікавили і панорама „Архипелага ГУЛАГ“, і багатонаціональна структура його населення, і політичний плюралізм репресованих, їх конфесійне розмаїття і „разительное пересечение судеб русских и законов Архипелага“ [207, 620], щоби виконати своє покликання й обов’язок перед пам’яттю жертв „єдиного і непомильного Вчення“, задля обстоювання вистражданих переконань. Літописець сам був персонажем, який за інтелектуально-духовним критерієм підпадає під категорію *героя*, що розумів *героїзм інших*, динаміку (падіння і піднесення) *пересічних* співтабірників, причини розтління *антигероїв*, вірячи в силу *людяності* як незнищенну потенцію віталізму.

Солженіцину не бракувало прототипів для всього спектру його типових персонажів, бо найголовнішим героєм серед них був сам автор. Це він свою проекцію скеровував і на достовірних, і на домислених, і на підказаних іншими в'язнями, і на почерпнутих зі спогадів та історичних досліджень різних людей. У вірогідності І правдоподібності (правдивості) його типажу не сумніваються ні читачі, ні критики (за винятком офіційно-присяжних), ні бувальці у таборово-в'язничному світі. Розбіжності в сприйнятті тексту „Архипелага ГУЛАГ" пов'язуються з неминучими колізіями інтерпретації. Натомість щодо репрезентативності уявного світу У.Самчука, зокрема головного героя „Темноти", дефіцит довіри після рецензії П.Одарченка не знижується. До згаданого вище (підрозділ 1.2) і з приводу сказаного стосовно давньої пропозиції П.Одарченка (підрозділ 2.2) в контексті розмови про типологію героїв в'язнично-таборового світу додамо ще аналогії, які перегукуються з матеріалами О.Солженіцина.

Сучасник У.Самчука, мовний редактор його роману „Темнота", Одарченко дорікав авторові, що той, дійшовши до застінків ГПУ, став фантазувати і, „оскільки Самчук ніколи не жив в СРСР і УРСР, то сфальшував дійсність" [147, 139]. Не згадуючи відомої тези в радянському літературознавстві про різні способи типізації в реалістичній літературі, в тім числі і про типове як виняткове, не загальнопоширене, тут звернемо увагу на історію і долю Н.А.Френкеля, докладно відтворену О.Солженіциним у главах „Архипелаг дает метастазы" та „Архипелаг каменеет". Автор простежив стрімку кар'єру з неправдоподібними метаморфозами „неутомимого" турецького єврея, який ще за царату у Маріуполі мав фірму і став мільйонером. Там видавав свою газету „Копейка", а 1917 року повернувся з капіталами до Константинополя. Випливши в часи НЕПу знову в СРСР, тут Френкель „по тайному поручению ГПУ создает, как бы от себя, черную биржу" [207, 75], а відтак 1927 року потрапляє як ув'язнений на Соловки, розгортає бурхливу діяльність як „начальник экономической части". У 1929

році його возили на побачення зі Сталіним. Бесіда тривала 3 години. Саме тоді, як іронізує Солженіцин, „Френкель разворачивает перед Отцом Народов ослепительные перспективы построения социализма через труд заключенных“ [207, 76]. Під час будівництва Біломорканалу Френкель був призначений на „специально для него придуманную должность „начальника работ“ – главного надсмотрщика на поле трудовой битвы“. За канал він отримав орден Леніна. Потім як начальник будівництва БАМЛага 1937 Френкель знову потрапив на Луб’янку, звідки його виручав сам Сталін. Начальник ГУЛЖДС Френкель керував, ні перед ким не звітуючи, під час війни з Кірова заправляв „всем русским Северо-Востоком“.

Солженіцин подав виразний силует людини „выдающихся способностей не только в коммерции и организации“, а й в облаштуванні власного життя. У званні генерал-лейтенанта Френкель був заступником Кагановича з капітального залізничного будівництва. Нафталій Френкель помер у Москві „в старости, в почете и в покое“. Портретна сильветка героя закінчується реплікою Солженіцина: „Мне представляется, что он ненавидел эту страну“ [207 , 128].

Не торкаючись зараз концептуальної суті образу Івана Мороза в структурі „Ost’у“ У.Самчука, хочемо наголосити на *типологічній подібності* життєвої, кар’єрної канви реального Френкеля і вигаданого чи ідеально змодельованого персонажа „Темноти“ як головного героя У.Самчука. До того ж у розмові Мороза з графом Демидовим, якого перед смертю привезли до Усть-Печорського табору, де був начальником робіт Іван Мороз, вербалізується й *антиросійська* налаштованість Самчукового героя. „Мене обурює – казав Мороз,– що ви... росіяни, не бажаєте нічого рішати...– Це було великою несподіванкою навіть для самого Мороза. Це він уперше вжив слова „ви росіяни“ <...> – Так! Я так думаю! Самі не живете і іншим не даєте жити! Покалічили всіх, зламали хребти, характери... І сотні років тупцяєтеся на місці! Загрузли... І тримаєтесь за волю Божу! А лиш подує потрібний вітер і

все те рухне! Рухне! Як хатка з карток! „Дружба народів“! „Соціялізм“! „Інтернаціонал“! Ну, кому, навіщо потрібен весь той дурний блеф!“ [198, 452].

Максималістські оцінки такого характеру, текстуалізовані через вигаданого героя, на наш погляд, є сумірними з публіцистикою У.Самчука і спираються на його життєвий досвід. Зіткнення Самчука з росіянами і людьми, сформованими в царській імперії, а потім в Радянському Союзі, розпочалося ще під час Першої світової війни, в період більшовицького перевороту в Росії, перипетій боротьби між більшовицьким правлінням, денікінськими шовіністами, самостійницькими рухами в Україні. Уникаючи польської окупації волинських земель після Ризького перемир’я і Сент-Жерменської угоди європейських урядів, молодий Самчук нелегально переходив польсько-український кордон, щоби взяти участь у розбудові самостійної України, а його затримали червоні прикордонники і передали польським властям. Саме тоді почалося „знайомство” майбутнього письменника з тюремними порядками. Наступні кроки на шляху Самчука до трилогії „Ost“ тепер добре відомі. Втеча з польської армії (дезертир!), прямування через німецькі землі до Чехо-Словаччини, де зосередилися українські політичні опоненти більшовиків. Тісні контакти з УНР-ким середовищем, письменницьке визнання після роману „Марія“ і першої книги „Волині“. Активна діяльність в лавах ОУН, особливо в період проголошення, захисту і поразки Підкарпатської України. Повернення в Україну відразу з нападом Німеччини на СРСР. Журналістська діяльність протягом 1941-42 років, яка супроводжується поїздками крізь усю Україну і публікацією репортажів, а завершилася ув’язненням редактора газети „Волинь“ у рівненській тюрмі ґестапівцями. Відтак – табори Ді-Пі, керівництво МУРом у післявоєнній Німеччині, переїзд 1949 року до Канади, де тривалий час, зосередившись виключно на письменницькій діяльності, очолював об’єднання „Слово“, редагуючи однойменні збірники. У.Самчук постійно уникав вузько-партійної, однобічної заанґажованості і, як засвідчують його спогади та

художня проза, тримався української, соборницької орієнтації, залишався переконаним „антирадянщиком“. У цьому контексті цілком зрозумілий пафос зацитованої вище тиради Івана Мороза.

З такого погляду Улас Олексійович Самчук також є *героєм* у концептуальному смислі цього слова. А його світоглядна позиція і світовідчуття також відбиваються в низці протагоністів, створених уявою письменника, який тільки в окремих випадках може бути власне прототипом своїх типових персонажів. Якщо Самчук особисто не потрапив на один із „островів“ архіпелагу ГУЛАГ, то він постійно *спілкувався* з тими, кому “вдалося“ чи пощастило вирватися звідтіля. І це були не тільки Григорій Костюк, чиїми спогадами очевидця і страдника-в’язня безпосередньо користувався Самчук, а й в тім числі Тодось Осьмачка, Іван Багряний, сотні непойменованих в’язнів і совєтських засланців, котрі усно і письмово розповідали про той неймовірний світ калічених, але не зломлених людей. До того ж антології „Розстріляне відродження“ І.Лавріненка, подібні тематичні збірки Б.Кравціва, Яра Славутича, панорамні огляди літератури І.Кошелівця, В.Петрова, Ю.Луцького, рецензії і статті Є.Маланюка, О.Тарнавського, Ю.Стефаника, А.-Г.Горбач та багатьох інших критиків, літературознавців і публіцистів сукупно творили те інтелектуально-силове поле, в якому концептуально поставала й осягалася проблема „української людини“.

Недаремно в такому проблемному – ідейно-естетичному, філософському – полі виникла підсумкова стаття А.Власенко-Бойцун „Улас Самчук – творець нового героя“. Авторка, яка близько знала письменника як особистість і регулярно стежила за його творами, справедливо вважає, що „літературне значення Уласа Самчука випливає з його ключової ролі у формуванні нового активно-творчого героя в українській прозі ХХ віку. Його протагоніст – це син села, звичайно, волинського, якому тісно, тому він покидає село, йде в світ шукати кращої долі, не тільки для себе, але також для своїх найближчих, для своєї поневоленої батьківщини“ [36, 231]. Інспірована легендами та

історією „поява народного героя“, вважає авторка, втілилася насамперед у трилогії „Волинь“, згодом у повісті „Юність Василя Шеремети“, а відтак у романі „Чого не гоїть вогонь“. Це – щодо першого етапу творчості письменника. Тут виразно заявив про себе започаткований давно в літературі „мотив виходу з рідного села“, але Самчук його оновив, як і „оживив стару селянську тематику нашого реалізму“. Трансформація типового тематичного мотиву пов’язана з „героєм“, що має „активне і позитивне наставлення до життя, до цивілізації, споріднених з психікою селянина державних націй, вільних від почуття неповноцінності“ [36, 234].

А. Власенко-Бойцун виводить рушійну силу конфлікту, реалізованого в різних типах активних героїв у Самчука, з опозиції добровільна/ примусова праця селянина. Ця давня онтологічна суперечність у діяльності людини як соціальної істоти модифікується іншими гранями конфлікту: між добром і злом, старим і новим способом життя, між різними ідеологіями. Тому тип „господарника-економіста“, наділеного глибинною силою віталізму, постає й ідентифікується в характері Івана Мороза з трилогії „Ost“. Три персонажі Самчука – Лев Бойчук („Кулак“), Іван Мороз („Ost“), Павло Данилів („На твердій землі“) уособлюють три різновиди типового „активного господарника“ з погляду провідних типів ведення господарств в сучасній цивілізації. Бойчук – уособлення промисловця в європейському розумінні; Мороз – євразійця, імперської людини; Данилів – еміґрант-доробкевич. Вони не герої в традиційному розумінні, бо не ведуть відвертої активної боротьби, як правило, зі зброєю в руках. З-поміж них Іван Мороз може видаватися в руслі аналізу нашої проблеми навіть „антигероєм“ (пристосуванцем, непатріотом, „колаборантом“ і т.д.). Однак має рацію А.Власенко-Бойцун, яка твердить: „Поява постаті Івана Мороза свідчить, що наша література дозріла до того, щоб подати читачеві неґативний портрет нашого національного обличчя, хоч це куди важче зробити, ніж змальовувати дуже патріотичних і жертвенних героїв, яких у реальному житті мало. І заслуга Уласа Самчука

саме в тому, що він цю спробу виконав“ [36, 235]. Одначе цю „заслугу“, як ми бачимо з давніх (.П.Одарченко) і сучасних (В.Кизилова) дослідників творчості письменника, важко сприйняти чи адекватно витлумачити, бо грані добра і зла, позитивного й негативного в людині дуже нестійкі. І слід додати, в різних сферах згадані опозиції виявляються й оцінюються складніше, неоднозначно.

У прозі Самчука є персонажі героїчного типу в усталеному традиційному розумінні. Брати Цокани (роман „Гори говорять“) і Яків Балаба („Чого не гоїть вогонь“) – воїни, провідники повстань, борються проти поневолювачів українського народу. Зокрема Яків Балаба – героїчний практик, який жертвує власним життям і долями молодих бійців з усіх кінців України, прийнявши „тактику“ вмерти, але не здатися і не упокоритися сильнішому ворогові. Це – образ, як пише А.Власенко-Бойцун, “зовсім відмінний від компромісових героїв „Ost“, на відміну від них, Балаба не приймає вигідних становищ, не користає з можливості виїхати за кордон, не старається за всяку ціну вижити, хоч і любить життя“ [36, 238].

У системі персонажів У.Самчука, як і інших авторів, що розробляли теми і проблеми, пов’язані з протистоянням двох світів, зокрема світу вільного і таборово-в’язничного, трапляються виразні герої й антигерої, трудівники-господарники і підневільні, покірні виконавці. Всі вони по-своєму випромінюють світло на проблему героїчного в житті і в літературі. Але є й *компромісні варіанти поведінки,* які творять свою типологію характерів. Вона прислужилася Самчукові для осмислення проблем, які цікавили письменника в суспільно важливих дискусіях його часу. Серед тих проблем центральною була проблема українства у східноєвропейському просторі і ролі „східноєвропейського („Ost“)“ чинника в глобальному протистоянні комуністичного світу західній цивілізації. Тому проблема героїзму для Самчука поставала й узалежнювалася в контексті віталізму як філософської основи життєздатності будь-яких систем, здатності людського організму як носія людяності до виживання за будь-яких умов. Таборовий світ його

„Темноти“ виповнений незвичайними постатями, несподіваними метаморфозами і переплетеннями. Справжні герої в житті стають злочинцями: істоти без переконань та ідеалів у житті постають героями в законі – і всі віч-на-віч зустрічаються і навмисне зводяться письменником у панорамній трилогії „Ost“. Функціонально-смислова сутність його типів – персонажів, протагоністів, героїв – розкривається не стільки в параметрах композиції трилогії „Ost“, скільки в паралелях: аналогіях і зіставленнях/протиставленнях з іншими моделями таборово-в’язничного світу. Домінантою у таких рефлексіях на ґрунті типологічних зіставлень, крім жанрової парадигми і персонажного складу творів, ще може бути підсвічений прикладом Н.Френкеля концепт, кажучи словами О.Солженіцина, „*Менять судьбу*!“ Його мотивація розгорталася за такою логікою: „Отстоять себя в этом диком мире – невозможно. Бастовать – самоубийственно. Голодать – бесполезно. А умереть — всегда успеем. Что ж остается арестанту? Вырваться! Пойти *менять судьбу*!“ [207, 362].

Про те, коли і як, якою ціною можна вирватися, щоби збагнути „предначертания“, „изломы судьбы“ і “разглядеть смысл отдельной человеческой жизни“ [207, 380], писав не тільки О.Солженіцин, розповідаючи про численні втечі з тюрем і таборів, про долю втікачів-симпатиків соціалізму з країн Заходу до СРСР, де їх спіткало остаточне прозріння, часто перед смертю. Писав про це й У.Самчук у третій книзі „Ost“ – в романі „Втеча від себе“, а також у романі „На твердій землі“. Полювання радянських розвідників і найнятих ними аґентів за еміґрантами спричинило синдром боязні провокаторів не в одного героя роману з канадського життя „На твердій землі“.

Провідним тематичним пластом та складовою ідейної проблематики цей мотив „зміни долі“ розроблений на російському матеріалі Миколою Володимировичем Марченком (1887–1969). Його життєвий шлях і людська доля сконцентрували в собі найхарактерніші виміри передумов і перипетій

перехідної епохи, котра виявила свою сутність у в'язнично-таборовому „ламанні хребтів".

М.Марченко народжений в Бессарабії, освіту здобув у Києві (політехніка), жив у Казані; 1932 р. репресований, в тюрмі відсидів недовго; 1944 року через табори Ді-Пі вирушив на Захід; 1951 виїхав у США, помер у м.Монтерей (штат Каліфорнія) – такі віхи його життя. Офіцер денікінської армії, полонений більшовиками, учитель, викладач математики, прозаїк реалістично-психологічної орієнтації – такі віхи його духовної діяльності. Романи „Мнимые величины" (1952), „Никуда" (1961), „Могу!" (1965) – основні творчі здобутки письменника російського зарубіжжя. Як ми вже згадували, їх знав Солженіцин. Читачам же СРСР письменника вперше представив журнал „Дружба народов" 1990 року, опублікувавши „Мнимые величины". Свого часу цей твір перекладався французькою, німецькою, іспанською мовами. Широкий розголос твору зумовлений психологічно переконливим зображенням образу робітничого юнака Любкіна, який через ревну службу в Червоній Армії дослужився до державної безпеки, став начальником обласного управління НКВС і настільки заплутався в боротьбі з „ворогами народу" й у своїх поглядах, що, рятуючись від можливого провалу надзвичайної місії („тайное и чрезвычайно ответственное назначение в Афганистан"), прийняв пораду найближчого друга: „А ты в Афганистане не дури! Ты подожди там, сколько надо будет, а потом, как осмотришься,– беги!" [138, 295]. Саме у відвертій розмові-суперечці з другом, знаючи всі злочини, які відбувалися з їхньої згоди і за їх участю, Любкін приймає висновок Супрунова: „...коммунизма нет и быть не может, потому что борьба не за коммунизм идет, а за то – кто наверху? У кого вожжи в руках" [138, 297]. Найвищі і службово віддані працівники НКВС приймали у свою свідомість „зрадницьке рішення", коли цинічно сформулювали для себе сутність більшовизму: „Большевик – это если человек в себе, из себя и для себя. Только в себе и больше ни в ком. А главное, ни в чем <...> Полная

свобода, совершенная свобода, от всего свобода <...> Ничего другого: ни Бога, ни человека, ни закона“ [138, 298].

„Герой“ з такими моральними переконаннями діє і в романі Н.Нарокова (Марченка) „Могу!“. Федора Петровича Іва знайомі називали „Дьяволов“. Автор дає йому багатозначну характеристику: „О его прошлом не знал никто, и никто, конечно, его об этом не спрашивал: чувствовалось, что такого человека спрашивать о нем самом нельзя. Знали только, что он и Софья Андреевна приехали из Европы в Эквадор, но жил он почти постоянно в Соединенных Штатах <...> Его капиталов, конечно, никто не знал, но когда с ним говорили, то, не стесняясь, называли цифру с шестью нолями. Передавали друг другу, что в годы войны он вел крупные дела с железом в Швеции, и не сомневались в том, что эти дела были темные...“ [139, 28]. Чутки стосувалися не тільки багатства потаємного героя, а й політично-державного минулого: його вважали особою, наближеною до Ягоди. Фантазери, додає розповідач, твердили, що саме „он сыграл видную роль в той группе, которая вела следствие по делу убийства Кирова <...> Будто он, приехав в Германию, чуть ли не сразу стал работать в гестапо“ [139, 28].

Участь таких героїв у детективному сюжеті з убивством людини, наративна стратегія, яка будується на суцільних загадках і неповній інформації, звичайно, підтримувала інтерес читачів до цього роману. Разом з тим, сюжетна лінія з Табуріним і Юлією Сергіївною, чийого чоловіка вбито, розширює сферу персонажів і проблемний пласт структури роману. Табурін виголошує такі міркування, здогадки й узагальнення, які освітлюють філософію влади, злочинств і справжньої сутності людських стосунків у тоталітарному і демократичних суспільствах. Йому, наприклад, не подобається орієнтація вихідців з СРСР на інших („как все“). З цього приводу він неначе ненароком радить: „...от этой стадности бежать и спасаться надо, потому что в ней человек гибнет; расстворяется, обезличивается...“ [139, 234]. Табурін пропагує свою теорію пізнання людини, її сутності. „Ведь в

человеке,– говорить цей герой,– есть не один только разум, но есть еще чувствование и интуиция... Вдохновение? Да, и вдохновение! Есть целый мир, который сильнее разума“ [139, 318]. Інтуїтивно відчуваючи людей типу Іва (Дьяволова), котрий вважав, що *може все* (звідси назва роману „Могу!“), Табурін підводить читачів до висновку: „В мироздании добра и зла нет, добро и зло есть только в человеке! А поэтому в деле добра и зла все зависит от человека, он – примат!“ [139, 357].

„Примат“ людини в цьому контексті не означає, як очевидно, цілковитого суб’єктивізму і сваволі людини. Йдеться про ставлення людей до середовища і про їх взаємоставлення, про те, що найкращі наміри однієї людини можуть звестися до протилежності, якщо натикаються на спротив середовища, або виходять поза можливості людської природи та її тілесної субстанції. Власне, в’язнично-таборові ситуації, відтворені письменниками і мемуаристами, що складали свої тексти без оглядки на можливу цензуру або на публічний тиск засобами морально-етичних, релігійно-конфесійних норм, заповідей і забобонів, дають можливість простежити, відчути *міру людяності* як героїв, так і пересічних людей з їх вадами і достойностями.

Під таким кутом зору далі порівнюємо декілька характерних ситуацій, змодельованих двома російськими (Солженіцин, Нароков) і двома українськими (Самчук, Антоненко-Давидович) письменниками на матеріалі деяких парадигм поведінкових актів типових „героїв“(персонажів) із в’язнично-таборового світу.

3.2. Вияви людяності у таборовому світі: парадигма взаємин жінок і чоловіків

Автори, твори яких тут розглядаємо, безкомпромісно ставилися до більшовицького експерименту з „перетворення“ суспільства і людської природи. Як письменники (романісти і публіцисти), вони використовували різні типи текстуалізації своїх переконань, але були одностайними у

неприйнятті соціально-класового детермінізму поведінки людей. Цитуючи міркування дійових осіб з монологів, діалогів і з відавторських характеристик персонажів У.Самчука та М.Нарокова, ми вище наголошували на змістовій подібності ідеологічних позицій. Зараз же в аспекті типології персонажів, які функціонують у різножанрових творах про таборовий світ, зосередимося на загальнолюдських універсальних чинниках, що глибинно й опосередковано впливали на поведінкові акти людей різного статусу, віку, національності і статі, позбавлених волі.

Найпершим з таких факторів є органічні потреби живого організму – інстинкти виживання і продовження роду. Право на життя і на батьківство/материнство ґрунтується на очевидних екзистенційних підставах, як би їх хто не трактував: Божим даром чи вічністю матерії; виявом могутності Ероса чи неухильності сексуальних потягів; домінуванням тваринного чи людяного в живих істотах, силоміць обмежених екстремальними умовами.

Практика радянських таборів не тільки відкинула риторику бадьористих пісень з мотивами типу „Я країни іншої не знаю, де людина вільно так живе“, а й поступово спростовувала догми про „вирішальну роль пролетаріату“ в розвитку суспільства, про пріоритетність трудящих, „простого народу“ в соціалістичному суспільстві. У творах О.Солженіцина, У.Самчука, М.Нарокова, Б.Антоненка-Давидовича представлений найширший діапазон героїв, повна соціально-політична ієрархія, суспільно-психологічна градація, морально-етичне розмаїття, всі ступені духовної зрілості/деґрадації персонажного світу. Але крізь таку гетерогенічність скоріше чи пізніше виявляється взаємотяжіння статей. Ці тексти оприявнюють філософію життя і силу віталізму, й головні екзистенціали людей.

У главі „Женщины в лагере“ (третя частина „Архипелага ГУЛАГ“) О.Солженіцин розкриває складність цієї проблеми. Описуючи різні форми пригнічення й “експлуатації“ людської тілесності і духовності, він торкається

питання як переваг, так і вад чоловіків і жінок – „сильної“ і слабкої статі. Між іншим письменник зауважує: „...для всех нас, а для женщины особенно, тюрьма – это только цветочки. Ягодки – лагерь. Именно там предстоит ей сломиться или, изогнувшись, переродясь, приспособиться“ [207, 209]. Скорившись гвалтівникам чи віддавшись добровільно, щоби „сохранить саму жизнь“, бо „для иступленно-голодного весь мир заслонен крылами голода“ [207, 211], жінки все ж не давали підстав для генералізації висновку про беззастережне й остаточне знеосібнення жіноцтва. З цього приводу читаємо у Солженіцина: „Есть женщины, кто по *натуре* и вообще на воле легче сходится с мужчинами, без большого перебора. Таким, конечно, в лагере всегда открыты легкие пути. Личные особенности не раскладываются просто по статьям Уголовного кодекса,– однако, вряд ли ошибемся, сказав, что большинство Пятьдесят Восьмой составляют женщины не такие. Иным с начала и до конца этот шаг непереносимее смерти. Другие ежатся, колеблются, смущены (да, удерживает и стыд перед подругами), а когда решатся, когда смирятся – смотришь, поздно, они уже не идут в лагерный спрос. Потому что предлагают – не каждой“ [207, 211]. Численні ситуації і приклади різних поведінкових актів спонукають говорити про роль не тільки етичних, а й естетичних факторів у виживанні за принизливих табірних умов. „Любовь на острие опасности, где так глубеют и разворачиваются характеры, где каждый вершок оплачен жертвами,– ділиться спостереженнями і міркуваннями Солженіцин,– ведь *героическая* любовь!“ [207, 219]. А в мотивації благородних вчинків першорядну роль відігравали почуття материнства. Наважуючись вагітніти і відмовляючись від абортів, „сами безвозвратно униженные, лагерные женщины через материнство утверждались в своем достоинстве, они на короткое время как бы равнялись вольным женщинам“ [207, 223]. О.Солженіцин із захопленням докладно описував, як жінки із Західної України „норовили крестить своих детей“ і при цьому виявлялися „сияющими матерями“, як жінки-католички з Литви

„выходили замуж через стену за земляков, никогда их прежде не знав“. При цьому письменник висловлював надзвичайно високі оцінки, як-от: таке поєднання доль, на його думку, „было необратимо и священно – мне слышится хор ангелов. Это – как бескорыстное созерцание небесных светил. Это слишком высоко для века расчета и подпрыгивающего джаза“ [207, 227]. Незважаючи на високі оцінки платонічного кохання чи жертовного материнства без батьківської допомоги, письменник-мораліст не осуджував, а з розумінням ставився до „однополой любви“, риторично зазначаючи: „Ведь чего-то же стоит бессмертный Эрос!“, або: „До чего же силен Амур проклятый“ [207, 227].

Природний потяг двох половин людського роду, двоєдиність людської сутності виявлялися за будь-яких умов, набуваючи морально-духовної опосередкованості залежно від розвитку цивілізації і культури. Тому фіксуючи найбільш спотворені форми взаємин чоловіків і жінок у таборах, Солженіцин іронізував з приводу „*полного* отделения женщин от мужчин“, запровадженого 1948 року в СРСР. Гіркий сарказм проймає його розповідь про таке нововведення. „Учитель и Зиждитель задумался о благе своих подданых, –зазначає письменник. – Его мысли освободилися для упорядочения их жизни, и много он изобрел тогда полезного, много нравственного, а среди этого – разделение пола мужского и пола женского, сперва в школах и лагерях (а там дальше, может, хотел добраться и до всей *воли“* [207, 225]. Але такий захід спричинив і викликав несподівані і протилежні щодо задуму наслідки: погіршилося становище жінок на виробництві, вони стали „гоняться за беременностью, стали ловить ее от любой мимолетной встречи“. Жінки і чоловіки виявляли дивовижну винахідливість при доланні загорож будь-якої висоти. „Стены росли,– констатує Солженіцин,– и Эрос метался. Не находя других сфер, он уходил или слишком высоко – в платоническую переписку, или слишком низко – в однополую любовь“ [207, 227]. Оце „слишком“ дуже характерне для

розуміння позиції письменника щодо людської природи в інтимній сфері. Не даремно автор „опыта художественного исследования“ табірного життя згадує „бурные драмы с самобросанием на колючую проволоку под выстрелы часовых“ [207, 228].

Особливості творчого методу О.Солженіцина як письменника публіцистичного плану виявилися і в підході до такої делікатної теми, як взаємини статей. Розповідь про конкретні випадки, складні долі відомих людей, колізії „простих“ і інтелігентних в’язнів, іронія, сарказм, психологічний аналіз внутрішніх станів людини у незвичних ситуаціях – все це – різні грані творчого моделювання образів на документальному матеріалі. Конкретно-чуттєве, емоційно-підсвідоме тут перепліталося з абстрактно-логічними висновками, з етико-релігійними положеннями і навіть з християнською засадою всепрощення. Про це свідчить, зокрема, наступний текст: „Ограбленные во всем, что наполняет женскую и вообще человеческую жизнь,– в семье, в материнстве, в дружеском окружении, в привычной и, может быть, интересной работе, кто и в искусстве, и в книгах, а тут давимые страхом, голодом, забытостью и зверством,– к чему ж еще могли повернуться лагерницы, если не к любви? Благословением Божьим возникала любовь почти уже и не плотски, потому что в кустах стыдно, в бараке при всех невозможно, да и мужчина не всегда в силе, да и лагерный надзор изо всякой заначки (уединения) таскает и сажает в карцер“ [207, 219]. І саме в таких незвичних, неможливих ситуаціях уможливлювався „заговор счастья“, проілюстрований Солженіциним розповіддю про стосунки московської актриси і неграмотного напарника, в яких „актриса открыла, что никто никогда не любил ее так – ни муж-кинорежиссер, ни все бывшие поклонники“ [207, 219]. Зводячи в єдину систему „художніх арґументів“ подібні приклади як часткові чи поширені випадки, О.Солженіцин звертався до читачів і остаточно гнівно розвінчував сталінські доґми і хитрі спекуляції прибічників Сталіна, зокрема Вишинського. З приводу аналогій жіночої праці зі

злагодженими аґрегатами письменник риторично запитував можливих читачів: „Вы скажете – кран? А вы забыли Вышинского – „труд-чародей, который из небытия и ничтожества превращает людей в героев? Если кран – так как же с чародеем? Если кран – эти женщины так и погрязнут в ничтожестве“ [207, 216].

Чимало типологічно подібного на цю тему, хоч і в іншому індивідуально стильовому вияві, знаходимо й в Уласа Самчука. Він також в усіх своїх творах не обминав інтимно-еротичних мотивів, окреслюючи, зокрема, характери і духовний світ персонажів-жінок. О.В.Пастушенко вже досліджувала художню парадигму жіночих характерів у творчості Самчука в контексті української літератури [153]. Розглянувши еволюцію жіночих образів Самчука крізь призму соціальних умов і теорії архетипів (передусім архетипу Великої Матері), О.Пастушенко зробила ряд слушних спостережень над постатями Мар’яни, Ольги і Віри. Дослідниця дійшла висновку, що „переплітаючи долі двох родин, Морозів та Лоханських, письменник показує весь трагізм радянської дійсності, змальовуючи його страшні наслідки, руйнацію роду“ [153, 11]. Авторка, зіставляючи характери двох рідних сестер, справедливо акцентує увагу на їх протилежності: „Якщо Мар’яна – романтична натура, то Ольга – дикий зубр“. І таке метафоричне окреслення персонажа має „доказову мотивацію“ у характері самої героїні, в її людських властивостях“ [153, 11]. У життєвих перипетіях, внаслідок яких Ольга стала, як пише дослідниця, „здичавілою жінкою“, вона “втратила інстинкти“. Це відбулося за певною схемою, обґрунтованою в класичній юнґівській психології: десь біля 35 років жінка втратила душу – „вона стає машиною, її психіка знеособлена і поневолена“ [153, 12]. О.Пастушенко має рацію, тим більше, якщо зважити на те, що Ольга як дружина письменника Андрія погодилась доносити на коханого чоловіка в НКВС, і якщо взяти до уваги підсумковий висновок дослідниці: всі героїні творів Самчука „знаходять своє щастя тільки в материнстві та одруженні“ [153, 12]. Однак у цьому контексті не переконує

витлумачення еволюції характеру образу Віри (дочки Мар'яни та Івана Мороза). Цей образ також *протиставляється* іншому жіночому образові – Еммі. Початок сюжетної мотивації Віриного материнства від німецького офіцера починається з радянських часів і розгортається дослідницею в такий спосіб: „З дитинства Віра весь час боялася радянської влади: вона тікала з мамою від голоду, від НКВС, що забрало батька, потім дівчина втікала від тяжкого життя, перебуваючи в полоні, рятувалася коханням до господарського сина“ [153, 12]. Чи це так? На перший погляд, справді виглядає, що Самчук, показавши інтимне зближення молодої втікачки від радянської влади з пораненим офіцером гітлерівського вермахту, долає класово-расові забобони, акцентує увагу на ролі природного потягу молодих людей, в яких „інстинкти не вмерли“. Однак дослідниця наполягає на „принципово соціальному порівнянні долі дівчат“ [153, 12]. Одна з них – німкеня Емма – „з діда-прадіда живе на власному ґрунті, якого в неї ніколи і ніхто не забирав“, а в другої – Віри Мороз – „радянська влада знищила хутір, забрала землю, розбила сім'ю“ [153, 12]. Як бачимо, у витлумаченні поведінки і статусу двох молодих жінок домінує соціальний чинник або він згаданий для зрівноваження ментально-психологічного стимулу в системі мотивації їхньої поведінки. Правда, О.Пастушенко остаточний свій висновок скорегувала ймовірнісною модальністю судження: „Можемо *припустити* (підкр. наше.– О.П.), що образ Віри – це втілення долі українців-еміґрантів, які мусили шукати порятунку за кордоном“ [153, 12]. До цікавих і слушних міркувань дослідниці художньої парадигми жіночих характерів у Самчука варто додати ще ті, що стосуються аспектів вияву жіночості за умов радянських таборів, оскільки ця грань проблеми людяності залишилася поза увагою авторки.

Як і в Солженіцина, в Уласа Самчука маємо типові ситуації стосунків жінок і чоловіків у таборах.

Особливістю самчуківського варіанту цієї парадигми є зіткнення героїв, які належать до розгалуженого роду Морозів. Самчук моделює ситуації, де *кревняки* потрапляють до таборів і в поле зору Івана Мороза за різними статтями Кримінального кодексу СРСР, але з подібними вироками. Окрім того, деяким родичам часто випадає спокуса інтимної близькості навіть з Іваном, котрому як „високому начальникові“ доводилося одноосібно впливати на стосунки підлеглих і залежних від нього. Фабульно-сюжетний експеримент Самчука полягав у тому, що письменник не дбав про психологічно розпрацьовану правдоподібну мотивацію самовияву характерів, а несподівано віч-на-віч стикав своїх персонажів, демонструючи перебіг їх реакції. А вже у відавторських коментарях продовжував оцінювати раптові повороти долі.

У такий спосіб письменник показує читачам Мороза, який миттєво наводить лад у бараці, де розважалися п’яні зеки. Піднявши руку на жінок, які самі себе вважали „дєшовками“, і на їх „патлатих“ партнерів, „кам’яно спокійний“ Мороз побачив тут серед „переляканих бородачів“ професора Виноградова з Харкова. Як виявиться згодом, у сім’ї цього професора знайшов притулок брат Івана – майбутній письменник Андрій. До того ж дочка Виноградова покохає Андрія, хоча той, зрештою, одружиться з Ольгою – рідною сестрою Мар’яни. Іван Мороз як „найвище начальство“ живе в окремому будинку, в кухні якого господарює „міцна, огрядна Мотря Коваленко з Полтавщини“. Невдовзі „громадянин начальник“ наказав спорудити для себе розкішний палац з салоном, бібліотекою, кімнатами для гостей. У Мотрі, яка господарювала на великій кухні, було вже „три прислужниці і двоє слуг. При вході день і ніч на варті вохрівець“ [198, 292] – як за часів фараонських,– іронізує розповідач... Метаморфози в житті Івана блискавично наростали. Він, між іншим, був „вражений чистотою і порядком“ у кімнаті завскладом, який походив з колишніх царських офіцерів. Увагу Мороза в ресторані привернула „повногруда, з великими чорними очима молодиця у фуфайці з виглядом старорежимної купчихи“. Іван „отетерів“ аж

тоді, коли дізнався, що молодиця – Наталка, дочка Микити з роду Морозів, а там, у Зарянському краї, – дружина отого завскладом. У Наталки – колишній царський офіцер і каторжник за радянських часів – це вже третій чоловік. Вона втрималася серед тих вісімдесяти, які вижили з трьохсот засланців. Наталка сповідує вимушену філософію: „Герой не герой, а вижила і це добре <...> У рабах тепер краще“ [198, 293-294]. Іван Мороз оце дивне подружжя („малий, щуплий, плеканий“, сподобався старорежимній купчисі) наблизив до себе, взявши під опіку. Наталку поставив „начканцелярії“, її чоловіка – „начхозом”. Взяло гору родинне почуття.

Розгорнувши успішну діяльність, Мороз просувався все вище і вище кар’єрними сходами. Письменник характеризує героя простим переліком функцій: „Керує своїм царством самовладно, чинить суд і розправу, визначає заняття, сортує, одружує, розводить, робить переселення і розселення. І все те якось клеїться, коли б не урки, та ще деякі дрібниці. Ті ніяк не дарують йому того першого дня, все шарпаються, один, було, навіть фінським ножем задумав поорудувати, а інші троє вичистили Мотрі всю комору...<...> Як війна, то війна!“ [198, 298-299].

Улас Самчук будує свою розповідну стратегію, яка поєднує і відповідно чергує в тексті панорамні інформативні блоки з портретними чи то з психологічно докладними окресленнями якихось внутрішніх станів персонажів, або відтворенням стислих діалогів, що містять стилізацію таборового жаргону. Так виглядає епізод про сімейно-любовні пригоди Антоші Смілого – побутового авторитета, готового по-своєму покарати партнерку за доноси. За основу Морозового порозуміння з блатними письменник бере сприяння їм в „одруженні“. І цей, відомий вже з тексту Солженіцина, мотив реалізується в Самчука так. Мороз, читаємо далі, „завів моду: без одруження жити не полагається. І то лише „соцблизькі“. Бандит з бандиткою, блат з блатом. Ось, наприклад, крутиться Антоша, званий Смілим. Мороз знає, чого йому треба.– Батя! Одружи! – благає закоханий Адоніс.– А

як з мешканням? В „шалмані“?– Батюся! Соколику! Яке там в шалмані! Земляночку свою вирили. Зайди. Як дзеркальце! – Сьогодні одружу, а завтра зфелониш? – Ні в жість, батя! Кров залий, вік свободи не бачити! – Знаємо, знаємо ті ваші клятьби! Але чорт з тобою – женись“ [198, 299].

Це по суті експлікація наративної тези. Стилізований діалог її унаочнює, після чого експозиційна теза розгортається і додатково аргументується з розширенням інформативно-оцінного розповідного поля. „Легко женилося,– читаємо продовження,– не так розводилося. Іде ось черевата красуня до Мороза і на ціле горло реве.– Чого ревеш чорномаза? – Брюхо набухав, а сам пішов розпроклятий...– А куди ж він пішов? – З Тютькою он гуляє.– А хто ж він майстер такий? – Та весь табір знає... Антоша Смілий!– А тебе як звати?– Та Дунька Тьолка.– Ану-ка, скажи вохристові, нехай попросить його до мене.– А тоді Антоша, мов буря, женеться і кричить:– Я їй, стерві, покажу стукать! Не знаю хіба? З вохристом брюхо набухала, а мене в ізолятор?– А ти ж божився, що „по вік“?– Я? Ніколи! З восьмьоркою? Та ніколи! Вона вже вісім змінила. Стерва! Остання стерва!“ [198, 299]. Як бачимо, Мороз, у подачі Самчука, іронізує, влучно імітує жаргон блатних. Ті ж у самооцінках до краю відверті і нещадні. Отже, доречно письменник використовує реалії з таборового світу, в якому і жертви режиму, і його прислужники спільно відіграють свої функціональні узвичаєні ролі.

Згадує письменник і категорію „вільних“, змушених осідати в білятабірній зоні після відбуття „строку“. Звільнені давали собі раду, як могли, закладали сім’ї, ігноруючи небезпеку знову потрапити за колючий дріт. З цього приводу Самчук також оприявнює в тексті автентичні порядки і відомі йому норми-звичаї. Так, розповідач у формі невласне прямої мови міркує: „...І взагалі життя таких „вільних“ химерне і чи не краще було б їм у неволі? Тоді бодай давали їм норму праці і утримання. Тепер норма та сама, платня мізерна, а за місце в бараці плати, за освітлення плати, за дрова, за пілюлю від кашлю, плюс „зайом п’ятирічки“, плюс „державна позика“... Одні

хіба специ могли так-сяк дати собі раду і коли вони мали ще прихильність Мороза, їм іноді вдавалось цілком можливо „влаштуватись“ <...> З цього ладу на будівництві виникли верстви, верствочки, кляси, підклясики. „Кадровий состав ГПУ“. Вільнонайняті. Завербовані з вільних. Завербовані з колишніх в’язнів. Спецпоселенці. Колонізовані. Ув’язнені. Найбільшою шаною і пільгами користаються „запроданці“ – в’язні, віддані за плату підприємствам“ [198, 300]. Отже, класифікація і типологія Уласа Самчука цілком збігається з типологією персонажів таборового світу Олександра Солженіцина, бо їх життєва основа спільна.

Для такої констатації не має значення, чи був один з авторів особисто в таборах, чи він скористався чужою інформацією. Вирішальним є право письменника на свою уяву і концепцію. Саме з них твориться художній світ, співвідносний з реальним таборово-в’язничним світом сталінської доби. Але Самчук, спираючись на спільну геополітичну основу, на однотипну структуру „населення“ таборів, інакше, ніж Солженіцин, використовував ці достовірні основи. Цілеспрямовано структуруючи свій, потрібний йому, персонажно-типажний світ, письменник уже звів Івана Мороза з професором Виноградовим, з Наталкою Мороз та з її новим чоловіком, колишнім офіцером, а далі за списками: „робочої сили“ Іван Мороз знаходить свого колишнього слідчого Петрова, зацікавлюється якимсь Кругловим, що зрештою таки виявиться Іваном Сергійовичем, професором з Марксо-ленінського інституту. Будь-які повороти уявного світу письменник скеровує у річище концептуального задуму.

У контексті проблеми, яку обговорюємо в цьому підрозділі, не можна обминути наступного епізоду на тему інтимних стосунків у таборовому світі. Зустрінута Наталка стала цілковитою володаркою „приватного володіння“ Мороза. Стелячи йому постіль, вона пригадала часи, коли „ділила з Іваном ложе з моху Гісенського лісу, коли то стільки здавалося і стільки

сподівалось“. Тут і тепер „у ній самій заворушилися і почали швидко розростатися всілякі пожадання“ [198, 304].

У своїх творах У.Самчук не обходив еротично-інтимних сфер, але ніде їх не розгортав, тим більше не вдавався до натуралістичних подробиць, водночас і не використовував тільки для інтриги читачів. Він розширював власне художню семантику цього роду епізодів. Так функціонально подана і поетика епізоду, в якому Іван опинився наодинці з Наталкою у власній спальні. У тексті змодельована відома вже парадигма: спогад – думка – приклад – реакція – самоволодіння – відмова від спокуси.

Наведемо цей сюжетний мотив, який унаочнює і літературну майстерність Самчука, і концептуальну телеологію письменника в таборовій тематиці.

„І так однієї ночі, коли Мороз увійшов було до своєї спальні і почав роздягатися – двері враз відчинилися, і на порозі з’явилася Наталка,– маємо широко вживаний в белетристиці розповідний прийом.– Приймеш?– заговорила з місця. Мороз глянув на неї. Щоки, уста, груди. Спокуса велика.– Ні,– несподівано кинув він.– Ну, ну... Відколи це у святці мітиш?– Ні. На цей раз не вигорить... Та коли тобі мало твого Пєтьки – наряд пошлю. Тут хватить кустарів. Є такі, що за таку шинку життя дадуть.– Наталка зрозуміла, що таки „не вигорить“ і пішла“ [198, 304-305].

Зацитований фраґмент тексту у системі проблемно-типажної цілісності романів „Морозів хутір“ і „Темнота“ активізує всю контекстуальну багаторівневу смислову інформацію: про минуле всіх персонажів, про контрастну характеристику Наталки й офіцера, про „одруження“ в таборах, особливо зі сприйманням моменту, де оприявнюється в тексті мотив голоду в Україні. Якщо в Івана і Наталки тепер „нічого не вийшло“, то вісті з Канева спрямували їхні наміри в інше русло („там же Вірочка. А там же Мар’яна. А там же рідні. Правда, там і Андрій, але чи буде все те йому по силі. І Мороз вирішив висилати „зразки“ не лише до Москви, але й до Канева. І на цьому

тлі у них з Наталкою дійшло до порозуміння“ [198, 304-305]. Тобто Мороз давав гроші і продукти, а Наталка відсилала їх в Україну для рідні. А між тим Іван зустрічався з дочкою Карла Вормана – начальника ГУЛАГу.

Письменник стрімко розгортає цей мотив, форсує зближення Івана з Людмилою, акцентуючи ділові й особисті якості Мороза, привабливо жіночі прикмети Людмили. Під час розповіді про їхні спільні поїздки просторами тундри в Печорському краї читачам подається то образна характеристика захопленої жінки, то інтелектуальний діалог Людмили з Іваном про філософські проблеми, які у своїх працях обговорював ув’язнений тепер професор Круглов. „Людмила напружено-зачарована, її виразне, сильне, гарне обличчя, облямоване хутриною комбінезону, чудово-застигла. Вона мовчить і лише говорять її великі очі. Вони загорілись і горять“ [198, 312]. Людмила з Морозом говорить про „кавзальність явищ і іманентність телеології“ за філософією Круглова, і Людмила, яка „несподівано переходить на „ти“, жартівливо висуває пропозицію: „Тобі потрібна жінка? Хочеш – женю?“ Почувши відмову („я не легкий на таке. Щось, як слон“), вона закінчила свою пропозицію: „Що ж тут такого? Маленька примха долі і це все. А чому б нам не дати, скажемо, сина і не назвати його Григорієм в честь старого хуторянина, що згорів у вогні свого хутора з волі Сталіна, який буде нашим кумом?“ [198, 314]. Цю розмову Самчук опосередковує контекстом Іванових оповідей про рід, роздумів про перспективи розробки покладів нафти аж з Девонської епохи; описом інтер’єру (в кімнаті висить портрет Григорія, старійшини роду Морозів); портретом Людмили („у сірій атласовій піжамі, голова пов’язана по-турецьки білим шарфом <...> ногу на ногу заложила, блиснула білими пантофельками з червоною китичкою...„), грайливим тоном її звертання („що робить мій імператор“, „ах, ти диявол“, „пішли, пішли. Слон!“). Так текстуально змодельована ситуація завершилася еротичним вибухом нестримної Людмили – „стрибнула йому на коліна, стала враз легкою, пружною, наснаженою...“ Мороз „ледь стримує бестію“.

Навальний вибух емоцій і примх жінки бестіарного типу („корчиться в муках насолоди“, „ти тепер мій, я твоя“) спричинився до розмови про „цікавий рід гуманізму“ на тлі інформації про голод в Україні. Іван констатує, що „пройшов школу гуманізму, яку хіба знали на часів Хоми де Торквемади“ [198, 315]. Він виголошує важливу, з погляду автора, думку: „Дали мене сюди вернути гори, і я верну. І тішить мене лише одно, що той ваш гуманізм задушить і вас самих — раз, а друге: що це, може, відстрашить людство майбутнього, і подібних гуманістів заздалегідь візьмуть на облік“ [198, 316]. Відвертість начальника будівництва не втішила дочки начальника ГУЛАГу. Її стан письменник опрозорює своєю розповіддю, яка вкладається у форму невласне прямої мови „героїні“, щоб розмежувати оцінки персонажа й автора. „Ця розмова для неї – велика несподіванка,– зазначено в тексті.– Не чула ще такого і не сподівалася почути це від Мороза. І не знала, як реаґувати. Відчувала, що в неї не хватає арґументів. Вона прийшла сюди погратися, побавитися. Він цікавить її, як кусень м’яса, як м’язи, як темперамент. Має на нього свої наміри. І враз бачить – та сила – свідома сила. І зовсім їй чужа, і зовсім для її намірів непридатна“ [198, 316].

Поява такого типу героїні в контексті концепції віталізму Самчука дозволила апробувати задум письменника і створити нагоду-прецедент для образного оживлення (одивнення) умосяжних експериментів. Сюжетно-функціональне навантаження цього персонажа не зводиться до еротизації роману. Через нього автор пов’язує світ „зони“ зі світом „волі“. У тексті акцентуються семантично значимі ланки такого зв’язку: „Людмилу почали звати Морозовою“; вона „осілась тривало на господарстві“; з „ініціативи Людмили дім Мороза почав наповнюватися різними гостями. Серед них були: „худі поети, що влаштовували сюрреалістичні вечори; таємничі „троцкісти“, вчені мужі всіх галузей, колишні князі і графи“. Сюди ж надходили скрині книг, журналів, газет. Відбувалися дискусії, зібрання.

І саме так умотивована в сюжеті роману докладна сповідь Круглова у розмові з Морозом. Персонаж особистим досвідом становлення людини від семінариста до професора, що став доглядачем собак, арґументує ідею-висновок: „Наш царський режим був паскудний. Але ще паскудніший цей наш. І не так режим: паскудні ми самі. Люди. Не хочемо, не вміємо, не можемо... Істина – гірка-прегірка, і огненне питання, що нас пече вічно, як саме цю істину змінити і чи можна її змінити, чи наша природа на таке дозволить, чи, може, нам суджено в такому великому просторі так тісно і глупо жити. Я йшов, бувало, на барикади, за народ <...> Народ пізнав я щойно тут!“ [198, 319].

Самчук у сюжетну лінію роману „Темнота“, яка відбиває реалії таборового життя, поступово вводить усіх персонажів з родинного кола Морозів. Це відбувається у такий спосіб, що свою людську сутність герої розкривають у ситуаціях найінтимнішого плану, а згодом – так чи інакше – освітлюють проблеми радянської влади і здійсненності її заходами соціалістичних ідеалів.

У цьому смисловому річищі випробовуються рідні брати Іван та Андрій, опинившись у колізіях з Людмилою Ворман, яка за різних обставин звабила обидвох братів. Так увиразнюється проблема роздвоєння особистості Івана з його міцним селянським корінням і вольовими якостями будівничого-господарника в стосунках з жінками – Мар’яною та Людмилою. Так артикулюється проблема українського письменника у стосунках Андрій – Ольга – Ірина Виноградова – Людмила Ворман.

Мотиви – справжньої любові, материнства; чоловічої тілесної краси, опертої на вольові якості; жіночої грації і зваби – проводяться у найнесподіваніших сюжетних поворотах. Архетипна за своєю суттю глибинність цих мотивів у тексті зринає скрізь, де йдеться, зокрема, про ревкомівця Мишка Калениченка; про кар’єру знаної кіноартистки Виноградової та її батька; про активність Людмили як революційної і

громадської діячки; про причини повсюдних доносів та інтриганства; особливо виразно – в описах балів начальства, яке наїжджає з будь-яких нагод у „володіння“ Івана Мороза. Бали здебільшого переростають в оргії.

Ці мотиви також зринають в описах перебування гостей, у тім числі – дружини і дочки Івана – Мар’яни і Віри, письменника Андрія, що приїхав до брата, щоб писати новий роман. Саме у подібних ситуаціях письменник Андрій змушений логікою сюжету виправдувати свою „лакувальну“ писанину: „Усі люди. Усі! Розумієш! Порвані ми на шматки і щойно колись, колись у майбутньому з тих шматків вийдуть якісь „нові“ люди. Виняткові. Відмінні від решти світу...“ [198, 365].

Михайло Калениченко, який руйнував хутір Морозів задля колективізації, після всіх перипетій у таборі, хоч і влаштований Іваном по-родинному задля полегшення виживання на псярні, не визнає своєї провини перед радянською владою. Він перекладає свій крах на Леніна: „Небіжчик наш Ленін, царство небесне, всєгда казав, пусть кожна кухарка міністром буде <...> То ж сказали, що колективізацію зірвав, що пив пропоєм. Що пив, то пив – признаюсь, але колективізації не зривав <...> Сама зірвалась, і як було, скажіть, не зірватись? Людей, як скот, женуть і вбивають і тягнуть за ноги друг друга, а кричать врожай давай <...> Сказано ж враг класовий, значить, крути шию, а тепер, диви, докрутилися <...> наповал всі дохнуть...“ [198, 367-368].

Має свою філософію і сексуально стурбована Людмила Ворман. Вона ще в Німеччині пройшла школу інтриг, а тепер пояснює письменникові причини загибелі таких, як Микола Бич, тим, що українці „дуже гомінкі“. Колишня підпільниця дає поради, що „ніколи не слід в таких випадках казати вголос <...> Мовчазно можна зробити інколи значно більше“ [198, 370].

І тільки княгиня В’яземська, як ревна православна, що всіма фібрами душі ненавиділа Івана Мороза за прислужництво безбожникам, ословлює перед Людмилою Ворман та Андрієм Морозом іншу правду: окаянні каналії

„самі себе зжерли б, здохли б“ без Івана Мороза. Але правди фанатичної християнки не визнає професор Виноградов. Захоплений наукою, він пробує продовжити свої досліди в таборі, доглядаючи телят.. Він по-своєму переконаний, що фанатична княжна – „тиран, яких не знайдеш, жорстокий деспот, що визнає тільки те, що відповідає її особистому вподобанню“ [198, 379]. Професор Виноградов – тип самовідданого науковця, який, відстоюючи „єдність землі руської“, закликав росіян шанувати почування українців як „співгромадян“, поважати їх мову, „не калічити їх душу, їх характер“. І за те був засланий до північних таборів з наличкою „українського буржуазного націоналіста“. Він вважає, що за „чесне діло несе свій хрест, і майбутність його не осудить“ [198, 381].

Таким чином, Олександр Солженіцин і Улас Самчук у багатопланових (і жанрово, і наративно, і в індивідуально-стильовому плані) трилогіях, маючи різний особистий життєвий досвід, запропонували читачам типологічно сумірні текстові світи в героїко-персонажному і концептуально-ідеологічному аспектах. Якщо від панорамності жанрово-структурної організації таборово-в’язничного світу перейти на інший рівень художнього моделювання, властивий малим розповідним жанрам, то можна спостерегти своєрідність мистецького освоєння тематики й проблематики в’язнично-таборового світу крізь призму спільного чи відмінного на текстах Б.Антоненка-Давидовича, передусім його новелістичного доробку. Промовистими в цьому зв’язку видаються і „Сибірські новели“, і дотичні до них повість „За ширмою“ та оповідання: „Образа“ (написана 1957, опублікована 1967), „Спокуса“ (написана 1968, надрукована 1969), „Щастя“ (написане 1970, вперше надруковане 1971 року). Вони певною мірою пройняті автобіографізмом і були критиковані свого часу в комсомольській пресі за „дегероїзацію представників старшого покоління“ [6, 637].

Названі твори репрезентують, за самооцінками письменника, „провідну авторові думку“, згідно з якою до морально-етичних категорій (зокрема, до

щастя) „треба підходити діалектично, залежно від часу й обставин, серед яких живе людина“ [6, 636]. Б.Антоненко-Давидович наділив свого розважливого оповідача всебічним знанням реалій таборового світу у районах СИБЛАГу і БАМЛАГу, які входили в загальносоюзне поняття, за термінологією О.Солженіцина, „Архипелаг ГУЛАГ“. Тому порядки, режим у таборах і стиль роботи радянського правосуддя – арештів, слідства, утримання в’язнів у в’язницях і в різних підрозділах таборів, а також типологія поневолених – все зображене дуже подібне, а то й ідентичне з тим, що подавали й інші автори. Своєрідність версії Б.Антоненка-Давидовича увиразнюється на *спільному ідеологічному тлі* – розкриття й розвінчування антилюдського характеру тоталітаризму – різною тональністю викриття, поетикою вираження художньо-естетичного пафосу.

Відавторський наратор, якого подає читачам український письменник – це людина інтелігентна, письменник, засуджений за український сепаратизм (націоналізм). У текстах Антоненка-Давидовича – це тип гомодієгетичного наратора, який як суб’єкт оповіді згадує все пережите ним особисто, порівнює свій стан ув’язненої людини з тим, що його зазнали співтабірники. Такий наратор аналізує долі найприкметніших людей, з якими доводилося йому зустрічатися на засланні і після визволення. Оцінки ситуацій, поведінки знедолених і виконавців чиєїсь волі, висновки, які пропонуються читачам, – все це проектується з позиції, за табірною термінологією, „придурка“ (обслуговуючий, господарсько-технічний персонал). Але тексти не подають жодної нотки іронії чи осуду такого статусу оповідача. Образ оповідача, як він окреслюється з інтонаційного ладу мовлення, привабливий і добродушний. Оповідач знає жаргон в’язнів – блатарів, філонів, фанатів, злодіїв; знає брутальну манеру звертання до підневільних з боку начальників, але не наслідує їх. Він віддає по-українськи ту мовну практику, дуже помірно зберігаючи колорит. Спокійна аналітична натура дозволяє собі поглузувати і над собою, і над чиїмось падінням чи звірячим вибухом. Це засвідчує

цитований далі уривок: „Чи не однаково мені, якого там начальника притарабанить до нас таборова бенеря? Мокрий води не боїться, й голого не обдереш. Мені – що? Справи моєї канцелярії, як кажуть бухгалтери, – в ажурі, а відносини з моїм непосереднім начальником Абрамовим – добрі. Навіть, як на таборові умови, то, я сказав би, – ніжні. Неприродно ніжні“ [6, 7]. Байдужість залежної людини, яка при тім виконує приписи, що нікому не шкодять, але дозволяють дочекатися кінця терміну, лексично й інтонаційно висловлюється чітко. Однак при цьому маркується той особливий ракурс, з якого письменник розгортає перспективу оповідної стратегії. Серед обслуги і серед таборового персоналу Б.Антоненко-Давидович бачив людей, здатних хоча б на мить проявитися якимись чеснотами. Абрамов, наприклад, як начальник канцелярії узяв до себе зека, переконавшись, що той „чесна, порядна людина“. А зек же „відчув щем у горлі й вологість у очах“ [6, 9]. Мотивацію поведінки такого підневільного письменник текстуалізує як позицію наратора: „Після важкої виснажливої роботи з недоїданням і недосипанням у СИБЛАЗі все це здавалося казковим сном, і чи треба казати, що я став працювати в Абрамова не за страх, а за совість“ [6, 9]. Такого змісту оцінки поведінкових актів в’язнів не відбивають ні людської суті персонажа, ні тим більше автора. Оцінні судження щодо поведінки „придурка“-канцеляриста дуже часткові і стосуються тих моментів, які не дають людині ні вмерти, ні збожеволіти, а письменникові-психологу – виправдати пристосуванство.

Оповідання „Що таке істина?“, в якому зіставлено два типи таборового начальства – Абрамова і Большакова, а в центрі конфлікту поставлено зіткнення самодура Большакова і віруючого Свєтлова („христосика“), – виразно подає морально-політичну семантику тексту цілісного твору. Свєтлов – по-табірному „філон“, але, відмовившись від роботи як кари за неіснуючу вину, „христосик“ дістав можливість при високому начальству (а в творі – публічно) виголосити думку, що Сталін – дракон, а Молотов, Ворошилов,

Ягода – слуги дракона, сам же Большаков – „дрібний слуга дракона“. Розповідач, згадавши картину художника М.Ге про допит Христа в Пілата, думав, хто ж переможе у цій ситуації – „наділений майже необмеженою владою в таборі Большаков чи безправний, але незламний у своїй вірі Свєтлов?“ [6, 15]. Смисловий акцент перенесений в оповіданні не на новелістичну кінцівку цієї сутички (цього разу Большаков нічого не сказав), а на *епілог,* в якому є інформація про події, що настали аж через 12 років. Большакова несподівано засудили на 10 років за 58 статтею, яку „він так ненавидів“,— за „контрреволюційну агітацію“ [6, 18].

В оповіданні новелістичного формату не конкретизуються ні злочин, ні суд над Большаковим. Б.Антоненко-Давидович постійно зазнавав обшуків і не міг наражатися на повторний суд; він, як митець, оповів достовірний факт – про зіткнення віруючого християнина й атеїста-енкавеесівця, але розповідачеві письменник „доручив“ оприлюднити продовження аналогіїї між Пілатом / Христом і Большаковим / Свєтловим. Саме розв’язка сюжету оповідання розширила й актуалізувала художній сенс оповідання „Що таке істина?“ „Ми розійшлися у різні сторони, і я, думаючи про разючу мінливість Большакової долі, знову згадав картину Ге. Та хоч як намагався я, але ніяк не міг уявити собі намісника римського імператора в далекій Юдеї, прип’ятого до такого ж хреста, як і той, на якому розіп’яли колись з його наказу невідомого Ісуса з Назарета“ [6, 18].

Мотив Ісуса Христа Б.Антоненко-Давидович використав також для поглиблення аналізу „вини“ перед законом і радянською владою „уркачів“ і „нової породи“ засуджених – „указників“. Так називали засуджених за запізнення на роботу в воєнний час, але трактували як політичних „контриків“ („Хто такий Ісус Христос?“). Рязанський бородань, розповідаючи історію Ісуса Христа, також проводить аналогію зі своєї сучасності: Пілат Понтійський як Калінін у Москві, а імператор – Сталін [6, 24].

Історії, викладені в циклі „Сізо“, в новелах „Протеже дяді Васі“, „Зустрілися“, „Усе може бути“, „Мертві не воскресають“ усуціль сповнені долями „простих радянських людей“, яких засуджено як „ворогів народу“, а вони ні на допиті під час слідства, ні на суді, ні пізніше не могли збагнути особистої провини чи бодай причетності до групових порушень. Зображені тут і завідувач початкової школи Куторкін, і вчитель математики Доллер, і німець з Надволжя Карл Май, і узбек Мурад Хакімов, і білорус Васько Микитьонок, які боялися один одного, запідозрюючи в доносах під час хвороби Сталіна. Жартуючи, співаючи пісень, ненароком кинувши якусь репліку, в таких ситуаціях легко можна підпасти під 10 пункт 58 статті „контрреволюційна агітація“. Один з дотепників справедливо узагальнював: „...виходить, що в нас судять не ворогів народу, а народ“ [6, 137].

Письменник майстерно передає правовірність і сформовану за радянських часів свідомість таких „простих людей“, як Васько. Довірливість і звична позиція „моя хата скраю“ творили сприятливу атмосферу беззаконня і ставали причиною життєвої трагедії таких зеків. Проникливий розповідач в оповіданні „Усе може бути“ зсередини свідомості персонажа висвічував одну з духовних причин багаторічного функціонування таборового світу. Це дуже виразно унаочнює цитований далі текст: „Васьок терпляче висиджував на загальних зборах, намагаючись не задрімати від утоми після роботи й не пропустити тої хвилини, коли почнуть голосувати й начальство в президії стане підіймати за щось руки. Тоді Васьок високо підіймав і свою правицю, полегшено зітхаючи, що виконав ще один обов’язок.

Навряд чи зміг би він сказати, за що допіру проголосував. Яке йому діло, в чому саме прошпетились маршали Тухачевський, Якір, Єгоров та інші, що їх прізвища й не запам’ятав Васьок, навіщо йому доскіпуватись, що там накоїв Зінов’єв або на якого біса заманулось Бухаріну та Рикову заважати товаришеві Сталіну побудувати соціалізм? Не інакше, як показилися з жиру всі ті люди! Васьок знає, що єдиний, хто ніколи не помилиться й не

оступиться ні вправо ні вліво, – це товариш Сталін. Недарма ж бо він учився в Леніна – є навіть картинка така: сидить товариш Сталін на лавці поряд з Леніним, тримаючи в руці чи то папери, чи якусь книжку, і сидить скромно, поштиво, як і належить учневі <...> І дуже добре, що на чолі ГЕПЕВА стоїть такий меткий і вірний помічник товариша Сталіна, як Ягода, котрого портрети висять скрізь по канцеляріях, клубах і навіть у парках“ [6, 142-143].

Історія підлітка Євгена, розкрита в оповіданні „Мертві не воскресають“, відтворює цілий ланцюг причин особистого і суспільного плану (розпад сім’ї, спокуса дорослими жінками, вуличні розваги-витівки, камерний режим, брутальне слідство), які призвели до того, що юнак „обернувся на затуркану робочу худобу, якій байдуже стало і до понукання, й до побоїв. Так він став таборовим „доходягою“ [6, 172], що засвоїв у таборах девіз „рятуйся хто як може“ [6, 181]. Складні перипетії цього оповідання, внаслідок яких Євген у стані бездум’я і забуття спромігся зіставити свої інтимні стосунки з Ольгою Всеволодівною, з одного боку, а з другого, – освіченої немолодої лікарки з молодшим од неї „йолопом“. Подібні перипетії переконливо мотивували висновок про смертельну небезпеку бездумного потурання пристрасній хіті без якоїсь внутрішньої близькості, про „експлуатацію природних багатств“ тіла людини без жодної романтики.

У цьому зв’язку зростає смислова вага просвітлінь у свідомості таких дійових осіб Б.Антоненка-Давидовича, українців за ментальністю, як письменник-в’язень Петренко-Черниш, начальник СІЗО Корж („Сізо“), замкнутий в собі інженер-енергетик Олександр („Образа“), самітня лікарка Віра Павлівна („Щастя“), чи стрілець ВОХР Порфирій Іванович Пєтухов з російської глибинки за Уралом („Зустрілись“). Головне, що усім їм, цим персонажам, доводиться по-різному переживати „одміни“ на „великій сцені життя“, а вирішальну роль у несподіваних змінах морально-духовних орієнтацій відігравала любов і породжена коханням доброта.

Це почуття, настільки широке й неокреслене, наскільки виявляє все-таки непоборну силу, здатну в одних випадках поглиблювати „якийсь гвинтик у добре змонтованому механізмі“ службової совісті (як-от у Коржа), а в інших – „шукати стертих слідів свого щастя“ там, де людини ніхто вже й не чекає (Віра Павлівна у „Щасті“) і, зрештою, – зазнавати докорінного разючого потрясіння, як той інженер, який дізнався, що „богиня“... не вбачала в ньому *людини*“ [6, 340].

У новелах Б.Антоненка-Давидовича не тільки фіксуються певні зміни в ситуаціях, в яких герої бодай на мить стають іншими, а й окреслюються стислі внутрішньо-психологічні сюжети просвітління, „випростування“ персонажа. Так, коли начальник Сізо, який в 1937 році розстрілював смертників (був „шльопальником“), здогадувався, що симпатичний йому земляк – український письменник не піддався вербувальникам у сексоти, розповідач випрозорює стан свідомості Коржа в такому тексті: „І в Коржа крізь глибокі зморшки промайнула, наче осіннє сонце крізь насуплені хмари, тінь привітної усмішки, й він піймав себе на дивному почутті: йому було приємно, що Петренка-Черниша, мабуть, таки не вдалося завербувати й він далі лишається таким же – не зовсім зрозумілим, зануреним у самого себе й у чомусь неприступним“ [6, 66].

У новелі „Зустрілись“ конвоїр Пєтухов, почувши прізвище новоприбулої етапованої, подібне до власного, зберігав „на обличчі відчужено-похмурий вираз“. Він навіть зняв рушницю, щоб „налякати порушницю ладу“ і гримав на дівчину („чого вилупила на мене баньки“?),– та письменник прояснив читачам стан ВОХРівця таким діалогом:

„– А як мені на вас дивитись, коли ви мені тато...

– Та ти що – зовсім з глузду з’їхала, що мелеш чортзнащо?– гаркнув був Порфирій Іванович, але щось здригнулося в ньому, й він став пильно вдивлятись у зухвалу дівчину.

А тим часом дівча казало далі:

– Ви мій тато, а я ваша дочка Маруся. А звати вас Порфирій Іванович, а мою маму – Ольга Семенівна. І жили ми в Камишлові, там і брат старший Вася, і молодша сестричка Катя...

Порфирій Іванович аж став, вражений.

– Цебто як же так?– шепотів він, усе ще не ймучи віри ні своїм вухам, ні очам“ [6, 127].

У цьому психологізованому сюжеті така несподівана зустріч ще не стає кульмінацією – „серед дороги стояли, обійнявшись, старий конвоїр і розпатлане дівча і плакали“. Вона настає далі – в епізоді, де йдеться, що сержанта Бурду обурили „заборонені обійми конвоїра з якоюсь зека“ („Під трибунал віддам!“). Але збагнувши „винятковість становища“, мотивує розповідач, – повів етапованих сам і „зовсім ласкаво“ віддавав команди. Кульмінація в психологізованому викладі незвичайної фабули перенесена у виклад оповідача: сержант, повідомляє відавторський наратор із середовища т.зв.„придурків“, не гримав ні на кого, не робив навіть зауважень, а лиш зрідка „приязно, мов до дітей, що їх привезли до піонерського табору, підбадьорював:

– Тут вам буде дуже добре, дівчата; тюпайте, тюпайте“ [6, 128-129].

Зрештою, і така кульмінація не переростає стрімко в завершення-розв’язку, адже йдеться не про рідкісний випадок. У контексті таборового світу увиразнюються ще додаткові конотації у художній семантиці такого сюжету. По-перше, вони пов’язані із службою вільнонайманого стрільця ВОХР. Пєтухов переймався долею своєї дочки ще з інших мотивів. Він не тільки побоювався „балощів“ блатярів чи трактористів з дочкою, а розумів можливість помсти („А як це дізнаються, що це дочка „лягавого“,– пропала тоді дівка“ [6, 129]. По-друге, ще одна конотація акцентується розповідачем, який додає, що Маруся „була роботяща, привітна й з усього було видно, що однорічне перебування в таборах ще не встигло накласти на неї печаті фізичного й морального розтління“ [6, 129]. Охоче розповідаючи про далеке

село на Уралі, де „всі люди дуже добрі“, дівчина, додає наратор,– „чомусь тільки про свого батька уникала говорити, лиш раз у неї прохопилось: „У Камишлові й тато наш був зовсім не такий“.

Як бачимо, короткі жанри розповідної прози про таборовий світ у стильовій манері Б.Антоненка-Давидовича містять у своїй структурі як типові для цього світу реалії й парадигми, так і характерні для жанру домінанти незвичності, раптовості, миттєвого зламу. Саме такі моменти стають центрами організації художнього світу окремих творів, „Сибірського циклу“ письменника в цілому. Разом з тим вони є смисловими центрами орієнтації читачів, яким пропонується створений текстуальний світ для інтерпретації.

У жанрово-стильовій парадигмі Б.Антоненка-Давидовича, на відміну від О.Солженіцина та У.Самчука, відсутні прямі, публіцистично текстуалізовані оцінки радянської системи в цілому, теоретиків і практиків реалізації системи, яка виявляла свою нежиттєздатність й остаточно себе дискредитувала таборово-в’язничним світом. Зате в його повістях і новелах, написаних після звільнення з таборів, домінує гуманістичний пафос, етико-моральна, філософсько-психологічна тематика з відчутною притчевістю її втілення. В образній системі такого плану зустрічається і типово радянська риторика. Її можна сприймати як данину часові, або як засіб домогтися публікації своїх творів, але в кожному разі вона не має концептуального значення і питома вага її незначна. Здебільшого вона пов’язана з характеристикою образів-персонажів із середовища „радянської інтелігенції“.

Так, в оповіданні „Образа“, фабульна канва якого відтворює зустріч нового року, представлені прокурор з дружиною-нарсуддею; лікар-невропатолог; професор-хірург; поет, якого, крім господарів, ніхто тут не знав і творів не читав; і згаданий вище інженер-енергетик. „Різнокалібровість гостей“, як висловлюється спостережливий наратор,– важко піддавалася гуртуванню. Тому, заговоривши про злочинність та її причини, гості непомітно перейшли до питання про самий злочин. І саме в такому контексті

розповідач передає стереотипний для суспільства післясталінського періоду дискурс: „Хтось висловився, що за найбільший злочин у наші часи треба вважати образу – нема, мовляв, нічого гіршого, як образити те найдорожче, що є в Радянському Союзі – живу радянську людину“ [6, 323]. Викладаючи обмін думками гостей, наратор акцентує увагу читачів на вроді прокурорової, з якої „безцеремонно“ не спускає очей поет, на „замкнутій натурі“ інженера, що „мигцем глянув“ на „темно-карі оксамитові очі“ дружини прокурора. Саме на її прохання інженер довго і докладно розповів про те, як його „двічі в житті тяжко обікрадено й ще тяжче ображено“ [6, 326]. В дитинстві це вчинив отець Парфентій, а в юнацтві – надзвичайної краси жінка з „усмішкою мадонни“. Вона мешкала у непманському будинку. Ця „незрівнянна жінка“ запросила юнака полагодити в квартирі електросвітло. Її постать і викликала в скромного монтера „нестерпний стан благоговіння, екстазу й разом з тим тяжкого усвідомлення своєї нікчемності, непридатності й рокованої з самого початку безнадії“ [6, 335]. Тепер інженер розуміє, що почуття до заміжньої жінки, чоловік якої був „занадто земний”, не могло спонукати навіть ревнощів, бо в коханні юнака „не було ні хтивості, ні прагнення підкорити собі, ні будь-якої перспективи“, але воно тоді давало „надмірне щастя“. Доросла вже людина після десятирічних перипетій згадує: „Мені нічого від неї не було потрібно, тільки бачити її, та й то здалека, так, щоб вона й не помітила мене: страшно-бо смертному глянути в боже лице“ [6, 337]. Фантазія закоханого заповнювала „зовнішній прекрасний образ“ всілякими чеснотами. Але сповідь персонажа ще до її завершення спрямовується відавторським наратором до смислового центру – новелістичного пуанту – ще однією деталлю: „Дружина прокурора низько схилила голову, уникаючи зустрітися поглядами з оповідачем“ [6, 338]. І тільки коли інженер розповів, як „напівгола богиня“, навіть не знітившись, продовжувала примірку плаття („Це ж монтер прийшов“), в тексті оприявнився повний сенс – точки зору

двох ображених: інженера („не вбачала в мені людини“) і прокуророва дружини („це була моя мати“).

Новелістичний прийом „сокола“ виявляє свою виражально-смислову функцію, вербалізовану реплікою інженера: „ ...Хто б міг подумати? Так от воно відкіля така разюча подібність обличчя“ [6, 341].

Ми докладніше зупинилися на аналізі цього твору Б.Антоненка-Давидовича, щоб акцентувати увагу не тільки на своєрідності розкриття письменником просвітління характеру персонажа в аспекті парадигми взаємин жінки й чоловіка. Цей твір разом з тим відсилає ще до алюзій з таборового світу, які з неминучістю проявляються в травмованій цим світом свідомості. Цей мотив письменник провів через самопрезентацію образу дочки „неможливо прекрасної й ніколи недосяжної жінки“ [6, 335]. Виявляється, що 1958 року, коли „Образа“ написана, закінчення тексту мало згаданий вже відтінок радянської риторики. Прокуророва „красуня дружина <...> разюче подібна обличчям до Магди Едуардівни Рознатовської, цієї богині, в яку закохався юнак з „пролетарським нутром“. Як персонаж новели „Образа“, вона артикулювала свідомість радянської людини: „Я – комуністка, і мені нема чого боятися називати речі й людей своїми іменами <...> Ваша колишня богиня і моя колишня мати свідомо лишилася під час війни на окупованій території. Якщо вона досі жива,– вона дуже далеко від нас“ [6, 341].

Попри вибачливу риторику доньки несправедливо скривдженого і реабілітованого відповідального трестівського працівника тут присутній і мотив таборово-в’язничного світу: „З моїм батьком, бачите, сталися деякі прикрості, коли мені було тринадцять літ“, „мати одразу ж удруге вийшла заміж“, „батькові моєму після війни повернуто чесне ім’я, але його занадто надломило це все, і він, повернувшись до Києва, невдовзі помер“ [6, 341].

Таким чином, художня парадигма взаємин жінок з чоловіками, виявляється в усіх розглянутих варіантах по-різному змодельованого

текстового світу на таборово-в’язничну тематику. Вона є тією призмою, крізь яку загальнолюдський пафос розмиває жорсткі опозиції спрощеного соціально-класового підходу до сутності людської особистості, до важливої екзистенційної проблематики – питань гуманізму і людяності.

3.3. Гетерогенність і контроверсійність персонажних систем у художніх моделях в’язнично-таборового світу: національні домінанти та універсальні парадигми

У текстуальних моделях в’язнично-таборового світу, які залишили У.Самчук, О.Солженіцин і Б.Антоненко-Давидович, маємо розгалужені системи персонажів. І за всіма їхніми параметрами вони, ці системи, різнорідні (гетерогенні). У цьому проявилася природа тоталітаризму, який використав каральні органи для досягнення „морально-політичної єдності“, передбаченої марксистською доктриною радянського зразка. Але гетерогенність персонажних систем за соціально-класовими, етно-демографічними, ментально-психологічними, політично-ідеологічними вимірами в аналізованих творах виявляє типологічну спільність в одному аспекті – бо має антикомуністичну спрямованість. Тут персонажне розмаїття виступає *глибинно гомогенним* навіть при всіх інших розходженнях і контроверсіях. Вище ми вже частково торкалися цієї закономірності у зв’язку з жанрово-стильовими домінантами творів У.Самчука, Б.Антоненка-Давидовича, О.Солженіцина і М.Нарокова. Тепер на закінчення розгляду проблеми зосередимо увагу на національно-ідентичних тенденціях, пов’язаних з основним пафосом творчості українського і російського письменників.

У в’язнично-таборовому світі виявлялася справжня сутність вартостей як засвоєних, набутих за конкретно-історичних умов, так і глибинних, екзистенційних, непроминальних. Просторово-часові зміни, в які потрапляли люди протягом життя, дуже наочно увиразнювали ці процеси у поведінкових

актах політиків, віруючих, керівників, або, інакше кажучи, ідеологів (ідейно-переконаних) і доктринерів (владних адміністраторів). Тому солженіцинська типологія „придурків“, „благомислів“, „ортодоксів“, „сексотів-стукачів“, як і типові образи У.Самчука, які вписуються в цю типологію, не вичерпує тих морально-психологічних колізій, що відбуваються в душах, у свідомості людей. Різноманітні колізії просвітлення засуджених і катів стали змістом „Сибірських новел“ Б.Антоненка-Давидовича; вони відображені Самчуком у „сповідях“ таких героїв, як Круглов, Петров чи в діалогах-суперечках Івана Мороза з Ракитою молодшим (роман „Втеча від себе“). У зв’язку з цим зростає семантична вага тих узагальнень, які густо подає О.Солженіцин у своїх роздумах загальнолюдського характеру. Вони акцентують релігійно-духовну домінанту світогляду і світовідчуття російського письменника, як-от: „Но столько платит человек за то, что душу, вложенную Богом, вверяет человеческой догме“ [207, 302]. Самовіддане некритичне ставлення до людських догм (найперше, марксо-ленінсько-сталінського зразка), з погляду автора „Архипелага ГУЛАГ“, позбавляє і теоретиків-ортодоксів, і послушних виконавців будь-якої творчої самостійності: „Эти адепты теории развития увидели верность свою развитию в отказе от всякого собственного развития“ [207, 302].

На основі власних спостережень, самоаналізу і численних свідчень інших в’язнів, зіставляючи офіційні і наукові публікації, О.Солженіцин у розділах „Голубые канты“ (I частина) і „Восхождение“ (IV частина) докладно розгорнув і сформулював концептуальний висновок про онтологію зла і добра, який також співзвучний із засадами християнства. „Постепенно открылось мне,– пише письменник-мислитель,– что линия, разделяющая добро и зло, проходит не между государствами, не между классами, и не между партиями,– она проходит через каждое человеческое сердце – и черезо все человеческие сердца. Линия эта подвижна, она колеблется в нас с годами.

Даже в сердце, объятом злом, она удерживает маленький плацдарм добра. Даже в наидобрейшем сердце — неискорененный уголок зла.

С тех пор я понял правду всех религий мира: они борются со злом в человеке (в каждом человеке). Нельзя изгнать вовсе зло из мира, но можно в каждом человеке его потеснить“ [207, 570].

Одну із попередніх спроб проаналізувати цю ідею знаходимо після гранично відвертого самоаналізу власного внутрішнього стану, дуже близького до готовності стати безсердечним катом („Я приписывал себе бескорыстную самоотверженность, а между тем был – вполне подготовленный палач“ [206, 167]. Переконуючи читачів у тому, що дуже важко чи і неможливо вирізнити з-поміж людей таких, які „злокозненно творят черные дела“, письменник спирався не тільки на власний приклад, а й на історико-літературні факти – від Сократа до Льва Толстого. І в такому контексті твердив: „Но линия, разделяющая добро и зло, пересекает сердце каждого человека. И кто уничтожит кусок своего сердца?..

В течении жизни одного сердца линия эта перемещается на нем, то теснимая радостным злом, то освобождая пространство рассветающему добру. Один и тот же человек бывает в свои разные возрасты, в разных жизненных положениях – совсем разным человеком. То к дьяволу близко. То к святому. А имя – не меняется, и ему мы приписываем все“ [206, 167]. Амплітуду і рівновагу між злом і добром, які тяжіють до сатанинського чи святого первнів у природі людини, порушують не стільки „інстинкти влади і наживи“, скільки ідеологія. Саме ідеологія, яка виростає з природньої схильності людей мотивувати, виправдовувати свої дії, за переконанням Солженіцина, „дает искомое оправдание злодейству и нужную долгую твердость злодею. Та общественная теория, которая помогает ему перед собой и перед другими обелять свои поступки и слышать не укоры, не проклятья, а хвалы и почет. Так инквизиторы укрепляли себя христианством, завоеватели – возвеличением родины, колонизаторы – цивилизацией, нацисты – расой,

якобинцы и большевики – равенством, братством, счастьем будущих поколений“ [206, 172].

Християнсько-релігійна спрямованість світовідчуття О.Солженіцина, якою він, як автор, наділяв і найстійкіших в’язнів, що не піддавалися табірному знеосібненню, виявляється в тексті „Архипелага ГУЛАГ“ і в численних авторських згадках про Бога, постійних зверненнях-молитвах до Всевишнього, і в апеляціях до читачів, де письменник повідомляє про силу впливу сакральних традицій навіть на байдужих або войовничо налаштованих атеїстів з обслуги табірно-в’язничного світу. Промовистим прикладом таких алюзій може бути зацитований нижче фраґмент розповіді про вербування сексотів: „А не находит беспристрастный читатель, что разлетаются они от Христа, как бесы от крестного знамения, от колокола к заутрене?

Вот почему наш режим никогда не сойдется с христианством! И зря французские коммунисты обещают“ [207, 345]. Не менш промовистим є опис напруженої ситуації під час подій в Кенгірі, коли непокірні зеки всіх категорій чекали придушення свого бунту. Віруючі в’язні були найспокійнішими людьми, постійно молилися, а у великій їдальні за графіком велися богослужіння всіх релігій [208, 325]. Керівництву і наглядачам табору, генералам з Москви, що приїхали заспокоювати бунтарів, не вдалося спровокувати національних сутичок, на які розраховували радники, навіть сутичок між політичними в’язнями і кримінальними злочинцями – табір функціонував як господарське ціле під керівництвом самостійно зорганізованої комісії. Не було потреби негайно вводити військо, йшли переговори між господарями Степлагу, обговорювалися вимоги зеків. Описуючи ситуацію єднання в’язнів у вимогах елементарних прав живих істот, О.Солженіцин констатував, що на маленькому клаптику землі великого Архіпелага ГУЛаг так зросла „общественная температура, что если не переплавлены, то оплавлены были по-новому души <...> Законы бытия и разума диктовали людям сдаться вместе или бежать порознь, а они не

сдавались и не бежали“ [208, 324]. У „суровом и чистом воздухе мятежа“, зауважує Солженіцин, навіть „воры вели себя *как люди*, но не в их традиционном значении этого слова, а в нашем“ [208, 307]. Розкидані ж по всіх зонах іноземці тоді „находили друг друга и говорили на своем языке об этой странной азиатской революции“ [208, 302]. Ситуація 1954 року диктувала нові віяння, хоча керівник того повстання – колишній полковник Кузнєцов – зберігав традиційну риторику, говорячи у своїх виступах: „Антисоветчина была бы наша смерть <...> Спасение наше в лояльности. Мы должны разговаривать с московскими представителями как подобает советским гражданам“ [208, 303-304]. У таборово-в’язничному світі, де так довго і безцеремонно, брутально гнітили людську гідність, в екстремальній ситуації зрешту прорвалося „братство людей“, що дало можливість виразніше відчути й осмислити ряд важливих нагальних і фундаментальних проблем людського існування при тодішньому радянському соціально-політичному ладі, в тім числі і міжнаціональні – зокрема українсько-російські взаємини.

У цій сфері соціальних відносин гетерогенність політичних, багатонаціональних взаємин закономірно набуває контроверсійних векторів. І це по-своєму відбивається в політичних доктринах, в публіцистиці і в художній літературі. Свідченням цього можуть бути всі опубліковані тексти О.Солженіцина – від оповідань „Один день Ивана Денисовича“, „Матренин двор“ до його „посильних міркувань“ про те, „Как нам обустроить Россию“ (1990). У кожному з них так чи інакше автор заторкує українську проблему через бодай побіжну характеристику персонажів – українців за походженням – або у формі власних оцінок, відвертих формулювань своєї позиції. Це не раз викликало гострі реакції різних груп українців як в Україні, так і в діаспорі.

Не торкаючись філософсько-політичного, історико-соціологічного й етно-психологічного аспектів цієї проблеми, звернемо увагу на її власне поетикальний вимір, який зафіксований у метатексті О.Солженіцина, стосовно метатекстів У.Самчука і Б.Антоненка-Давидовича.

По-перше, варто зауважити, що **всі** висловлювання відавторського розповідача О.Солженіцина сфокусовуються його концептуальною ідеєю, артикульованою в праці „Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни“. Виходець із змішаного українсько-російського роду, який, зрештою, ідентифікує себе з російською культурою, Солженіцин залишився безпощадним критиком і недолугих росіян як конкретних осіб, і „щирих українців“, які не підтримали „москалів“ у страйку в Екібастузі 1952 року. З цього погляду надзвичайно цікаві глави „Цепи рвем наощупь“ і „Сорок дней Кенгира“ (V частина). Якраз там і тоді чи не вперше текстуалізовані симпатії Солженіцина до українців, прихована повага до рішучих і відважних „двадцятип’ятників“, які безкомпромісно ставилися до зрадників і сексотів, а також проартикульовані певні застереження щодо відособлення в боротьбі з табірною системою. О.Солженіцин як літописець поступового назрівання кризи радянської системи і банкрутства більшовизму ретельно фіксував будь-які „прорахунки“ табірної адміністрації і, відповідно, найменші перемоги ув’язнених, що чинили різного роду спротив системі.

Характеризуючи демаскований задум лукавих „господарів“ табору, письменник звертає увагу на „пересортировку“ в’язнів, у результаті якої, з одного боку, залишилися „щирые украинцы, тысячи две человека“, а з другого – „тысячи три всех остальных наций – русские, эстонцы, литовцы, латыши, татары, кавказцы, грузины, армяне, евреи, поляки, молдаване, немцы и разный случайный народ понемногу, подхваченный с полей Европы и Азии“ [208, 254]. Іронія автора посилюється далі, коли він додає: „Одним словом – единая и неделимая!“ А бандерівців, мовляв, відокремили і віддалили від внутрішньої тюрми, щоб ті „не полезли на БУР“. Іронія переростає в сарказм, коли Солженіцин мотивує заходи карателів: їхня думка мала б „освещаться учением социалистическим и вненациональным“, а між тим пішла „по старой тропинке: разделять нации“. „На нас,– додає автор після відокремлення радикальних західних українців,– больше надежды: мы покорные люди и

разноплеменные, не сговоримся. А бунтари – там. А между лагерями стена в четыре метра высотой“ [208, 255]. Коли ж страйк-голодовка розпочалася хоча й „недоумком, без центра, без сигнализации“, і викликала в середині страйкарів „какое-то торжественно-любовное отношение друг к другу“ [208, 260], то відокремлені „украинцы выходили на работу как ни в чем не бывало“. Потім виявилось, що українська група табірників отримала інформацію про страйк і все-таки його не підтримала. Солженіцин це пояснює в такий спосіб: „(Как мы узнали потом, молодые парни, их вожаки, еще не искушенные в настоящей политике, рассудили, что у Украины – судьба своя, от москалей отдельная. Так ретиво начав, они теперь отступались от нас)“ [208, 263].

Ставлення Солженіцина до такої позиції молодих, радикально налаштованих українців не тільки відчутно іронічне („...вожаки, еще не искушенные в настоящей политике“), а й осудливо повчальне, про що свідчить розповідь про завершення страйку масовими арештами: „Этапируемых на выходе из лагеря заковывали в наручники. Возмездие судьбы! Украинцы, оберегавшие себя от помощи москалям, шли на этот этап гуще, чем мы“ [208, 271]. З явною симпатією Солженіцин відзначав урок, винесений багатонаціональними зеками з екібастузького страйку, бо вже в Кенгірі виникли підпільні центри – український і всеросійський. Протягом 40-денного протистояння в’язнів каральній системі в Кенгірі українці брали найактивнішу участь: „огромные украинские хлопцы“ стали охоронцями керівника бунту – полковника Кузнєцова, учителька з Прикарпаття входила до складу комісії цього „сорокадневного правительства кенгирского лагеря“, начальником усіх караулів був українець Михайло Келлер, що партизанив і проти німців, і проти радянських військ, а в таборі публічно зарубав стукача; багато сміливих жінок відзначав письменник „среди украинских девушек“. Натомість ортодоксів з „благонамірених в’язнів“ він відверто засуджував за те, що будь-які форми непокори начальству називали „бандитизмом“, і жоден

з них не допускав „права Украины на отделение“, традиційно трактуючи це „буржуазним націоналізмом“ [208, 315].

Оцінку поведінки чеченців Солженіцин також формулював з урахуванням їх менталітету і ставлення до них росіян: „Тяжелы они для окружающих жителей, ...грубы, дерзки, русских откровенно не любят. Но стоило кенгирцам проявить независимость, мужество – и расположение чеченов тотчас было завоевано! Когда кажется нам, что нас мало уважают,– надо проверить, так ли мы живем“ [208, 321]. Заслані, депортовані в Казахстан чеченці прекрасно збагнули „смысл кенгирского мятежа“.

Такі і подібні приклади, а їх можна наводити безліч, засвідчують, що О.Солженіцин, як мислитель, не протиставляв в’язнів за національною ознакою, хоча ментальні домінанти відзначав і фіксував. Розуміючи і поділяючи право росіян як великої нації на цивілізаторську місію, він принагідно відзначав і ті факти, які стосувалися підстав і справедливості таких претензій. Крім згаданого вище зауваження на цю тему щодо взаємин росіян і чеченців, варто звернути увагу ще на оцінки стосунків в’язнів, слідчих і керівництва таборів росіян за національністю. Одна з таких оцінок висловлена з приводу виступу самого Солженіцина перед генералами з Москви. Зважившись пояснити від імені зеків причини страйку, автор далі аналізує ту ситуацію вже ретроспективно. І в результаті читаємо проникливий висновок: „Одного только я вовсе *не представлял,* – о чем я могу им говорить? Все то, что написано вот на этих страницах, что было нами пережито и передумано все годы каторги и все дни голодовки,– сказать им было все равно, что орангутангам. *Они числились еще русскими и еще как-то умели понимать русские фразы попроще,* вроде „разрешите войти!“, „разрешите обратиться!“ Но когда сидели они вот так, за длинным столом, рядом, выявляя нам свои однообразно-безмыслые белые упитанные благополучные физиономии,– так ясно было, что все они давно уже переродились в отдельный биологический тип, и последняя словесная связь

между нами порывается безнадежно, и остается – нулевая“ [208, 268]. Отже, між людьми однієї нації, що користуються спільною мовою як засобом спілкування, комунікація може безнадійно перериватися, і вирішальну роль у цьому перериві зіграє не тільки світогляд, життєве становище, а й *системне розуміння/нерозуміння істини.* У зв’язку з цим цікавим і важливим є ще один висновок Солженіцина-аналітика: „Арестанты выпускали ораторов. Но как трудно было говорить!– не только потому, что каждый писал себе этой речью будущий приговор, но и потому, что слишком разошлись знания и представления об истине у серых и у голубых, и почти ничем уже нельзя было пронять и просветить эти дородные благополучные туши, эти лоснящиеся дынные головы“ [208, 311].

І все-таки цей висновок спрямований одночасно на особистість індивіда і на велику спільноту – у першу чергу, на національну політичну державу, яка дбає про справедливість. Оцю генеральну спрямованість роздумів О.Солженіцина видають у тексті „Архипелага ГУЛАГ“ постійні звернення до досвіду Росії і віра в майбутнє Росії. Ця ідея увиразнюється кожного разу, коли автор вдається до порівняння Росії/росіян з іншими народами. Наведемо декілька таких прикладів уже з післявоєнного періоду, коли оформлявся текст „Архипелага ГУЛАГ“ і коментувались автором його задум, особливості творчого методу, композиції – поетики в цілому. Так, порівнюючи переслідування нацистів, покарання за злочини проти людства прибічників і послідовників Гітлера і Сталіна, Солженіцин 1966 року риторично запитує: „То, что за Одером, за Рейном – это нас печет, а то, что в Подмосковье и под Сочами за зелеными заборами, а то, что убийцы наших мужей и отцов ездят по нашим улицам и мы им дорогу уступаем – это нас не печет, не трогает?..“ [207, 174]. Для сучасників залишалося загадкою, яка переймала совість Солженіцина, „Чему же сможет Россия научить мир?“, чому „великая традиция русского покаяния им не понятна и смешна?“ [208, 175]. Наголосимо, що автор звертався не тільки до ортодоксів, які закликали „не

ворушити минулого“, а й до керівництва, інтелектуальної громадськості СРСР, адже йшлося про необхідність *публічного* осудження самої „идеи расправы одних людей над другими“, про збереження і зміцнення „основ елементарної справедливості“ [208, 176].

Концепцію християнізму і справжнього гуманізму, який спирається на природу людини як біосоціальної, тілесно-духовної істоти, О.Солженіцин підтвердив за нових умов, уже у вигнанні, спочатку в травні 1975 року в „Пасхальному зверненні до канадських Українців“, а відтак у листі до Конференції з російсько-українських взаємин, яка відбувалася в Торонто за активної участі Інституту українських студій при Гарвардському університеті (квітень 1980 року). І в першому, і в другому випадках проскрибований в СРСР автор підкреслював власну українську спорідненість і дружбу „со многими украинцами из Галиции“. В обох документах органічно поєднані антикомуністичний пафос, християнські засади і міжетнічна (міжнаціональна) толерантність. Але в другому випадку особливо виразно акцентована ідея власне російського патріота: „Упасти Запад от того, чтобы величайшее интернациональное <...> зло коммунизма успокоительно понимать как русское национальное явление“ [218, 549]. Реагуючи на закиди щодо російського шовінізму, Солженіцин твердив: „Прочный анализ современности и будущего может зиждиться только на понимании того, что коммунизм есть зло интернациональное, историческое и метафизическое, а не московское. (И всякий социалистический аспект – всегда прикрывает и смягчает злодейскую необратимость коммунизма“ [218, 551]. Переконаність у тому, що російсько-український діалог не може йти лише в річищі „различий и разрывов“, а й „по линии трудно отрицаемой общности“ [218, 552], тоді і пізніше, 1990 року, автор виводив із „страданий и национальных болей“ усіх народів Східної Європи, оскільки, мовляв, „в толще населения, ежедневно страдающего от коммунизма, нет взаимной нетерпимости“ [218, 552]. Такі переконаність і логіка мислення вихідця із етнічно змішаного роду, який ідентифікується з

якоюсь однією народністю багатокультурного середовища, позначилися 1990 року на праці „Как нам обустроить Россию?“ У публіцистично-есеїстичних міркуваннях О.Солженіцина вражає не дискурс науки (історії, соціології, політології), а дискурс гетерогенності культури (вміння співвіднести різні сфери культури, різного типу пізнавальні засоби), підпорядкований розумінню, осмисленню суті людини і людяності. Антропологічна домінанта і гуманістичний пафос текстів О.Солженіцина є тією універсальною парадигмою, в структурі якої національно-ментальнісні аспекти не стираються, а виявляється морально-естетичний імператив. І його *відчувають* слухачі і читачі цього автора, завжди і скрізь, де б він не бував, хоча далеко не всі з ним солідарні.

Ось, може, найхарактерніша презентація позиції, стилю і заслуг перед світом цієї людини. Дж.Міні, голова АФП США (Американської Федерації Праці), надаючи слово промовцеві у Вашінгтоні 30 червня 1975 року, сказав: „Олександр Солженіцин – не хрестоносець, не політичний діяч, не генерал. Він – художник. Мистецтво Солженіцина – озорює правду. У певному сенсі воно – підривне: воно підриває лицемірство, підриває обман, підриває Велику Брехню“ [217, 8-9]. Зразок політичного реагування на публіцистику Солженіцина в контексті утвердження незалежності України являє собою стаття Ю.Стадниченка і Б.Фоменка „Друге обличчя Солженіцина, або Ту ж тетерю і на вечерю“ [223]. Хоча вона виходить за межі нашого предмета дослідження, але зауважимо принагідно, що на таку форму рецепції тексту Солженіцина можна відреагувати словами автора „Архипелага ГУЛАГ“: „Такова человеческая природа, что никакие человеческие страдания не омрачают нашего временного блаженства и не могут быть нами ощутимы, пока они не выпадут на нашу долю“. А з точки зору етичної концепції Солженіцина, завершимо цей фраґмент дискурсу словами, включеними у статтю „Как нам обустроить Россию?“: „Только при самоограничении сможет

дальше существовать все умножающееся и уплотняющееся человечество“ [218, II, 568].

О.Солженіцин, визнаючи неповторність людини як особистості, душу якій вклав Бог, вважав можливим застосовувати морально-етичні категорії для оцінок як індивідів, так і народів, зокрема національного життя. І в цьому контексті поділяв думки Ф.Достоєвського про недосконалість правних норм Карних кодексів. Така позиція цілком відповідала специфіці художньо-образного мислення, особливостям творення образу людини. Автор „Архипелага ГУЛАГ“, який достеменно знав в’язнично-таборовий світ з погляду в’язнів і карних режимів у тюрмах, таборах і засланців, міркував за такою логікою: „Как можно по единому уголовному кодексу давать однообразные уподобленные наказания? Ведь внешне равные наказания для разных людей,– более нравственных и более испорченных, более тонких и более грубых, образованных и необразованных, – суть наказания совершенно неравные“ [207, 583]. Відповідно до таких переконань і поставала справжня гетерогенність персонажного світу його творів, гнучкість, діалектичність публіцистичних роздумів; своєрідність творчого методу як „опыта художественного исследования“ таборово-в’язничного світу. Звівши в багатоформатну Книгу історії реальних історичних осіб, описавши порядки на різних етапах позбавлення волі людей, що належали до найрізноманітніших соціальних категорій і психологічних типів, Солженіцин створив унікальну версію людського буття в переломний період поширення й утвердження тоталітаризму на засадах комуністичної ідеології. Унікальність цієї версії зумовлена не стільки політично-ідеологічною спрямованістю і сміливістю автора (антикомуністів у світі і в СРСР було багато), скільки ефективним поєднанням гетерогенних чинників на всіх рівнях моделі образу світу, що репрезентувала універсальність джерела можливого тоталітаризму, яке потенційно криється в природі людини. Контроверсійність такої концептуальної моделі *щодо* мистецтва соцреалізму, при розквіті якого

творив письменник, очевидна і тепер підтверджена історичними реаліями. Разом з тим версії в'язнично-таборового світу, який склався в Радянському Союзі, ті версії, що текстуалізовані у прозі У.Самчука, І.Багряного, М.Нарокова та Б.Антоненка-Давидовича, при всій їх жанрово-стильовій відмінності від версій Солженіцина, є також контроверсійними щодо соцреалізму і багатьох інших творів в'язнично-таборової тематики, які при яскравому зображенні цього світу не проблематизували комуністичної ідеології і т.зв. соціалістичного гуманізму.

Досліджений нами матеріал, крім відзначених типологічних відповідностей на ідейному, тематичному, образно-персонажному рівнях, при багатьох перегуках жанрово-структурних домінант цих гетерогенних світів, дає підстави для висновку про природню контроверсійність національно-етнічних образів світу, референтних із в'язнично-таборовими реаліями. Національно-етнічний вимір (аспект) образу світу в'язнично-таборової тематики закорінений передусім у письменницькі персонажні моделі, текстуалізовані відповідними поетикальними (семіотичними) системами. Так, дійові особи (всі постаті – більше чи менше, докладніше чи побіжно виписані) в'язнично-таборового світу належать до різних національностей, володіють рідними мовами, але змушені спілкуватися офіційною мовою держави, яка утримує каральні установи, і дотримуватися санкціонованих тоталітарною (унітарною) системою норм поведінки і суспільних цінностей. Стимульована режимом уніфікація супроводжується міжнаціональною асиміляцією, що, по суті, закріплюється як процес денаціоналізації. Цей, здавалось би, неминучий для поліетнічних колективів феномен відбитий в текстах О.Солженіцина, писаних по-російськи, з помірною стилізацією жаргону різних категорій в'язнів, а також – українського мовного колориту („щирые украинцы“, „огромные хлопцы“), з використанням міжнаціональних прозвиськ негативної оцінної конотації (хохли, бандерівці, москалі). Натомість ця тенденція різко зростає в текстах У.Самчука, починаючи від „Марії“, „Волині“ через роман

„Чого не гоїть вогонь“ до романів „Темнота“ і „Втеча від себе“. Але контроверсійність моделі Самчука посилюється в образах тих представників інших національностей, які свідомо русифікуються і переслідують українців-самостійників (латвійці, поляки, євреї) , і насамперед речників російського шовінізму, які здійснюють в Україні політику більшовиків (Постишев, Балицький, Косіор, збірні образи Круглова, Петрова та ін). У такій ситуації Самчук розшаровує велику родину Морозів, членів якої як художніх персонажів ставить у протилежні політичні сили, змушуючи їх логікою розвитку подій ідентифікувати себе як політично, так і національно (Тетяна, Іван, Петро, Андрій). Вони ж стикаються з петлюрівцями, денікінцями, більшовиками на різних етапах національно-визвольних змагань українців і розбудови Української держави. І тоді складаються такі ситуації, в яких змішані родини (як-от Рокити) вибирають не тільки мовно-мовленнєву поведінку, а й світоглядно-моральну стратегію. Тоді в діалозі молодого Рокити, сина єврея, який допитував в тюрмі Івана Мороза, визрів намір не тільки ідентифікуватися з українцями, а й одружитися з дочкою Мороза,– саме в діалозі з батьком коханої вони обговорювали проблему космополітизму, відречення і входження в культуру народу, на землі якого народився і зростав юнак. З цього погляду надзвичайно показовий вже згадуваний епізод, який в цьому місці доречно відтворити в ширшому контексті. Починає мову Іван Мороз, а продовжує Сашко Рокита. Сцена відбувається в Німеччині 1945 року.

„– Чорт би вас усіх забрав. І напутило вас в те українство, російське куди вдатніше для чесного космополіта.

– Помилились з адресою. Я не космополіт, дозвольте вам зауважити,– спокійно говорив Сашко, присів на стільці біля столу насупроти Івана з наміром слухати, байдуже, що той там скаже.

А той бушував.– Не підходив термін?– питав він злобно.

– Не в терміні біль зуба.

– Може, скажете, в чому?

– Може, в нерві. Може, в організмі.

– Як це розуміти?

– Я не прийшов ані сповідатися, ані каятися, ваш батько і мій батько однаково над Дніпром родились. Звідсіль і відповідальність,– пожвавлював темпо мови Сашко.

– Яка відповідальність?– злоречив Іван.

– От хоч би, що трапилось з вами.

– Ніхто вас не просить.

Це вдарило Сашка по нервах.

– Нас багато дечого не просять... Бути цербером Ухт-Печорська, гостем Бухенвальду... Підшиваєте мені космополітизм, а чи ви сам якось себе окреслили? Стрибаєте з-під дощу під ринву, а де сухе – хай скаже Денис... Сліпа кишка в череві імперії, такий же мурин, як і мій батько, загребайло голими руками чужого жару,– говорив Сашко вже піднесеним тоном.

– Це моя отчизна! – гаркнув Іван.– І вам таким до неї зась!

– Навіщо зойки, ми знаємо. Чи пригадуєте, які вона пропонувала вам на „стулі“?

– Це ваш батько! Це він!

– Це був він. Слідчий вашої отчизни.

– Бо це ви!... Бо це ви!– хриплим голосом кричав Іван.– Маркс!

– Не забувайте його апостолів. Чи не стояли і ви в чергах, щоб вклонитися нетлінним мощам преподобного Леніна? Трупам піраміди, живим людям діри щурів. Чим ви були у тому вашому Ухт-Печорську? Великим гівном, спрепарованим моїм батьком“ [182, 216-217].

У диспуті такого стилю письменник не подає якихось висновків, а презентує читачам вистраждані думки героїв – єврея, „нащадка Адама й Єви“, з одного боку, і автохтона – українського хуторянина. Один каже, що його батько виконував заповіти Біблії, а другий вважає молодого опонента

„поміссю чорта з дияволом“ [182, 220]. І тільки Нестор Сидорук, як письменник, задумується над цим феноменом, щоб згодом пояснити „всезнайство“ впертого Івана, сконцентрованого у самому собі, і запального радикала Сашка, що став модерним художником у Парижі і Нью-Йорку.

Іван Мороз, втративши рідний хутір біля Канева, після численних катаклізмів і перипетій став „хуторянином-фермером“ в Канаді, Олександр Рокита – успішним діячем української діаспори і творцем модерного мистецтва. Але обидва не зреклися землі і культури, сформованої над Дніпром. Їхнє кредо У.Самчук формулював уже сам як автор своєї версії концепції українського віталізму: „Ми не еміґранти, ми народ у поході, ми ще повернемось у свій простір“. І логікою характерів, і розкриттям складних взаємин своїх персонажів, їх ставленням до рідної землі, яку ділили сусідні держави-окупанти, письменник доводив, що для кожного автохтона рідна земля і космос зливаються, тому він завжди органічний патріот. Колонізатори, чужоземці можуть автохтонів називати націоналістами, „ворогами народу“, але вони ніколи не збагнуть, у чому полягає їх вина і чому їх тримають у замкнутих таборах на далеких чужих територіях. Тому трикнижжя „Ost“ („Морозів хутір“, „Темнота“, „Втеча від себе“) У.Самчука становить собою своєрідну версію універсальної парадигми з українською національною домінантою. І вона репрезентується цілісною персонажною системою, яка, як органічна цілісність, просвічується в кожному образі-персонажі, зокрема – в долі Івана та Мар’яни Морозів, починаючи з початкових розділів роману “Морозів хутір”.

Правдивість цього висновку засвідчує заключний акорд епопеї Самчука. Самовідчуття і світопереживання Івана і Мар’яни, які врешті зустрілися в родинному колі аж у Канаді, висловив відавторський розповідач. Для них – „те саме небо, таке ж повітря і вже, напевно, те саме сонце, що ходить довкруги землі тією самою, номер 45 стежкою, а така, диви, дивовижа, що її ніякий подив не в силі зміряти. І вони хочуть, бодай самим собі, це сказати...

Знаючи, що це не змінить точки бачення тих проекторів, що саме так хотіли зладити цей синій псалом вічности.

Довкруги них тут, як бачить око, тиша. Ферми та поля, та пшениця, та вежі силосів, та корови. Хто таке вигадав, коли на цій самій плянеті, в цей самий час і годину, зриваються вулкани і плянуються нові проєкції нових веремій, але для них це якраз те, де вони вдома. Висота їх років і пройдений ними відтинок часу – вистачальне для цього оправдання. Їх бурі прогриміли, їх пристрасті втихли. Під ними твердий ґрунт, біля них лад, порядок, безпека. Вийдеш отак ранком до сходу сонця, на травах краплиста роса, над річкою нерухомо, вуалькою застиг туман, здалека, отуди, як той туєвий на обрію ліс, доноситься зичне пугукання сови, на синьо-рожевому спаді неба розсипано рухливі точки птахів, які настирливо квапляться до найближчого озера, із-за краю землі виступає огненне коло, яке зумовлює черговість днів, як черговість ударів нашого серця. Так було завжди, і віримо – так буде завжди“ [182, 427-428].

Таким чином, і в цьому аспекті, коли суміщати хронотопний і персонажно-типажний кути зору на в’язнично-таборовий світ, можна фіксувати певні аналогії і віповідності при цілком природніх індивідуальних авторських версіях цього світу.

Висновки з 3 розділу

В’язнично-таборовий світ, як текстуалізована модель людського буття в період утвердження ідеології більшовизму і будівництва державного ладу на основі суспільної власності, заповнений передусім *постатями людей* найрізноманітніших соціально-вікових категорій і суспільних рангів. У цьому аспекті — це світ людських індивідів, зведених до рабського становища, в якому людська сутність особистості випробовується за неприродних умов. За таких умов автори творів, присвячених цьому спотвореному, перевернутому світові, залишили в культурі ХХ століття свої версії різноманітних

персонажних систем, які типологічно сходяться в істотному вимірі: людяність як атрибутивна ознака особистості є концептуально антикомуністичною. Людина – феномен, який оприявнює читачам простір Космосу і простір рідного села, і простір переповненої в'язничноі камери.

На рівні *поетики* концепт в'язнично-таборового світу реалізується в різних жанрово-стильових парадигмах – від репортажа, нарису, оповідання, спогаду, щоденника до романно-епопейних форм. Найоптимальнішим форматом репрезентації в'язнично-таборових реалій і концептів є синтез, поєднання зображально-виражальних засобів словесного мистецтва, що засвідчують метатексти О.Солженіцина, У.Самчука, І.Багряного, Б.Антоненка-Давидовича, а також науково-есеїстичні дискурси М.Фуко, Цв.Тодорова, Г.Костюка, Е.Чаплеєвича, сучасних дослідників творчості літератури в'язнично-таборової тематики – Дж.Данлопа, Е.Броуна, Е.Еріксона, П.Співаковського, А.Урманова, Т.Клеофастової та ін.

Універсально-загальнолюдські парадигми вільних від соціально-політичного поневолення особистостей, змодельовані письменниками, що ідентифікують себе з певними національними культурами, набувають своєрідних етно-національних домінант, невіддільних від образно-мовної картини світу. Їх носіями є персонажі (герої), наратори та автори, які текстуалізуються в художніх світах.

ВИСНОВКИ

На кінець XX століття у літературі кожного народу нагромадилося багато художніх творів про політичне переслідування й ув’язнення людей, які дотримуються опозиційних щодо правлячої системи світоглядних орієнтацій і переконань. Такі тексти використовуються дослідниками історії культури різних форм суспільної свідомості як своєрідні документи і свідчення відповідних епох. Тоталітарні системи гітлеризму (фашизму) і сталінізму (більшовизму) були тими соціально-культурними факторами, які різко збільшили кількість і різноманітність таких джерел. У зв’язку з цим постала потреба не тільки огляду, а й певної систематизації й опису накопичених матеріалів. Цією потребою зумовлені різні підходи до в’язнично-таборової тематики і відповідні самообмеження у відборі величезного матеріалу.

У нашій дисертації розглянуті репрезентативні тексти, які стосуються специфіки таборів для ув’язнених громадян у першій в світі соціалістичній державі – в Радянському Союзі. Мотивація поділу карних систем у демократичних і тоталітарних державах, у фашистській Німеччині і більшовицькому СРСР, вже загальноприйнята, хоча існують і певні застереження. Ми не зосереджувалися на цих соціологічно-політичних і правових питаннях, бо запланували виконувати літературознавче дослідження в річищі сучасної компаративістики.

Предметом зіставного аналізу обрано широкоформатні твори російського письменника Олександра Солженіцина „Архипелаг ГУЛАГ“ і трилогію „Ost“ українця Уласа Самчука у контексті творчості цих авторів в’язнично-таборової тематики. Ідея їх можливого зіставлення належить Г.Костюку і Ю.Шевельову (Шереху). Першу спробу типологічного аналізу протагоніста трилогії „Ost“ з головним героєм роману грецького письменника Н.Казандзакіса „Кумедні й лихі пригоди Алексіа Зорбаса“ зробив ще О.Тарнавський (1966). Сприйнявши ці імпульси, ми сформулювали гіпотезу

про типологічну сумірність солженіцинового „опыта художественного исследования“ радянських таборів з політичним романом „Темнота“ У.Самчука як центральної частини трилогії „Ost“. Попередня текстуальна апробація цієї гіпотези дозволила конкретизувати підстави зіставлення і критерії оцінки літературних явищ і обраних метатекстів (біографічний, хронологічний, ідеологічний, філософсько-естетичний, жанрово-інтертекстуальний). Обґрунтування такої стратегії дослідження склало зміст першого розділу праці. Концептами, які виконували методологічну роль у наступних – другому і третьому – розділах, стали літературознавчі поняття хронотопу, типу героя і системи персонажів. Саме вони „утримували“ дослідження в поетикальному ракурсі при якомога ширшому врахуванні соціологічно-психологічних аспектів в’язнично-таборових реалій, утримування вільних людей в ізоляції від звичного для людського існування середовища.

Цій меті підпорядкована понятійно-термінологічна презентація в тексті роботи основної семантичної проблематики: „Образ світу як поняття: його відношення до художнього світу“; „Просторово-часові виміри репрезентативних текстів в’язнично-таборової тематики“; „Образ в’язниці: хронотоп арешту, в’язничної камери і слідства“; „Візійний світ смертників і пересильних“; „Хронотоп каторги“; „Звичайна людина – герой – антигерой: сутність людяного“; „Вияви людяності у таборовому світі: парадигма взаємин жінок і чоловіків“; „Гетерогенність і контроверсійність персонажних систем у художніх моделях в’язнично-таборового світу“.

Виходячи з цих міркувань і виконуючи роботу в історико-літературному варіанті компаративного підходу до обраних для аналізу творів, дисертант вважав доцільним багате цитування текстів О.Солженіцина, У.Самчука, М.Нарокова (Марченка) і Б.Антоненка-Давидовича. Розширені контекстуальні цитати ілюструють та арґументують висновки про своєрідність поетики

в’язнично-таборового світу, який текстуалізований міметичними (уявно вигаданими) засобами.

Терміном „в’язнично-таборовий світ“ із семіотичного погляду в аспекті *означника* фіксуємо систему уявлень, понять, знань про структуру і функціонування репресивних державних органів і установ; в аспекті означення – реально існуючі правові норми і каральні заклади в СРСР у їх становленні і розвитку – від ЧК, ГПУ до МВС з розгалуженою мережею Головного Управління таборів різної категорії складності утримання в’язнів. Абревіатури ГУЛАГ і ГУЛаг застосовуємо, за Солженіциним, для позначення табірної країни Архипелагу (метафора прийнялася в усьому світі) і назви твору „Архипелаг ГУЛАГ“. Головне Управління таборів з їх апаратом позначаємо скорочено ГУЛаг. У контексті таких поняттєво-термінологічних позначень *образ в’язнично-таборового світу* є категорією, яка має фікційний характер у прийнятому зараз розумінні. У семантиці такого образу зливається, взаємодіє достовірне, документальне, суб’єктивно пережите, трансформоване в уяві, домислене, вигадане, контаміноване і т.п. З цього погляду досвід О.Солженіцина, І.Багряного, Б.Антоненка-Давидовича, М.Нарокова (Марченка), які особисто в різний час відбули різні терміни, зазнаючи різних форм репресії в СРСР, відрізняється тільки структурою і ізоморфною основою зіставлення створених ними образів в’язнично-таборового світу. Натомість текстуалізований образ в’язнично-таборового світу в У.Самчука, достовірні і правдоподібні елементи якого (образу) спираються на спогади Г.Костюка, І.Багряного та інших в’язнів радянських таборів, довершуючись уявою письменника, комбінаторикою творчої діяльності людини, яка особисто пережила нетривале ув’язнення в польській і німецькій тюрмах, може бути *сумірним* з іншими образами в’язнично-таборових світів за предметною спрямованістю (арешт, допит, ізоляція в карцерах, утримання в переповнених камерах) і за поведінковими актами, аксіологічними цінностями репресованих. Узагальнення таких матеріалів, спостережених нами у текстах

усіх названих письменників, дало підстави окреслювати парадигми арешту, слідства, в'язничної камери, різних таборів, каторги і т. п., роблячи висновки про вплив просторово-часових, реальних і хронотопних вимірів фікційних світів на своєрідність поетики різножанрових творів таборово-в'язничної тематики.

У такому розумінні креативні системи, ословлені і текстуалізовані У.Самчуком, І.Багряним, Б.Антоненком-Давидовичем, О.Солженіциним, М.Нароковим, *переформатовували образні світи* індивідів, родин, соціальних груп, етнічних спільнот в міру переміщень таких суб'єктів *в просторі і часі* (від рідного порогу до віддалених континентів, від народження до смерті, з одного суспільного ладу до іншого), в різних *наративних перспективах* (гомодієгетичних, гетеродієгетичних тощо), і в *жанрово-стильових* форматах. Зміна обставин, у яких формувалися і діяли типові герої письменників, які моделювали свої версії художніх світів із сфери в'язнично-таборової тематики, задавала рецептивну стратегію читачів різножанрових творів, переформовувала їхні горизонти сподівання, стимулюючи оцінні судження літературних явищ, породжених контекстом соцреалізму і світової культури.

Гетерогенність і контроверсійність персонажно-образних систем у художніх моделях в'язнично-таборового світу – при зіставленні з офіційно прийнятою в СРСР ідеологією – підривало довіру до „Єдиного і Всесильного" вчення, активізувало національні домінанти в універсальних, загальнолюдських цінностях і врешті-решт реабілітувало т.зв. „антирадянську" творчість У.Самчука, О.Солженіцина, М.Нарокова (Марченка), І.Багряного, по-новому висвітило значення літературного доробку Б.Антоненка-Давидовича.

Таким чином, проблематика і своєрідність в'язнично-таборової літератури розширюється з ідеологічного, соціально-психологічного рівнів до власне поетикального. А компаративний підхід до таких текстів увиразнює значення цього феномена для сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абліцов В. Улас Самчук: „У світі приблизних вартостей“ // Вісті з України. – 1993. – 9–15 грудня.
2. Агеєва В.П. Жіночий простір // Маґістеріум. Вип. 8. Літературознавчі студії. – К.: НауКМА, 2002. – С. 3–9.
3. Андреева-Карлайл О. “Сердце, ты было счастливым“: Беседу / Интервью ведет М.Адамович // Лит.обозрение. – 1990. – № 11. – С.46–51.
4. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. 2-е вид., доповн. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
5. Антонич Б.-І. Національне мистецтво // Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – С. 467–476.
6. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1999. – Т. 1. – 744 с; Т.2. – 656 с.
7. Апухтина В.А. Современная советская проза (60-е – начало 70-х годов). Учебное пособие для филолог. фак. ун-тов. – М.: Высшая школа, 1977. – 176 с.
8. Архангельский А. О символе бедном замолвите слово. “Малая“ проза Солженицына: “поэзия и правда“ // Лит. обозрение. – 1990. – № 9. – С.21–22.
9. Бабушкин С. Проблема художественного времени и пространства // Пространство и время. – К., 1984. – С. 280.
10. Баглей Л. Ще раз про автора „Марії“ // Тернопіль. – 1991. – №4. – С. 44–45.
11. Багряний І. Публіцистика. – К.: Смолоскип, 1996. – 856 с.
12. Багряний І. Сад Гетсиманський: Роман / Передм. О. С. Гаврильченка, А.П.Коваленка, підгот.тексту О.С.Гаврильченка, А.П.Коваленка, А.Ю.Ткаченка. – К.: Дніпро, 1992. – 582 с.
13. Бахтин М. Форма времени и хронотопа в романе // Вопр. литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 234, 396–397.
14. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука // Березіль. – 1996. – № 5–6.– С. 164–175.
15. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – С. 51–233.
16. Белль Г. Четыре статьи о Солженицыне (Вступительное слово В.Лакшина. Перев. с нем. Г.Дашевского, Б.Хлебникова) // Иностранная литература. – 1989. – № 8, август. – С. 228–237.
17. Благов Д. А.И.Солженицын и духовная миссия писателя // Грани. – 1967. – № 64. – С. 116–149.

18. Бойко Л. З когорти одержимих (вступна стаття до творів Б.Антоненка-Давидовича) // Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1999. – Т.1 – С. 5–45.
19. Бонецкая Н.К. „Образ автора“ как эстетическая категория // Контекст. – 1985. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1986. – С. 241–269.
20. Бондаренко В. Стержневая словесность: О прозе Александра Солженицына // Наш современник. – 1989. – № 12. – С. 165–178.
21. Борев Ю. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
22. Бородіца С.В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30–40-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01/ НАН України, Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка. – К., 2000. – 18 с.
23. Бородіца С.В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х рр. ХХ ст.: Дис. канд. ….філол. наук: 10.01.01 / Тернопільський державний педагогічний університет імені В.Гнатюка. – Тернопіль, 1999. – 190 с.
24. Бородіца С. Особливості часо-простору в структурі роману „Кулак“ У.Самчука // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С.16–20.
25. Буркалець Н. Мистецтво Уласа Самчука-публіциста (за матеріалами газети “Волинь“) // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 21–27.
26. Бурлакова І.В. Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю: Дис. …канд. філол. наук: 10.01.01. Харків. націон. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2000. – 215 с.
27. Бурлакова І.В. Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Харків. націон. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2001. – 19 с.
28. Буряк Б. Художній ідеал і характер. – К.: Дніпро, 1967. – 327 с.
29. Буханцов Н.С. Герой современной многонациональной прозы. – М.: Знание, 1979. – 64 с.
30. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека Апп Arbor. – Ardis. – 1988. – 339 с.
31. Вайль П., Генис А. Поиски жанра. Александр Солженицын // Октябрь. – 1990. – № 6. – С. 197–202.
32. Вальнюк Б. Історична повість Богдана Лепкого „Мотря”: хронотопічна структура твору // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 3–5.

33. Василевский А. Страдание памяти // Взгляд: Сборник. Критика. Полемика. Публикации. Вып. 3. – М.: Сов. писатель, 1991. – С.75–95.
34. Веретюк О. Самчукова рецепція Польщі // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – С. 36–43.
35. Вітґенштайн Л. Traktatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження. – К.: Основи, 1995. – 311 с.
36. Власенко-Бойцун А. Улас Самчук – творець нового героя // Слово. Збірник 11. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Об'єднання українських письменників „Слово", 1987. – С. 231–239.
37. Власенко-Бойцун А. Улас Самчук як публіцист // Слово. Збірник 12. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Об'єднання українських письменників „Слово", 1990. – С. 121–132.
38. Виноградов И. Не верь, не бойся, не проси // Московские новости. – 1989. – 5 ноября. – С. 12.
39. Виноградов И. Солженицын-художник // Континент. – 1993. – № 75. – С. 273–285.
40. Воздвиженский В. Метаморфозы культуры // Взгляд: Сборник. Критика. Полемика. Публикации. Вып. 3. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 180–193.
41. Воздвиженский В. Солженицын? который? // Огонек. – 1991. – № 478. – С. 4–6.
42. Волинські дороги Уласа Самчука. Збірник. – Рівне: Азалія, 1993. – 108 с.
43. Галанов Б. Живопись словом: портрет, пейзаж, вещь. – М.: Сов.писатель, 1974. – 344 с.
44. Галкин А. Историю надо понимать / Беседу вела С.Маринина // Лит. Обозрение. – 1990. – № 8. – С. 13–16.
45. Гегузин И. Студенческие годы Александра Солженицына // Студенческий меридиан. – 1990. – Июль. – С. 24–30.
46. Геллер М. Я. Александр Солженицын (К 70-летию со дня рождения). – Лондон: OPL 1989. – 117 с.
47. Гинзбург Л. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л.: Сов. писатель, 1982. – 424 с.
48. Глотов А.Л. Иже еси в Марксе: Русская литература в контексте культового сознания. – Зеленая Гура: Высшая школа педагогична, 1995. – 147 с.
49. Глотов А. Литература и государство или государство и литература // Studia methodologica. Вып. 12. – Тернополь, 2002. – С. 3–11
50. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
51. Гром'як Р.Т. Жанр у творчому процесі // Українське літературознавство. Вип. 15. – Львів, 1972. – С. 10–14.

52. Гром'як Р. Образ світу в Леопольда Бучковського й Уласа Самчука (на матеріалі повістей „Вертеп“, „Чорний потік“ і романів „Волинь“, „Чого не гоїть вогонь“) // Слово і час. – 1997. – № 3. – С. 46–51.
53. Гром'як Р. Про своєрідність художнього світу Уласа Самчука // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 6–15.
54. Гуль Р. А. И. Солженицын в СССР и на Западе // Новый журнал. – 1975. – №120. – С. 235–256.
55. Гуторов А.М. Литературный персонаж и проблемы его анализа // Принципы анализа литературного произведения.– М.: МГУ, 1984. – 199 с.
56. Данилевич М. Український образ світу у трилогії У.Самчука „Волинь“ // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 44–49.
57. Джонстон Б.Л., Шуэрман П.Л. Секс, магия, духовность / Пер. с англ. – Харьков: Клуб семейного досуга, 2002. – 320 с.
58. Денисюк Н.Р. Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 64 с.
59. Денисюк Н.Р. Проблема фікційності художнього світу в англомовному та українському літературознавстві: Автореф. дис. … канд. філол. наук / 10.01.06. – Тернопіль, 2003. – 16 с.
60. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) // Українське слово. – Кн. 3. – К.: Рось, 1994. – С. 575–596.
61. Державин В. Національна література як мистецтво (мистецька мета і метода національної літератури) // Українське слово. – Кн. 3. – К.: Рось, 1994. – С. 597–608.
62. Долгополов Л. Личность писателя, герой литературы и литературный процесс // Вопросы литературы. – 1974. – № 2. – С.105–140.
63. Дремов А.К. Художественный образ [2-е доп. изд.]. – М.: Сов. писатель, 1961. – 406 с.
64. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
65. Єфремов С. Історія українського письменства. – Тернопіль: Феміна, 1995. – 688 с.
66. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т.1. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 250 с.
67. Жив'юк А.А. Вплив громадсько-політичної та літературної діяльності Уласа Самчука на розвиток української національної свідомості (1920-і – 1930-і роки): Автореф. дис. …канд. філол. наук: 09.00.12 / Київ. націон. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 17 с.

68. Жив'юк А. Два плебісцити і Улас Самчук // Голос України. – 1992. – 7 жовтня.
69. Жив'юк А. Дерманські обереги Уласа Самчука // Слово і час. – 1993. – № 8. – С. 81–82.
70. Жив'юк А. Пані Самчукова // Літ. Львів. – 1994. – С.12–13.
71. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. тр. [Вступ. статья Д.С.Лихачева]. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 407 с.
72. Жить не по лжи: Сборник материалов: Август 1973 – февраль 1974. – Париж: УМСА –Пресс, 1975. – 205 с.
73. Жулинский Н.Г. Человек в литературе: Общественные ценности и проблема художественного характера. – К.: Наук. думка, 1983. – 303 с.
74. Жулинський М.Г. Із забуття – в безсмертя (сторінки призабутої спадщини). – К.: Дніпро, 1990. – 447 с.
75. Жулинський М. „Я був повний Україною...“ // Літ. Україна. – 1995. – 30 березня.
76. Залыгин С. Год Солженицына / Дневник писателя // Новый мир. – 1990. – № 1. – С. 233–241.
77. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство. Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
78. Земсков В. „Архипелаг ГУЛАГ“: глазами писателя и статистика / Беседу вела С.Чолак // Аргументы и факты. –1989. – 11–17 ноября. – С. 6–7.
79. Іванчов Ф. Записки в'язня // Дукля. – 1992. – №2. – С. 13–19; 1992. – № 6. – С. 5–12.
80. Ільєва Г. Життя на чужині (до проблеми пізнання української еміграційної прози) // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 55–62.
81. Ільєнко І.О. У жорнах репресій: Оповіді про українських письменників (за архівами ДПУ – НКВС) / Передмова М.Г.Жулинського. – К.: Веселка, 1995. – 447 с.
82. Ільницький М.М. Людина в історії: (Сучасн. укр. іст. роман). – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.
83. История. Революция. Литература: Проблемы постижения истории Советского государства литературой, осмысление „Архипелага ГУЛАГ“ А.Солженицына и др. произведений... (В.Сироткин, А.Сорокин, А.Ципко) // Лит. газета. – 1990. – 7 янв. – С. 3, 5.
84. Казак В. Два русла единой культуры. Русская литература XX века на Востоке и Западе // Конец столетия. Предварительные итоги. – М. Новая книга, 1991. – 62 с.

85. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. – К.: Либідь, 1995. – 224 с.
86. Кіндзерська Ю. Героїзм і філістерство: метакритичний погляд на еволюцію концепцій героїчного та філістерського в європейській теоретичній думці. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 58 с.
87. Кизилова В.В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У.Самчука „Ост“: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. націон. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2001. – 19 с.
88. Кизилова В.В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У.Самчука „Ост“: Дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Луганський держ. педагогічний ун-т ім. Тараса Шевченка. – Луганськ, 2001. – 160 с.
89. Кир'янчук Б. Романи Івана Франка 90-х років XIX століття: проблема часо-простору: Автореф. дис. … канд. філол. наук. – 10.01.02 / КДПУ ім.М.П.Драгоманова. – К., 1993. – 24 с.
90. Клейман Л. Человек и природа в произведениях А.Солженицына // Грани. – 1972. – № 86. – С. 117–137.
91. Клеофастова Т.В. Художественный космос эпопеи Александра Солженицына "Красное колесо". – К.: COLLEGIUM, 1999. – 331 с.
92. Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань (Образ головного героя роману Івана Багряного „Сад Гетсиманський“) // Дивослово. – 1997. – № 7. – С. 38–40.
93. Кононенко І. Національно-мовна картина світу: зіставний аспект // Мовознавство. – 1996. – № 6. – С. 39.
94. Копистянська Н.Х. Соціально-історичний час художнього твору // Біблія і культура. Зб.наук. статей. Вип. 4. – Чернівці: Рута, 2002. – С. 19–28.
95. Костюк Г. Окаянні роки // Г.Костюк. Зустрічі і прощання. Кн. І. – Едмонтон: КІУС, 1987. – С. 487–660.
96. Костюк Г. Образотворець „времени лютого“ // Українське слово. – Кн. 2. – К.: Рось, 1994. – С. 499–514.
97. Костюк Г.О. Сталінізм в Україні: (Генеза і наслідки): Дослідження і спостереження сучасника / Перекл. з англ. – К.: Смолоскип, 1995. – 508 с.
98. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. Книга друга. – Едмонтон–Торонто: КІУС, 1998. – 609 с.
99. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А.Сурков. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 7. – С. 126–130.
100. Крем'янчанка Н. Василинка, сестра Уласа Самчука // Було в матері три сини...– Тернопіль: Астон, 1999. – С. 216–220.
101. Крисаченко В. Природа в українській духовності // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К., 1996. – С. 343–344.

102. Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник // Українське слово. – Кн. 2. – К.: Рось, 1994. – С. 5–18.
103. Лакшин В. Иван Денисович, его друзья и недруги // Новый мир. – 1964. – №1. – С. 223–246.
104. Ланин Б. Проза русской эмиграции. Третья волна. – М.: Новая школа, 1997. – 208 с.
105. Лановик М. Функціонування художнього образу в різномовних дискурсах. – Тернопіль: Економічна думка, 1998. – 148 с.
106. Латынина А. Крушение идеократии: От „Одного дня Ивана Денисовича“ к „Архипелагу ГУЛАГ“ // Лит. обозрение. – 1990. – № 4. – С. 3–8.
107. Латынина А. Кто с Солженицыным? // Взгляд: Сборник. Критика. Полемика. Публикации. Вып. 3. – М.: Сов. писатель, 1991. – С. 106–126.
108. Латынина А. Чичиков или Томчак. Солженицынский герой на фоне русской литературы в контексте сегодняшних споров // Русская модель. – 1991. – №3905. – 22 ноября.
109. Левитская Н.Г. Александр Солженицын: Библиограф. указатель. Август 1988–1990 / Советский фонд культуры. Дом Марины Цветаевой. – М., 1991. – 127 с.
110. Левицкий С. Этика Солженицына // Новый журнал. – 1971. – № 102. – С. 111.
111. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
112. Літературознавча компаративістика.Навч.посібник. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 334 с.
113. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія“, 1997. – 752 с.
114. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК „Интелвак“, 2001. – 1600 с.
115. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – 186 с.
116. Лихачев Д. Избранные работы: В 3-х т. – Л.: Худ. литература, 1987. – Т. 1. – 656 с.; Т. 2. – 496 с.; Т. 3. – 520 с.
117. Лосев Л. Поэзия и правда у Солженицына // Эхо. – 1986. – № 14. – С. 234–252.
118. Лук’янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В. Сучасний науковий дискурс: Оновлення методологічної культури. – К.: Інститут філософії імені Г.С.Сковороди, 2000. – 304 с.
119. Маклаков А.Г. Общая психология. – СПб: Питер, 2000. – С. 562–581.

120. Манн Ю.М. Автор и повествование // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1991. – Т. 50. – №1. – С. 3–19.
121. Мариненко Ю. Еволюція характерів персонажів у трилогії Уласа Самчука „Волинь“ // Дивослово. – 1999. – № 11. – С. 7–9.
122. Мариненко Ю.В. Тема селянства у творчості Уласа Самчука: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1996. – 17 с.
123. Мариненко Ю.В. Тема селянства у творчості Уласа Самчука: Дис.… канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 1996. – 197 с.
124. Медведев Ж. Десять лет после „Одного дня Ивана Денисовича“. – Лондон: Basingstole mackmillan, 1973. – 223 с.
125. Медведев Р. О первой части „Архипелага ГУЛАГ“ А.И.Солженицына // Сов. молодежь. – Рига, 1989. –13 сент. – 10 окт.
126. Медведев Р. О книге А.И.Солженицына „Архипелаг ГУЛАГ“ // Правда. – 1989. – 18 дек. – С. 7.
127. Медведев Р. С точки зрения историка: О книге А.И.Солженицына „Архипелаг ГУЛАГ“ // Правда. – 1989. – 29 дек. – С. 4.
128. Медведев Р. Второй том книги А.И.Солженицына „Архипелаг ГУЛАГ“ // Молодежь Эстонии. – Таллинн. – 1990. – 10 апр., 11 апр., 12 апр.
129. Медведев Р. Ещё об „Архипелаге ГУЛАГ“: Заметки историка // Правда. – 1990. – 18 мая. – С. 3.
130. Медведев Р. О третьем томе „Архипелага ГУЛАГ“ // Правда. – 1990. – 26 авг. – С. 1, 4.
131. Мережинская А.Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи: Русская проза 80-90-х годов XX века. – К.: ВПЦ „Київський університет“, 2001. – 434 с.
132. Мешков Ю. Александр Солженицын: личность, творчество, время. – Екатеринобург: Научно-исследов. ин-тут русской культуры. – Уральский гос. ун-т им. М.Горького, 1993. – 101 с.
133. Мешкова Л.А. Авторская позиция в современной прозе (Теоретический аспект) // Филолог. науки. – 1988. – № 3. – С. 3–8.
134. Михайлов М. Возвращение Великого Инквизитора. О политических выступлениях Солженицына // Континент. – 1981. – № 28. – С. 181–211.
135. Мовчан Р. „Морозів хутір“ Уласа Самчука // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 73–86.
136. Монастирецький Л.С. Позитивний герой української радянської прози. – К.: Вища школа, 1983. – 174 с.

137. Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник. Вид. 2. – К.: ВЦ „Академія“, 2001. – 360 с.
138. Нароков Н. Мнимые величины: Роман. – М.: Худ. литература, 1990. – 334 с.
139. Нароков Н.В. Могу! Роман: В 2-х ч. – М.: Дружба народов, 1991. – 368 с.
140. Неупокоева Р.Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа / АН СССР. Ин-т мировой литературы шимени А.М.Горького. – М.: Наука, 1976. – 360 с.
141. Нечкина М.В. Функция художественного образа в историческом процессе. Сборник работ. – М.: Наука, 1982. – 313 с.
142. Нива Ж. Солженицын / Пер. с франц. Симон Маркиш. – М.: Худ. лит., 1992. – 191 с.
143. Нива Ж. Солженицын и Россия // Русская мысль. – 1992. – № 3911. – 3 ноября. – С. 9.
144. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы. – Чернівці: Рута, 2001. – 156 с.
145. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Чернівці: Рута, 2003. – 78 с.
146. Одабашьян П. Духовный мир героев А.И.Солженицына // Грани. – 1973 – С. 246–268.
147. Одарченко П. Українознавчі спостереження й фраґменти. Статті, рецензії, спогади. – К.: Смолоскип, 2002. – С. 138–147.
148. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з іспан. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
149. Павличко С. Теорія літератури / Передм. М.Зубрицької. – К.: Основи, 2002. – 679 с.
150. Паливода В.І. Спогади українського повстанця і багаторічного в’язня таборів ГУЛАГу / Підгот. Б.В.Паливода. – К.: Смолоскип, 2001. – 206 с.
151. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики // Літературознавча компаративістика. Навч. посібник. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – С.6–20.
152. Пастух Т. Романи Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.
153. Пастушенко О.В. Художня парадигма жіночих характерів у творчості Уласа Самчука в контексті української літератури: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 17 с.
154. Петросев К.Г. Теоретические и историко-литературные аспекты изучения проблемы лирического героя // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1989. – Т. 40. – № 1.

155. Пінчук С. Жанрові особливості Самчукових романних трилогій // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: ювілейний зб. (упор. Я.Поліщук, ред. Є.Шморгун). – Рівне: Азалія, 1994. – С. 4–18.
156. Пінчук С. Схід – Захід Уласа Самчука // Голос України. – 1991. – 28 грудня.
157. Пінчук С. Улас Самчук (1905–1987) // Літ. Україна. – 1991. – № 3, 17 січня.
158. Пінчук С. Улас Самчук // Слово і час. – 1995. – № 5. – С. 11–17.
159. Пінчук С. Улас Самчук та його роман про голодомор 33-го // Самчук У. Марія. – К.: Рад. письменник, 1991. – С. 171–188.
160. Письма о Солженицыне / Басова Н., Валюжевич А., Твардовский И. // Слово. – 1990. – № 7. – С. 84–85.
161. Плетенчук Н. Концепція віталізму в романі „На твердій землі“ у контексті творчості Уласа Самчука // Наук. записки. Серія: Літературознавство.– Тернопіль: ТДПУ, 2000. – С. 95–107.
162. Плетенчук Н.С. Поетика світомислення Уласа Самчука: Автореф. дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Івано-Франківськ, 2002. – 20 с.
163. Плетнёв П.И. А.Солженицын. – Париж: УМСА-Press, 1973. – 171 с.
164. Погребенник Ф. Еміграція і література // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.) / Відпов. ред. О.Мишанич. – К.: АТ „Обереги“, 1995. – С. 238–249.
165. Померанцев К. В начале был „Один день Ивана Денисовича“ // Русская мысль. – 1978. – № 32–34. – С. 9.
166. Поспелов Г.Н. Эстетическое и художественное. – М.: Изд-во МГУ, 1965. – 360 с.
167. Поспелов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики: Сб. статей. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 336 с.
168. Поспелов Г.Н. Целостно-системное понимание литературного призведения // Принципы анализа литературного произведения. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – С. 18–21.
169. Потапов В. Сеятель слово сеет: (О Солженицыне на возврате дыхания и сознания) // Знамя. – 1990. – № 3. – С. 204–209.
170. Психологія особистості: Словник-довідник / За ред. П.П.Горностая, Г.М.Титаренко. – К.: Рута, 2001. – 320 с.
171. Пумпянский А. Во сне или наяву? „Архипелаг ГУЛАГ“ опубликован в СССР ... Солженицын: Арестант, который закричал // Новое время. – 1989. – № 5. – С. 44–48.

172. Решетовская Н.А. Александр Солженицын и читающая Россия.: Сов. Россия, 1990. – 415 с.
173. Решетовская Н.А. Отлучение. Из жизни Александра Солженицына: Воспоминания жены. – М.: Мир книги, 1994. – 368 с.
174. Рікер П. Сам як інший / Пер. із Франц. Друге видання. – К.: Дух і Літера, 2002. – 458 с.
175. Росси Ж. Справочник по ГУЛАГу. – М.: Просвет, 1991. – Ч. 1. – 269 с.; Ч. 2. – 284 с.
176. Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. Учеб. для студ. выс. уч. завед. / В.Н. Альфонсов, В.Е.Васильев, А.А.Кобринский и др. Под ред. С.И.Тиминой. – СПб.: Logos; М.: Высшая школа, 2002. – 586 с.
177. Русский словарь языкового расширения / АН СССР. Сост. А.И.Солженицын. – М.: Наука, 1990. – 272 с.
178. Рутыч Н. Военная интеллигенция в творчестве Солженицына // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. Сост. М.Назаров. – М., 1991.
179. Самчук У. Весела вдова // Крем'янецький вісник, 28 вересня 1942.
180. Самчук У.О. Волинь: Роман у 3-х частинах. Т. І. – К.: Дніпро, 1993. – 574 с.
181. Самчук У.О. Волинь: Роман у 3-х частинах. Т. 2. // Післямова С.Пінчука. – К.: Дніпро, 1993. – 334 с.
182. Самчук У. Втеча від себе: Роман.– Вінніпег: Накладом товариства „Волинь“, 1982. – 492 с.
183. Самчук У. Дещо про Харків // Крем'янецький вісник, 25 вересня 1942.
184. Самчук У. Засади вимріяної державності // Наш час. – 1993. – 22 січня.
185. Самчук У. Кременчук // Заславський вісник, ч.74 (83), 13 вересня 1942.
186. Самчук У. Марія: Хроніка одного життя: Роман (Післямова С.Пінчука). – К.: Рад. письменник, 1991. – 190 с.
187. Самчук У. На білому коні.– Нью-Йорк, Мюнхен, 1965. – 234 с.
188. Самчук У. На коні вороному. Спогади.– Львів: Літопис „Червоної калини“. Іст.-літ. часопис. – № 1–3. – 277 с.
189. Самчук У. Нарід чи чернь? // Українське слово. – К., 1941. – Ч. 53. – 9 листопада.
190. Самчук У. На твердій землі: Роман. – Торонто: Укр. кредитова спілка, Б.р. – 390 с.
191. Самчук У. OST: Роман у 3-х т. – Т.І. Морозів хутір: У 3-х частинах. – Реґенсбурґ: видання Михайла Борецького, 1948. – 584 с.
192. Самчук У. Плянета Ді–Пі: Нотатки й листи. Вінніпег, 1979. – 355 с.

193. Самчук У. П’ять по дванадцятій: Записки на бігу. – Буенос-Айрес: Денисюк, 1954. – 230 с.
194. Самчук У. Слідами піонерів: Епос Української Америки. – Нью-Йорк: Свобода, Б.р. – 270 с.
195. Самчук У. Совєтська віра та її гріхи // Волинь, 23 серпня 1942.
196. Самчук У. Сталося: (Передова, опубл. в 1939 р. з нагоди проголошення Карпатської України) // Голос України. – 1992. – 7 жовтня.
197. Самчук У. Так було – так буде // Українське слово. – 1991. – Ч. 1. – 21 листопада.
198. Самчук У. Темнота. Роман у 2-х частинах. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1957. – 494 с.
199. Самчук У. Товариш Ніна // Волинь, 16 вересня 1942. – С.2.
200. Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Знання, 1993. – 256 с.
201. Светов Ф. Вольному воля... // Лит. газета. – 1990. – 23 мая. – С. 5.
202. Сивокінь Г. Життєва переконливість героя. Літ.-критичні нариси. – К.: Рад. письменник, 1965. – 157 с.
203. Силантьев И.В. Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. – Новосибирск: Сибирское отд. РАН, 2001. – 235 с.
204. Современная проза глазами прозаиков // Вопросы литературы. – 1996. – №1–2. – С. 3–49.
205. Современное зарубежное литературоведение страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энцикл. справочник. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 317 с.
206. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. Т.1. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – 544 с.
207. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. Т. 2. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – 576 с.
208. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. Т. 3. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – 528 с.
209. Солженицын А.И. Бодался телёнок с дубом: Очерки литературной жизни. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Согласие, 1996. – 688 с.
210. Солженицын А.И. В круге первом: Роман. – М.: Современник, 1990. – 732 с.
211. Солженицын А. Жить не по лжи! // Век XX и мир. – М.,1989. – № 2. – С. 22-25.
212. Солженицын А.И. Избранная проза: Рассказы; Раковый корпус: Повесть. – М.: Сов. Россия, 1990. – 704 с.
213. Солженицын А.И. Как нам обустроить Россию: Посильные соображения. – М.: Правда, 1990. – 47 с.
214. Солженицын А. Матрёнин двор. Рассказы. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – С. 112–146.

215. Солженицын А. Нобелевская лекция (Предислов. С.Залыгина) // Новый мир. – 1989. – № 7. – С. 135–144.
216. Солженицын А. Один день Ивана Денисовича. Рассказы. – М.: ИНКОМ НВ, 1991. – С. 5–111.
217. Солженицын А. Публицистика: Статьи и речи. – Вермонт; Париж: УМСА – Пресс, 1989. – 594 с.
218. Солженицын А.И. Публицистика: В 3-х т. / Н.Д.Солженицына (сост. и пояснения). – Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во. – Т. 1: Статьи и речи. – 1995. – 720 с.; Т. 2: Общ. заявления, письма, интервью. – 1996. – 624 с.
219. Солженицын А. Раковый корпус: Повесть. – М.: Худ. лит., 1990. – 462 с.
220. Сотников Б. Запретные повести: Неделя хозяина. Русская любовь. Редкий случай. – Днепропетровск: Южная Пальмира, 1992. – 262 с.
221. Спиваковский П.Е. Феномен А.И. Солженицына: новый взгляд / РАН. Институт научн. информ. – М., 1998. –135 с.
222. Ставицька Л. Національна ідея у дзеркалі образу України // Дивослово. – 2001. – № 4. – С. 15–17.
223. Стадниченко Ю., Фоменко Б. Друге обличчя Солженіцина, або Ту ж саму тетерю і на вечерю // Березіль. – 1994. – № 8. – С. 118–132.
224. Степун Ф.А. Литературно-критические статьи // Русская литература. – 1989. – № 3. – С. 109–147.
225. Страда В. „Феномен Солженицына“ и сегодняшняя Россия // Русская мысль. – 1991. – № 3900. – 18 окт. – С. 12.
226. Стреляный А. „Не верь, не бойся, не проси!“ Мировоззрение Александра Солженицына (по „Архипелагу ГУЛАГу“ и „Гарвардской речи“) // Звезда. – 1989. – № 11. – С. 193–202.
227. Струве Г.П. Русская литература в изгнании. Краткий биографический словарь русского зарубежья // Р.И.Вильданова, В.Б.Кудрявцев, К.Ю.Лампо-Данилевский. 3-е изд., испр. и доп. – Париж: IMCA–Press; М.: Русский путь, 1996. – 446 с.
228. Сурганов В. Один в поле воин // Лит. обозрение. – 1990. – № 8. – С. 5–13.
229. Тарасова Н. Вхождение Солженицына в советскую литературу и дискуссии о нём // Солженицын А. Собрание сочинений. Т. 6. – Франкфурт-на-Майне, 1970. – С. 197–242.
230. Тарнавський О. Відоме й позавідоме. – К.: Час, 1999. – 584 с.
231. Телицына Т.В. Образность в „Архипелаге ГУЛАГ“ А.И.Солженицына // Филолог. науки. – 1991. – № 5. – С. 14–24.

232. Теория литературы: основные проблемы в теоретическом освещении. Образ, метод, характер / АН СССР. Ин-т мировой литературы имени А.М.Горького. Редкол.: Г.Л.Абрамович и др. – М.: Наука, 1962. – 452 с.
233. Ткачук М.П. Жанрова структура романів Івана Франка. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – 382 с.
234. Тодоров Цв. Обличчям до екстреми / Пер. з франц. – Львів: Літопис, 2000. – 415 с.
235. Тодчук Н. Роман Івана Франка „Для домашнього огнища“: Простір і час. – Львів: Львів. від. Інституту літ-ри ім. Т.Шевченка, 2002. – 204 с.
236. Українська літературна енциклопедія. – К.: Укр. радянська енциклопедія імені М.П.Бажана, 1988. – Т. 1. – 536 с.; Т. 2. – 1990. – 576 с.; Т. 3. – 1995. – 496 с.
237. Улас Самчук – видатний український письменник ХХ століття: Матеріали урочистої академії, присвяченої творчості митця (Тернопіль, 21 лютого 1993). – Тернопіль, Крем’янець, 1994. – 73 с.
238. Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: Ювілейний зб. (Упор. Я.Поліщук, ред. Є.Шморгун). – Рівне: Азалія, 1994. – 168 с.
239. Урманов А.В. Творчество Александра Солженицына. Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 380 с.
240 Фасоля А.М. Великий учитель свого народу. Вивчення творчості Уласа Самчука в середній школі (7-8; 10-11 класи): Посібник для вчителів, учнів, студентів. – Тернопіль: Навчальна книга „Богдан“, 2000. – 96 с.
241. Фащенко В.В. Відкриття нового і діалектика почуттів.– К.: Дніпро, 1977. – 250 с.
242. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в’язниці / Пер. з франц. – К.: Основи, 1998. – 392 с.
243. Хализев В.Г. Теория литературы.– М.: Высшая школа, 1992. – 398 с.
244. Храпченко М.Б. Собрание сочинений: В 4-х т. – М.: Худ. лит., 1980–1982. Т. 4. Художественное творчество, действительность, человек. – 1982. – С. 384–397.
245. Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: Метаморфизм русского лирического романа. – Чернівці: Рута, 1999. – 151 с.
246. Черненко О. Українська література в канадській славістиці // Українська література: Матеріали І конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990) / Відпов. ред. О.Мишанич. – К.: АТ „Обереги“, 1995. – С. 224–237.
247. Чернихівський Г. Кременецькими шляхами Уласа Самчука // Кременеччина: історичне минуле та літературне краєзнавство. – Крем’янець, 1992. – С. 68–72.

248. Чернихівський Г. Народе мій! До тебе я ще верну... // Українське слово. – 1992. – 12 травня; Друг читача. – 1993. – 21 січня.
249. Чижевський Д. Історія української літературі (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП „Презент“, 1994. – 480 с.
250. Чудакова М. Глядя и вспоминая. А.Солженицын в 1962-м и 1992-м // Русская мысль. – 1992. – № 3946. – 18 сент. – С. 9.
251. Чуковская Л. Прорыв немоты, 4.2.74 // Смена. – 1989. – № 23. – С. 24.
252. Чуковская Е. Предисловие // Н.Левитская. Александр Солженицын. Библиогр. указатель, август 1988–1990. / Сов. фонд культуры. Дом Марины Цветаевой. – М., 1991. – 127 с.
253. Шевченко Л.И. Человек труда в современной советской прозе. – К.: Вища школа, 1983. – 95 с.
254. Шевчук В. Улас Самчук та його Волинська сага // Укр. мова і література в школі. – 1992. – № 11–12. – С. 30–33.
255. Шевчук С. Він беріг коріння родоводу // Волинський край. – 1995. – 17 лютого. – С. 4.
256. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – 607 с.; Т. 2. – 367 с.; Т. 3. – 431 с.
257. Шиляев Е. „Лагерный язык“ по произведениям А.И.Солженицына // Новый журнал. – 1969. – № 95. – С. 232–247.
258. Шкловский Е.А. Лицом к человеку (Проза – 1988). – М.: Знание, 1989. – 64 с.
259. Шкловский Е. Чем жив человек. О повести „Раковый корпус“ // Лит. обозрение. – 1990. – № 7. – С. 11.
260. Штонь Г. Улас Самчук // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. Кн. 2. Друга половина ХХ століття. Підручник / За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1998. – С. 227–230.
261. Штонь Г.М. Духовний простір української ліро-епічної прози. – К.: Інститут літератури ім. Т.Шевченка, 1998. – 316 с.
262. Штонь Г. До проблеми жанрово-стильової своєрідності трилогії У.Самчука „Ост“. Передні зауваги // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: ТДПУ, 2000. – Вип. VI. – С. 108–113.
263. Юнг К.Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. – М.: REFL-book, 1996. – 306 с.
264. Яковенко С.М. Історична „правда“ як літературна фікція (спогади Б.Антоненка-Давидовича „На шляхах і роздоріжжях“) // Маґістеріум. Вип. 8. Літературознавчі студії. – К.: НауКМА, 2002. – С. 23–25.
265. Якович Е. „Кланяюсь им“: За строкой „Архипелага...“ // Лит. газ. – 1989. – 1 ноября. – С. 6.

266. Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms. 7-th ed. – Harcourt Orace College Publishers, 1999. – 366 p.
267. Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej / Pod red. H. Janaszek-Ivanickovej. – Warszawa: Instytut Kultury, 1997. – 327 s.
268. Brown E.J. The Calf and Dak: Dichtung and Wahrheit // Aleksandr Solzhenitsyn (Modern Critical Views). Ed. by Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – P. 95–112.
269. Burg D., Feifer G. Solzhenitsyn. – London – New Jork, 1972.
270. Czaplejewicz Eugeniusz. Polska literatura lagrowa. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1992. – 212 s.
271. Dunlop J.B. The Gulag Archipelado: Altenative to Ideology // Aleksandr Solzhenitsyn (Modern Critical Views). Ed. by Harold Bloom. – Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. – P. 85–94.
272. Ericson E.E. Jr.Solzhenitsyn and the Modern World. – Washington, 1993.
273. Flegon A. A.Solzhenitsyn: Myth and Reality. – London, 1986.
274. Heller M., Niekricz A. Utopia u wladzy. T. 2. – London, 1987. – P. 162–174.
275. Kasperski E. O teorii komparatystyki // Literatura. Teoria. Metodologia. – Warszawa, UW, 1998. – S. 331–356.
276. Comparative Literature: Method and Perspective / Edited by Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961.
277. Lazari A. Co z Rosja? Uwagi na marginesie pracy A.Solzenicyna „Kak nam obustroit Rossiu?“ // Literatyra na Swiecie. – 1992. – N 4. – S. 188–193.
278. Markiewicz H. Glowne problemy wiedzy o literaturze. Wyd. 5. – Krakow: Wyd-wo literackie, 1980. – 406 s.
279. Markiewicz H. Wymiary dziela literackiego. – Krakow: Wyd-wo literackie, 1984. – 242 s.
280. Markiewicz H. Teoria powiesci za granica. – Warszawa: Wyd-wo naukowe PWN, 1995. – 567 s.
281. Postac literacka. Teoria i Historia / Red. E.Kasperski.– Warszawa, UW, 1998. – 261 s.
282. Richards S. The Gulag Archipelago as literary Document // Solzhenitsyn in Exile: Critical Essays and Documentary Materials. – Paris, 1976. – P. 145–163.
283. Slownik terminow literackich / Pod red. I. Slawinskiego. – Wyd. 3. – Wroclaw-Warszawa-Krakow, 1998. – 706 s.

284. Suchanek Lucjan. Aleksander Solzenicyn pisarz i publicysta. – Krakow, 1994. – 147 s.
285. Weretiuk O. Czlowiek i swiat czlowieka w ukrainskiej i polskiej literaturze lagro-wej // Kresy. Syberia. Literatura: Doswiadczenia dialogu i uniwersalizmu / Pod. red. E.Czaplejewicza i Ed. Kaspierskiego. – Warszawa; TRIO, 1995. – S. 210–216.