МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені І. І. МЕЧНИКОВА

На правах рукопису

ЦЕХМЕЙСТРУК МАРІЯ ГРИГОРІВНА

УДК 821.161.2Самчук6-94(043.5)

АВТОТЕМАТИЧНИЙ ЦИКЛ («НА БІЛОМУ КОНІ», «НА КОНІ ВОРОНОМУ», «П'ЯТЬ ПО ДВАНАДЦЯТІЙ», «ПЛЯНЕТА ДІ-ПІ») У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ УЛАСА САМЧУКА

Спеціальність: 10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
кандидат філологічних наук, доцент
Саєнко Валентина Павлівна

Одеса – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП…….4
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ УЛАСА САМЧУКА: ІСТОРІЯ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ……..10
1.1. Етапи літературно-критичного прочитання доробку письменника дослідниками материкової України та діаспори…….. …….10
1.2. Твори «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» Уласа Самчука у контексті літературно-документальних жанрів……..22
1.3. Автобіографізм/автотематизм: зв’язок з авторською саморефлексією…...44
Висновки до розділу 1……..…….56
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ МЕМУАРНО-АВТОТЕМАТИЧНОЇ ТЕТРАЛОГІЇ УЛАСА САМЧУКА……..58
2.1. Наративний синкретизм чотирикнижжя «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» Уласа Самчука……...58
2.2. Архетипи в художньому просторі мемуарно-автотематичних творів-симбіонтів……. ……76
2.3. Інтертекстуальність як прикмета документально-художньої своєрідності циклу……...95
Висновки до розділу 2…….....116
РОЗДІЛ 3. ЕПОПЕЯ ЯК МОДЕЛЬ ТВОРЧОГО СВІТОБАЧЕННЯ УЛАСА САМЧУКА ……..118
3.1. Роман-епопея в українській літературі ХХ ст……...118
3.2. Трилогія «OST» – смисловий центр автотематичних рефлексій Уласа Самчука……129
3.3. Конструювання жанрово-композиційних рис епопеї в автотематичному циклі творів……..141
Висновки до розділу 3……...……..164
ВИСНОВКИ……167
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...174

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ ……..197

ВСТУП

В українській літературі важко знайти, крім Уласа Самчука, іншого письменника, життєвий і творчий шлях якого настільки виразно узагальнив би всі труднощі та випробування, що випадають на долю митця-емігранта. Видатний письменник-епік, публіцист, журналіст, культурно-освітній діяч, Улас Олексійович Самчук 60 років титанічної праці в літературі присвятив українському народові, його національному розвитку, невичерпній етнокультурі. З них майже 40 років письменник провів у Торонто, знаний як геніальний репрезентант діаспорної літератури, відомий читачам та науково-критичній думці еміграції. Але творчий доробок Уласа Самчука було рішуче викреслено з літературного процесу радянської України. Відлучений від України, для якої митець жив і творив, переборюючи нестатки та безправність, він не міг повернутися на Батьківщину під загрозою фізичного знищення. Вся офіційна подяка, яку письменник на той час отримав од співвітчизників, укладалася в поняття «ворог народу», «колабораціоніст», «буржуазний націоналіст». А тим часом Улас Самчук – митець-патріот, гуманіст, лейтмотивом його творчості є психологічно новий тип українця: людини активної, національно свідомої, спраглої до пошуків та відкриттів. Розроблення цього епічного образу супроводжувалося оригінальною симбіотичністю поетики, властивої творам письменника: художньо, документально, публіцистично осмислюючи свою епоху, Улас Самчук випередив її власними творчими пошуками.

Прозова спадщина XX ст. з притаманними добі жанрами-симбіонтами залишила небагато текстів, які можна було б обрати як вдалі приклади до теоретичних нарисів у літературознавчому довіднику. Рухомість і широта смислів, якими характеризується сам термін «поетика», пояснюється неминучою зміною літературознавчих парадигм XXI століття. Але навіть у своєму новаторстві сучасна доба залишається вірною традиціям, адже прагнення розставити інші, точніші наголоси у науково-теоретичному дискурсі

простежується в усі епохи. Абсолютизація того чи іншого аспекту поетики призводить до концептуального звуження самого поняття, оскільки у внутрішній системності її існування різні елементи перебувають у взаємозалежності та взаємодоповненні. Таким чином, кожний літературний твір має власну поетику, яка підпорядкована передусім не усталеним правилам, а тим мистецьким засобам, до яких вдається автор. Тому аналіз поетики твору, спираючись на загальноприйняті методологічні засади, починається все-таки «зсередини», зі спроб встановити зв'язок між окремими його сегментами (жанровою формою, композицією, мовно-стилістичними засобами).

З цим пов'язаний відхід від пошуку еталону для однозначного узагальнення жанрово-композиційної моделі кожного окремого твору. Подібні літературознавчі тенденції приходять на допомогу при детальному розгляді художньої документалістики, яка посідає проміжне місце між науково-популярною та белетристичною літературою і за своєю природою орієнтована на жанрово-стильові новації.

Актуальність дисертаційної роботи зумовлюється поглибленням наукового уявлення про особливості поетики «неканонічних» симбіотичних текстів, що досягається за допомогою ґрунтовного осмислення мемуарно-автотематичного доробку Уласа Самчука.

З огляду на прогресивні геополітичні зміни та активізацію зацікавленості недавнім національним минулим, літературні спогади представників української еміграції, серед них – твори Уласа Самчука – стали об'єктом чималої кількості досліджень. Майже двадцятирічну історію самчукознавства у незалежній Україні збагатили ґрунтовними розвідками С. Бородіца, І. Бурлакова, М. Гон, Р. Гром'як, А. Жив'юк, М. Жулинський, В. Кизилова, Ю. Мариненко, О. Пасічник, О. Пастушенко, С. Пінчук, Н. Плетенчук, І. Руснак, А. Цяпа, Г. Чернихівський та ін. Аспекти концептуального осягнення різнопланові: від генези світогляду письменника до культурологічного феномену його творчості.

Увага вчених неодноразово зосереджувалася на мемуаристиці Уласа Самчука саме як на відображенні організаційно-просвітницької та креативної роботи видатного прозаїка. Внаслідок цього синтетичність поетики книг «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі», їх надзвичайно потужний потенціал, у котрому унікальний художній світ усієї творчості митця перетинається з автобіографічним та етнонаціональним контекстами, залишалися на периферії історико-літературного дискурсу. З метою виправлення цієї тенденції необхідно простежити взаємодію мемуарно-автотематичної спадщини Уласа Самчука з власне художньою, виходячи з автотематичної позиції автора-оповідача. Всебічне розуміння своєрідності творчої манери та світогляду письменника передбачає розгляд циклу автотематичних творів-симбіонтів «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» невід'ємно від контексту творчості митця, зокрема, його роману-епопеї «OST» («Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе»).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Напрям дисертації пов'язаний з плановою науковою держбюджетною темою № 188 кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова «Жанрова система української літератури: аспекти історичної динаміки» (номер державної реєстрації 0108U003678). Тему дисертації затверджено науковою координаційною радою Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 3 від 30 червня 2009 року).

Метою дослідження є комплексна характеристика системи поетики автотематичного циклу творів – «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» – Уласа Самчука з огляду на особливості жанрового інваріанту, яким є мемуарно-автотематичні твори-симбіонти, та встановлення міжтекстових взаємозв'язків вищезазначеного циклу з епопеєю «OST» у двох планах: сюжетно-композиційному та художньо-естетичному.

Для досягнення цієї мети важливо виконати такі **завдання**:

- окреслити розвиток наукової проблеми автотематизму в українському та зарубіжному літературознавстві;
- проаналізувати етапи і параметри зіставлення мемуарно-автотематичних книг Уласа Самчука з творами літератури «факту», автобіографічної прози;
- простежити своєрідність жанрово-композиційних елементів поетики автотематичного циклу за допомогою вивчення наративної манери письменника;
- висвітлити Самчукову актуалізацію архетипів, викликану до життя новітньою культурно-стилістичною епохою;
- вивчити основні форми інтертекстуальності, зокрема у плані композиції;
- виявити епопейні риси, привнесені у площину мемуарно-автотематичного чотирикнижжя;
- розглянути роман-епопею «OST» як постійний об'єкт авторських роздумів;
- встановити критерії співперебування художності та документальності у сфері автотематичного моделювання наративу.

Об'єкт дослідження – автотематичний цикл творів Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі»; опублікований на материковій Україні у 2005-му році роман-епопея «OST», а також публіцистика та епістолярій письменника.

Предметом дослідження є прояви автотематичної техніки, інтертекстуальності, архетипного виміру та епопейного світосприйняття оповідача-мемуариста як сегментів наративного коду, що є основою багатопланового зв'язку окремого тексту з іншими текстами і з реаліями дійсності у рамках циклу творів-симбіонтів.

Методологічну основу дослідження становлять праці з питань жанрів автобіографічної та мемуарної прози Л. Аннінського, О. Галича, Л. Гінзбург, К. Дуба, М. Коцюбинської, М. Наєнка, В. Саєнко, Є. Черноіваненка; теоретичні

положення про автотематизм польських літературознавців Б. Бакули та А. Сандауера; розвідки українських та зарубіжних наратологів Й. Брокмейєра, Р. Гром'яка, О. Капленко, М. Ткачука, О. Ткачука, Цв. Тодорова, В. Тюпи; філософські ідеї архетипу К.-Г. Юнга; праці Р. Барта, М. Бахтіна, Л. Біловус, І. Ільїна, Дж. Каллера, Ю. Крістевої, Р. Нича, присвячені інтертекстуальності та дотичним до неї поняттям; наукові студії Н. Бернадської, М. Васьківа, В. Днєпрова, Є. Добренка, В. Жирмунського, О. Чичеріна, здійснені у рамках розвитку теорії роману-епопеї.

У дисертаційній роботі використані порівняльно-історичний, герменевтичний, біографічний, структурно-наратологічний літературознавчі **методи**. Під час розгляду трансформації системи образів та символів залучено елементи методологічних засад аналітичної психології.

Наукова новизна дослідження ґрунтується на новаторському доборі стратегій, адаптованих до комплексної характеристики різних аспектів поетики автотематичного циклу Уласа Самчука. Дані твори письменника вперше пропонується розглядати не лише як біографічне чи фактографічне джерело, але і як площину ментально-естетичного структурування його художніх звершень, передусім роману-трилогії «OST». Автотематичний підхід до розуміння Самчукової наративної манери адекватно підтверджує ті підстави, на яких книги «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» недостатньо зводити до спільного знаменника «мемуари», що досі вважається загальновживаним варіантом їх жанрової ідентифікації. Невичерпаність питання різнопланових інтертекстів культури, властивих творчості Уласа Самчука, певною мірою знімається при виявленні спорідненості автотематизму з авторефлексією та при дослідженні архетипної природи його книг.

Теоретичне значення дослідження. Теоретичні положення дисертації розкривають специфічність, національно-культурну і жанрову зумовленість форми автотематичної манери письма в українській літературі XX ст.

Узагальнення, викладені у роботі, становлять певний внесок до історії розвитку літературних жанрів і теорії поетики твору.

Практичне значення виконаного дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у вищих навчальних закладах у курсах з історії української літератури XX століття, стилістики, спецкурсах та спецсемінарах з культурології, при написанні методичних посібників та підручників з вищезазначених дисциплін.

Особистий внесок здобувача пояснюється висвітленням автотематичного принципу як одного з головних жанрово-композиційних конструктів, що істотно впливає на традиційну жанрову модель мемуаристики і як складова поетики автобіографічного твору забезпечує художньо-естетичну єдність усіх його текстових та позатекстових рівнів.

Апробацію отриманих результатів здійснено на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Творчість Уласа Самчука в контексті сучасної культури» (Тернопіль, 2005), Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історії і теорії української літератури» (Львів, 2005), XV Міжнародній науковій конференції «Мова і культура» (Київ, 2006), VI Всеукраїнській науково-теоретичній конференції «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2006), Міжнародній науковій конференції «Українська філологія: школи, постаті, проблеми» (Львів, 2008), X Міжнародній науковій конференції молодих учених (Київ, 2009), Міжнародній науковій конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» (Ужгород, 2011).

Публікації. За результатами дисертаційної роботи опубліковано десять статей, з них дев’ять – у фахових виданнях України, одну – в збірнику матеріалів наукової конференції.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧІСТЬ УЛАСА САМЧУКА: ІСТОРІЯ РЕЦЕПЦІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ, ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1. Етапи літературно-критичного прочитання доробку письменника дослідниками материкової України та діаспори

Хронологічно роки життя Уласа Самчука (1905-1987) майже повністю охоплюють ХХ століття, буремне та суперечливе. Історичні реалії цієї епохи істотно вплинули на формування світогляду автора, на тематику й проблематику його високохудожньої прози. Прикметним є те, що Улас Самчук не звертався до романтичних сторінок історії України (князівської та гетьманської доби, чумацтва, гайдамацького руху та ін.). Непересічний талант митця належав історії сучасній: у своїх творах Улас Самчук послідовно висвітлив ті актуальні болючі питання, які за умов тоталітаризму оминали з політичних міркувань. Це теми пробудження національної свідомості й жорстока поразка у відстоюванні незалежності, це трагедія вражаючих розмахами голодоморів 1921-22, 1932-33 рр., червоного терору, репресій, концентраційних таборів, збройного опору ОУН-УПА, життя української еміграції – все, що мало місце в часопросторі буття рідного народу.

Творчу спадщину Уласа Самчука – естетично вивершене самобутнє явище в українській та світовій прозі ХХ сторіччя – становлять роман-епопея «Волинь» (1932-1937), твори «Марія» (1934), «Гори говорять!» (1934), «Кулак» (1937), «Юність Василя Шеремети» (1946), «Чого не гоїть огонь» (1959), «На твердій землі» (1966), «Живі струни» (1976), «Слідами піонерів» (1980). Справжнім вінцем доробку письменника став роман-епопея «OST» («Морозів хутір» (1948), «Темнота» (1957) та «Втеча від себе» (1982).

До числа кращих творів Уласа Самчука належить його мемуарно-автотематичний цикл, присвячений рокам Другої світової війни та перебуванню у таборах для переміщених осіб: «П’ять по дванадцятій» (1954), «На білому коні» (1955), «На коні вороному» (1975), «Плянета Ді-Пі» (1979). Ці книги

лише умовно можна назвати мемуаристикою – це не тільки документальний літопис ХХ сторіччя, але й своєрідне духовно-філософське Євангеліє доби.

Улас Самчук – талановитий публіцист. Професійну репортерську роботу він розпочав у Рівному на шпальтах газети «Волинь» (1942-44 рр.), де письменник як головний редактор вміщував передові статті громадсько-політичного змісту. Був він і засновником та першим головою літературно-мистецького об'єднання української еміграції МУР. Перед членами МУРу видатний письменник поставив шляхетну мету: створити «велику літературу» для світового читача.

Як український письменник та громадський діяч Улас Самчук завжди обстоював ідею соборності. Від просвітницької діяльності у Крем'янці 20-х рр. до посади члена культурницької референтури ОУН-М письменник залишився безпрецедентним типом політика, який принципово не схвалював ідеологічні зіткнення між фракціями ОУН й емігрантські чвари різного характеру. Улас Самчук стояв на засадах об'єднання патріотичних сил та української еліти, як і представників екзильної літератури.

Письменник – це не тільки професія або покликання, це справа всього життя. Прикладом власної письменницької долі Улас Самчук підтвердив це, залишивши в історії української літератури ХХ століття як твори загальноукраїнського, так і загальнолюдського значення.

Прижиттєвими біографами Уласа Самчука та літературними критиками його творів у діаспорі було здійснено ряд концептуально об'єктивних студій, присвячених як самій особистості митця, натхненника, організатора, так і його творчій манері. Перу Григорія Костюка належить стаття «Образотворець «времени лютого» [80], написана до 70-річчя Уласа Самчука. У цій розвідці ґрунтовно проаналізовано твори письменника-ювіляра, опубліковані на той час (романи «Волинь», «Марія», «Кулак», «Гори говорять!», «Юність Василя Шеремети», «Чого не гоїть огонь», «На твердій землі», твір «OST» (перша й друга книги)). Аксіологічним принципом дослідник обрав національно-естетичний критерій. В оглядовій розвідці «На маґістралі історії. Українська

література за п’ятдесят років (1917-1967)» Григорій Костюк відносить Уласа Самчука до тих письменників, кого у скрутний час війни та перше повоєнне десятиріччя «… хвилювала доля світу взагалі й України та українського народу зокрема» [79: 19], резюмуючи таким чином глибокі ідейно-художні пошуки творчо зрілого прозаїка.

Юрій Шерех у автобіографічному нарисі «МУР і я в МУРі (Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури)» приділив значну увагу самовідданій організаційній діяльності Уласа Самчука як голови Мистецького Українського Руху. Творчий доробок письменника згадується побіжно, фрагментарно. Так, книги «П’ять по дванадцятій», «На білому коні», «На коні вороному» та «Плянета Ді-Пі» за жанровою своєрідністю дослідник визначив як «мемуари-нариси» [196: 526]. У «Спробі дружніх портретів» (розділ зі спогадів, присвячений діячам МУРу) Юрій Шерех посилається на «Плянету Ді-Пі» як на фактографічне джерело, називаючи цей твір «Самчукові автобіографічні книжки репортажів про «Державу ДіПі» [197:131].

Варто згадати, що за діяльністю МУРу та роллю Уласа Самчука в цьому угрупованні пильно стежив Дмитро Донцов і дискутував з пріоритетними позиціями, які обрали в літературному житті однодумці голови МУРу, вважаючи їх опозиційними до концепцій «Вісника» [52].

Увага Остапа Тарнавського зосереджується на встановленні паралелей творчості Уласа Самчука як з мистецькими зразками світової літератури, так і з власне національним епосом («Традиція Кожом’яки») [153]. Крім виявлення інтертекстуальних зв’язків (саме так можна трактувати мету вищезазначеного нарису сьогодні), дослідник активно полемізує з упередженим, офіційно дозволеним поглядом радянської критики на художню прозу Уласа Самчука. У праці реферативного характеру – «Об’єднання українських письменників «Слово» – Остап Тарнавський, подаючи біо-бібліографічні відомості про членів-засновників об’єднання українських письменників-емігрантів, називає Уласа Самчука «літописцем українського народу» [152: 209]. Це зауваження

однаково стосувалося і художньої, й документальної, і публіцистичної спадщини митця, і його загальної концепції доби.

Цікаві спостереження про знакові, найпопулярніші твори Уласа Самчука – «Волинь» та «Марія» – залишили Оксана Лятуринська, Євген Онацький. Есей Оксани Лятуринської «Улас Самчук» прикметний передусім тим, що має характер ретроспективної рецензії, поглибленої резонансом самого твору й особистим ставленням до автора його сучасниці й друга. Поціновуючи «Волинь» як свою улюблену грань літературного доробку Уласа Самчука, дослідниця наголошує: «Із колишніх розмов видно було, що сам автор не знав всіх переваг цього свого твору. Мабуть, його збаламучувало те, що для інших творів у пошуках композиції, в представленні чужого середовища, в шуканні вислову тощо авторові треба було затратити більше «себе» – сил, напруги, може, часу (от як роман «Кулак», «Ост»)» [97: 48]. Особливостями поетики монументального твору «Волинь», на думку Оксани Лятуринської, є поетичність, автобіографічність та епічність опису. Євген Онацький у статті «Улас Самчук – поет села» довів, що «Марія» – твір мистецтва, а не хроніка», [114: 72], простеживши високохудожню манеру епічного викладу письменника.

Про зацікавленість Уласа Самчука реаліями сучасності, вміння синтезувати вдумливі історичні, культурологічні студії з панорамною наративною схемою дорожніх нотаток, відбиті у книзі «Слідами піонерів: Епос Української Америки», докладно йдеться у рецензії для збірки «Слово» Марії Гарасевич [32]. Лука Луців, навпаки, у післямові до цієї книги висловив низку зауважень про сам твір, але скористався нагодою сказати «Слово про автора» і ще раз охопити поглядом життєвий шлях і творчі здобутки письменника, своєрідність його стилю: «… Улас Самчук – це не об’єктивний хронікар, це мистець, що вибирає події й видумує героїв, малюючи суб’єктивно героїв та по-своєму дивиться на те українське минуле, що його сам переживав, або тільки студіював. Твори Самчука не літописи, це мистецька література…» [95: 267]. Отже, синкретизм історичного та сучасного, епічного та ліричного у наративі письменника було помічено не одним спостережливим критиком.

1987 року Ярослав Розумний своєрідно пошанував Уласа Самчука, системно проаналізувавши творчість письменника у контексті української еміграційної літератури [134]. У статті «Улас Самчук» літературознавець запропонував жанрову класифікацію творів, періодизацію й тематичні обрії творчості письменника-епіка.

Ще одну чільну грань Самчукового таланту – багатий і жанрово розмаїтий публіцистичний доробок – системно висвітлено у розвідці Анни Власенко-Бойцун (1990). Розглянувши воєнну та післявоєнну публіцистичну спадщину видатного митця у статті «Улас Самчук як публіцист», дослідниця спростувала міф про колабораціонізм письменника з німецькою окупаційною владою та наголосила на важливості простеження взаємозв'язку його художніх творів з публіцистичними [25].

Роком пізніше у журналі «Слово і Час» було опубліковано компаративного плану статтю Яра Славутича «Голодомор в українській літературі Заходу», яка розпочинається детальним розбором повісті «Марія» Уласа Самчука [148]. Трактуючи позицію письменника як реалістичну, дослідник без зайвого красномовства, але беззаперечно розкриває вичитану з підтексту твору концепцію його автора стосовно антигуманних експериментів, поставлених владою над українським народом – від революції до голодомору 1932-33 рр. Варто додати, що «Марія» Уласа Самчука свідчить не тільки про негативне ставлення письменника до комунізму, але й про те, що митець-гуманіст ніколи не займав конформістської позиції до будь-якого режиму.

Структурна неоднорідність історії літературно-критичного прочитання творчості прозаїка зумовлена, по-перше, роз'єднаністю української материкової і діаспорної літератури, що тривала до кінця 80-х – початку 90-х років. По-друге, тенденцією сприйняття того, що писалося і публікувалося за кордоном, тобто в еміграції, як «чужої», а не вітчизняної художньої продукції. Тим більше, що ця література була оголошена контроверсійною по відношенню до радянської, а тому заперечувалася, замовчувалася і не сприймалася.

Початковий етап наукової рецепції постаті й творчості Уласа Самчука в незалежній Україні припадає на 1993 рік. Справжнім апофеозом досліджень того часу стало видання у Рівному збірника «Волинські дороги Уласа Самчука». Пріоритетними аспектами інтерпретації спадщини письменника були романи-епопеї «Волинь» та «OST» («Жанрові особливості Самчукових романних трилогій» Степана Пінчука) [120]. Опубліковані студії віддзеркалюють різні грані самчукознавчого дискурсу: від синтезу ідейно-естетичних поглядів митця («Літературно-публіцистична діяльність» Андрія Жив'юка) [59] до історіософії його світогляду («Філософія України» Ярослава Поліщука) [126]. Унікальність цього збірника становить також перша спроба перевидання класичних зразків Самчукової публіцистики – знакових статей «Сталося», «Нарід чи чернь?», «Крути», «Так було – так буде», «Жінка».

У 1994 році одним із заходів ушанування пам'яті Уласа Самчука була поява ювілейного збірника «Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника». Цей етап осмислення «волинських доріг» видатного прозаїка позначений зміщенням уваги дослідників до художньо-документальної творчості Уласа Самчука, що аналізується у працях Романа Гром'яка («Плянета Ді-Пі» як літературно-публіцистичний твір і джерело вивчення світогляду Уласа Самчука») [41], Василя Любченка («На коні вороному» У. Самчука – зразок особистісної характеристики») [96], Оксани Приходько («Штрихи до літературних портретів (за мемуарними творами Уласа Самчука)») [130], Володимира Шанюка («Формування творчої індивідуальності Уласа Самчука: письменницькі щоденники») [194]. У цьому ж році вийшла друком збірка «Улас Самчук – видатний український письменник ХХ ст.» [163] – матеріали урочистої академії, яка відбулася у Тернополі 1993 року. Праці, зібрані у виданні, зосереджені на біографічних даних і літературній спадщині письменника; роман «Марія» становить центральний об'єкт більшості досліджень.

Активізації інтересу до Уласа Самчука у 2005-му році сприяла значна подія – 100-ліття з дня народження, якій було присвячено дві урочисті академії

– в Тернополі та Рівному, котрі волею долі стали «малою батьківщиною» письменника. Внаслідок проведення Міжнародних наукових конференцій сформувалося ядро дослідницьких стратегій, спрямованих на вивчення творчості митця; набули системності перспективні підходи до аналізу як окремих сфер знання про місце набутку прозаїка в українській і світовій культурі ХХ століття, так і їх концептуального осягнення. Так, у збірнику Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка «Наукові записки. До 100-річчя народження Уласа Самчука» виділено три розділи, які торкаються вагомого спектру наукової проблематики.

Це, по-перше, мовознавчі студії, представлені публікаціями про стилістичні особливості творчої спадщини письменника, переважно романістики.

Ряд досліджень, які увійшли до ювілейного збірника, видрукуваного в Тернополі 2005 року, об’єднуються рубрикою «Педагогіка». Їх складають праці, які присвячено аспектам аналізу художньої мови Уласа Самчука з акцентом на романі «Марія», бо саме цей твір вивчається за шкільною програмою.

Та найвагоміше місце у збірнику «Наукові записки» посідають літературознавчі дослідження. Естетичний феномен творчості Уласа Самчука, художній світ письменника став предметом студіювання цілої низки праць, зокрема, Наталії Плетенчук («Персонально-деміургічне омовлення світу у «волинському» тексті Уласа Самчука (на матеріалі романів «Марія», «Волинь») [123], Ірини Руснак («Сакральне як особлива царина людського буття (на матеріалі прози Уласа Самчука)» [137], Миколи Ткачука («Художні виміри творчості Уласа Самчука») [158].

Нараційна техніка письменника – у центрі уваги Оксани Веретюк («Нараційна «камера» Самчука: психо-граматичний аспект») [23], Марії Моклиці («Наратор-наратив-жанр роману У. Самчука «Волинь») [108] та Миколи Ткачука («Фокалізаційний код у романі «Марія» Уласа Самчука») [157].

У праці Валентини Саєнко «Палімпсести Уласа Самчука» шляхом порівняльного аналізу роману «Чого не гоїть огонь» і циклу творів-симбіонтів «На білому коні» та «На коні вороному» вивчається інтертекстуальність як художня стратегія письменника [140].

Особливу увагу мемуаристиці Уласа Самчука приділили Михайло Гнатюк («Специфіка мемуарного жанру: об'єктивне і суб'єктивне у спогадах Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному») [35], Світлана Журба («Літературні та історичні ремінісценції у мемуарах «На білому коні» Уласа Самчука») [64], Надія Сташенко («Улас Самчук – організатор і активний учасник літературного життя на еміграції (За щоденниковими нотатками і листами «Плянети Ді-Пі») [151] та Марія Цехмейструк («Жанрова своєрідність книг Уласа Самчука «На білому коні» та «На коні вороному») [176]. У даних працях дослідниками розглянуто різні грані мемуарно-автобіографічної прози Уласа Самчука: від жанрової своєрідності до організаційно-просвітницької та літературної діяльності письменника, відображеної у цих книгах.

Матеріали урочистої Академії, які ввійшли до збірника «Наукові записки. До 100-річчя народження Уласа Самчука», стали ґрунтовним підсумком у самчукознавчих студіях, що інтенсифікувалися наприкінці XX ст., але комплексно були оприлюднені в середині 10-х рр. XXI ст.

100-літньому ювілею Уласа Самчука присвятила окремий номер газета «Українська мова та література». Попри зорієнтованість видання на програму навчальних закладів, спектр розвідок, які ввійшли до нього, досить широкий: від гостропроблемного дослідження публіцистики Уласа Самчука 1941-42 рр., здійсненого Іриною Руснак [136], до новаторського літературознавчого прочитання Людмили Скорини роману «На твердій землі» [146].

Втім, плідні самчукознавчі студії в материковій Україні 90-х рр. не слід пояснювати певним ювілейним каталізатором. Самий феномен повернення тем, ще донедавна табуйованих, спричинив розгортання наукового дискурсу довкола тих митців, які вже стали класиками, але з вітчизняного літературознавства були штучно вилучені. Таким чином, з'явилися численні

літературно-критичні праці, в яких осмислювалася суспільна і творча індивідуальність «українського Гомера XX століття». У 1993-1998 рр. переважна більшість цих праць вийшла друком у періодичних виданнях.

В оглядових статтях «Дерманські обереги Уласа Самчука» Андрія Жив'юка [58], «Дві епохи Уласа Самчука» Степана Пінчука [119], «Дермань, дорога до Самчука» Степана Бабія [3], «Бог уложив у мої руки перо...»: громадсько-політична і культурно-освітня діяльність Уласа Самчука» Миколи Герца [33] характеризується світогляд прозаїка та досліджується проблема формування його соціально-політичних поглядів.

Професійна редакторська діяльність та публіцистична творчість Уласа Самчука спеціально вивчається у статті «Чого не гоїть огонь» Юрія Шаповала [195].

Панорамний огляд художнього доробку митця зроблено Степаном Пінчуком («Улас Самчук») [121] та Григорієм Штонем («Улас Самчук») [198], який присвятив видатному письменникові портретний розділ в академічному виданні «Історії української літератури XX століття». Увага обох учених зосереджується на повістях та романах-епопеях Уласа Самчука.

У 1996 році Ю. В. Мариненко у дисертаційному дослідженні «Тема селянства у творчості Уласа Самчука» [101], здійсненому на матеріалі творів «Волинь», «Марія», «Кулак», «Морозів хутір», обґрунтував право на визнання письменника-епіка класиком української літератури.

Проблеми, порушені рядом дослідників, попри вагоме значення для українського літературознавства XX століття, стали підступом до цілісного уявлення про мистецькі здобутки Уласа Самчука.

Початок XXI століття ознаменувався новою хвилею зацікавлення естетичним феноменом творчості Уласа Самчука. Так, в українській періодиці з'явилися статті «Великій руїні він прагнув протиставити велику літературу» Тараса Салиги [142] та «До вивчення творчості Уласа Самчука» Мойсея Гона [37], в яких висвітлено образ митця на тлі доби.

У 2005-2006 роках уперше в Україні було видано трилогію У. Самчука «OST» зі вступною статтею академіка Миколи Жулинського «Осінь без патріарха» [62], в якій викладено історію написання роману, його видавничої долі, проаналізовано деякі аспекти художнього світу Уласа Самчука. Р. Т. Гром'як написав післямову до трилогії «OST» – «Розпросторення духовного світу Уласа Самчука» [43], – в якій досліджуються проблеми естетики й поетики трьох знакових романів: «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе». Ця післямова була надрукована й у журналі «Слово і Час» для ознайомлення з нею ширшого кола читачів.

Початок системного наукового дослідження творчого доробку Уласа Самчука у низці дисертацій припадає на 2000-2002 роки. Художні пошуки митця в жанрі роману, новаторство письменника представлено в авторефераті «Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х рр. ХХ століття» С. В. Бородіци [19]. Світоглядні основи творчості письменника дослідила в дисертаційній роботі І. В. Бурлакова («Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю») [21]. А. А. Жив'юк прослідкував формування та еволюцію суспільно-політичних поглядів митця у дисертації «Вплив громадсько-політичної та літературної діяльності Уласа Самчука на розвиток національної свідомості (1920-і-1990-і роки)» [57]. В. В. Кизилова у дисертації «Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука «Ост» [73] виявила змістовиражальні особливості романів У. Самчука «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе». Компаративний аспект дисертаційної роботи О. В. Пасічник («Образ світу і концепція героя у творчості Уласа Самчука й Олександра Солженіцина в'язнично-таборової тематики») [115] включає також порівняння наративних перспектив і жанрово-стильових форматів творів обох авторів. Традицію зображення жіночих образів в українській літературі простежила у роботі «Художня парадигма жіночих характерів у творчості Уласа Самчука в контексті української культури» О. В. Пастушенко [116]. Іманентно-онтологічний та архетипний виміри поетики творів Уласа Самчука проаналізувала Н. С. Плетенчук у дисертації «Поетика

світомислення Уласа Самчука», котра, на відміну від вищезгаданих дослідників, звернулася як до романістики, так і до художньо-документальних творів («На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі»), які в її праці трактуються як «книги спогадів і мемуаристики» [124: 4].

Оригінальне компаративне дослідження здійснив А. Г. Цяпа у дисертації «Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті)», порівнюючи жанрові особливості автобіографічних книг У. Самчука та художніх автобіографій австрійського письменника [183].

Ґрунтовні монографічні студії життєвого шляху й суспільно-політичної діяльності Уласа Самчука з'явилися у 2004-2005 роках. Праці «Між Сциллою політики і Харибдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука» Андрія Жив'юка [60] та «Улас Самчук: сторінки біографії» Гаврила Чернихівського [187] ознаменували підбиття підсумку у тій царині самчукознавства, представники якої зверталися до літературної спадщини письменника не стільки з метою дослідити поетику текстів, скільки задля простеження еволюції світогляду, творчих пошуків у досягненнях митця-емігранта.

Солідною монографією є книга Ірини Руснак «Я був повний Україною...»: Художня історіософія Уласа Самчука», в якій шляхом детального аналізу художніх текстів, зокрема мемуаристики, представлено динаміку образу України на тлі історичного часу [138]. Монографія, присвячена 100-літтю письменника, складається з трьох розділів. Використовуючи національно-екзистенційну методологію як науковий інструментарій, Ірина Руснак розглянула особливості українського Космо-Психо-Логосу через рецепцію Уласом Самчуком національних архетипів. Це дослідження стало оригінальним підсумком нового етапу самчукознавства XXI століття (2000-2005 рр.).

Упорядкуванню літературно-критичних статей Уласа Самчука та його публіцистики 1941-43 рр. присвятили увагу Мойсей Гон [246] та Андрій

Жив'юк [50]. Перевидання доповідей та репортажів письменника-епіка, які у першоджерелах доступні лише вузькопрофільним фахівцям, істотно сприяло подальшому дослідженню текстів, що були написані митцем-патріотом і для тих днів, і для часів прийдешніх, а отже, не тільки для зберігання у державних архівах.

Домінантою більшості літературознавчих праць є думка про те, що постать Уласа Самчука, його стильова манера – складні й неоднозначні. Саме тому виникає намагання дослідників не лише осмислити особливості світогляду і творчої майстерності письменника, а й пояснити їх своєрідність, глибоко зрозуміти й увійти в його художній світ з позицій сучасної філології. Такий підхід виразно передає поступове зміщення акценту від захоплення творчістю Уласа Самчука і самим фактом повернення його імені в контекст літературного процесу ХХ ст. до оцінки письменницького доробку, виходячи з літературознавчих категорій, насамперед – естетичних та психологічних принципів.

Як бачимо, інтерес до наукових студій, присвячених постаті і творчості Уласа Самчука, з кожним роком зростає саме починаючи з межі тисячоліть. Складається доволі широкий спектр різнопланових праць, об'єктом дослідження яких є проза митця. Це, з одного боку, втішає, а з другого, – спонукає до ретельнішої праці задля заповнення лакун, які все ж мають місце в систематизації знань про літературні та культурологічні досягнення письменника. Отже, тема аж ніяк не вичерпана: ще чимало граней поетики не стали предметом спеціального аналізу, а деякі з них вимагають поглибленого і системного вивчення. І тут потрібні зусилля цілого загону дослідників, які б неупереджено і цілісно, крок за кроком, простежили еволюцію творчості прозаїка, стале і змінне в його художній палітрі.

Наукове прочитання циклу мемуарно-автобіографічних творів «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» належить саме до таких лакун у самчукознавстві, оскільки досі не було реалізоване як окреме дослідження. Використовуючись як допоміжний

матеріал при вивченні власне літературної спадщини Уласа Самчука, ці твори зазнали досить суперечливої жанрової атрибуції, зробленої принагідно й поданої як аксіома, що не потребує доказів. Це зумовило зарахування всіх чотирьох книг до «мемуаристики» без чіткого розмежування жанрових особливостей кожного з творів й віднайдення тих рис, що є для них інтегральними й диференціюючими. Через це й унікальна автотематичність циклу, і його епопейна наснаженість, які значною мірою базуються на симбіотичному перетіканні жанрових конструктів художніх творів Уласа Самчука (передовсім – роману-епопеї «OST») у текстуальну тканину його документальних творів і навпаки, залишилися непоміченими. З цієї причини розгляд мемуарно-автобіографічного чотирикнижжя доречно почати зі встановлення його жанрової приналежності.

1.2. Твори «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» Уласа Самчука у контексті літературно-документальних жанрів

Ідея *широкої розгалуженості* мемуаристики [68], твердження про розвиток *жанрової системи* мемуарів як «наджанрової категорії» [145: 8] тепер позбавлені відтінку дискутування з традицією (яка прерогативу на жанровий поділ залишає за літературними видами), адже зразки літератури факту останніх десятиліть помітно белетризовані. Це підживлює й ускладнює жанрову своєрідність кожного конкретного твору, при цьому не обов’язково зменшуючи ступінь його документальності.

Тут одразу варто зауважити, що *мемуари* й *мемуарна література* (*мемуаристика*) – поняття нетотожні, хоча іноді вживаються як синонімічні. Літературна документалістика включає в себе мемуарну літературу як динамічну групу жанрових різновидів, кожен з яких має відносно автономний статус. Автономний у тому значенні, що твори мемуарної, автобіографічної прози, щоденники, відкриті самим автором або видавцем для прочитання, перебувають поза колом епічних жанрів, посідаючи позицію, середню між

периферійною і невключеною. «Проміжна література, – зазначила Л. Гінзбург, – документальна у широкому значенні слова, існувала споконвіку у вигляді історії, мемуарів, життєписів, листів, різноманітних есеїстичних жанрів» [34: 62]. Попри те, що подібна література складається з творів іншого жанрового порядку, ніж епіка, вона не є вторинною порівняно з власне художньою. Отже, «проміжна» література об'єднує «проміжні» жанрові утворення, *гібридні* у тому розумінні, що вони живляться рисами як власної групи, так і жанрів епічного роду, *симбіотичні* у тому плані, що не зменшують від цього рівень своєї художньої вартості, а навпаки, підвищують та одночасно взаємозбагачуються.

Таким, зокрема, є мемуарно-автобіографічний жанр, формат якого окреслив С. Машинський: «Автобіографія стала фактом великого мистецтва. Письменник прагнув осмислити своє власне життя як частину загальнонародного життя. Природно, що твори цього жанру відрізнялися не тільки «матеріалом», але також характером і глибиною його осмислення, принципами художньої типізації, своєрідністю композиції зображальних засобів, мови і т.ін.» [104: 129]. Таким чином, приватне та епічне, документально об'єктивне й художньо суб'єктивне об'єднуються у рамках одного твору, становлячи цікавий жанровий синтез.

Глибоке теоретичне й історико-літературне осягнення проблем художніх життєписів та мемуарів – одне з центральних питань сучасного літературознавства. Коло наукових студій мемуаристики ХХ століття як *літератури факту* охоплює різнопланові аспекти, зокрема причини її бурхливого розвитку й своєрідність поетики творів, що до неї належать. Особливу увагу цій проблемі приділяють Олександр Галич [27; 28; 30], Надія Колошук [77], Михайлина Коцюбинська [82], Михайло Наєнко [109]. Прикметно, що вибудовування стрункої схеми, яка б при систематизації літератури факту враховувала усі її своєрідності та конвенції, залишається дискусійним моментом. Так, польська дослідниця Малґожата Чермінська, зараховуючи мемуари до жанрів нехудожньої прози, зазначає: «Документальність» щоденників, спогадів, автобіографій та листів зближує їх

із літературою факту, а наявний у них особистий елемент – віддаляє, тому що література факту в суті своїй прагне до безсторонності, зосереджується на предметі, намагається уникнути суб'єктивності. Проте демаркаційну лінію між літературою факту та літературою особистого документа не можна провести з незворушною певністю…» [186: 400].

Поділяючи думку, що мемуари слід віднести до «міжродових утворень» [29: 257], О. А. Галич у монографії «Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи» подає наступну класифікацію жанрів сучасної мемуаристики: *лист, щоденник, записна книжка письменника, нотатки, літературний портрет, есей, літературний некролог, автокоментар*. При цьому дослідник зазначає, що інші форми мемуарної літератури (передусім – автобіографія) активно використовують уже готові жанри художньої літератури, як-от жанрові форми роману, повісті, оповідання [31]. У дисертаційній роботі саме цю градацію мемуарної прози обрано як прийнятну.

З огляду на різноманітні підходи до трактування категорії жанру, варто зауважити, що автор даного дослідження дотримується формулювання, запропонованого Т. В. Бовсунівською: «Жанр – не застигла умовна форма, а допоміжна схема, що покликана упорядковувати, класифікувати наявні твори; забезпечувати їх розмежування один від одного і розкриття законів суті і розвитку як принципів вираження, що, врешті, складає завдання поетики» [18: 10]. Феномен мемуаристики ХХ ст. зі всією очевидністю показує, що окреслення жанрової моделі кожного конкретного твору слід починати з розгляду особливостей його поетики, а співвіднесення твору із загальноприйнятими характеристиками різновидів мемуарної літератури відіграє другорядну роль.

Як парахудожнім жанрам, мемуарам притаманне тяжіння до описової подачі й узагальнення фактів і подій залежно від авторського самопізнання й здобуття ним «власного духовно-біографічного досвіду і рис своєї індивідуальності» [172: 50]. Письменницький задум, творчі інтенції визначають

як вибір предмета зображення, так і його змістову вичерпаність. Цим зумовлюється і втілення певної жанрової концепції. Оскільки для мемуаристики прикметним є подвійний погляд автора на зображувані події (сприйняття свідка або учасника і переосмислення в момент творчої праці), то на структурно-семіотичному рівні подібного тексту простежується поєднання художнього і публіцистичного начал, тобто передбачається симбіотичність його жанрової моделі.

Беззаперечна культурно-історична цінність мемуарної літератури полягає у тому, що «…мемуаристика є уречевленою історичною пам’яттю, одним із засобів духовного спадкоємництва поколінь та одним з показників рівня цивілізованості суспільства, його свідомого ставлення до свого минулого, а отже, до свого буття взагалі» [154: 35]. Втім, історична пам’ять, донесена до нащадків у мемуарному руслі, цікава передусім для філософії історії, а не для її політологічних аспектів. Хоч суб’єктивність оповідача (розповідача) та елементи, іноді навіть дуже сильні, художньої вторинної обробки у літературній документалістиці неминучі, все ж ці риси сприяють як пожвавленню викладу, стаючи гарантією читабельності твору на даному етапі й через багато років, так і розширенню діапазону охопленого нарацією – аж до епічних масштабів, на що не має права історичний документ, історичний трактат.

Серед культурних з’яв, що гідно репрезентують мемуарний сплеск, який викликається піднесенням документалістики серед провідних напрямів творчості у XX ст., є цикл поліморфних за своєю природою літературних спогадів Уласа Самчука. До циклу входять чотири мемуарно-автотематичні твори: «На білому коні: Спомини і враження» (1972), «На коні вороному: Спомини і враження» (1975), «П’ять по дванадцятій: Записки на бігу» (1954) та «Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи» (1979). На жаль, тетралогія Уласа Самчука досі не відома широкій читацькій аудиторії. Якщо перші три частини у 1993-95 рр. опублікував журнал «Дзвін», то «Плянета Ді-Пі» залишається бібліографічним раритетом, і, відповідно, є найменш дослідженою. Варто

зауважити, що твір «П’ять по дванадцятій», який, за логікою архітектоніки циклу, становить третю його книгу, вийшов друком значно раніше, ніж перша, друга й четверта частини. Ці чинники, а також відсутність спеціальних авторських приміток, зумовили те, що даний цикл не прийнято трактувати як чотирикнижжя. Попри все, часопросторова послідовність творів, спільність сюжетних, тематичних рамок, жанрово-стильова відповідність дають підстави сприймати мемуарно-автотематичні книги Уласа Самчука як єдине художньо-естетичне ціле. Таким чином, прочитання творів «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» як суто автономних є настільки умовним, наскільки формальним та умовним є поділ творчості видатного митця на періоди.

Мемуарно-автотематичний цикл Уласа Самчука істотно виходить за межі традиційного уявлення про мемуаристику. Уже літературознавці-сучасники письменника вказували на неоднозначність жанрової природи цих творів, оцінюючи їх як «спогади» [111: 80], «репортажі» (стосовно книги «П’ять по дванадцятій») [25: 129], а у новітніх працях знаходимо такі визначення: «нариси і спогади» [121: 17], «літературні мемуари» [35: 36]. Посутнім є і те, що загальноприйнятого трактування даних книг як циклу (передусім це стосується двох останніх частин, «П’ять по дванадцятій» та «Плянети Ді-Пі») не існує. Перший субцикл – книги «На білому коні», «На коні вороному» – характеризують як «дилогія споминів і вражень» [130: 37], «мемуарно-біографічнй роман-дилогія» [194: 74], «художньо-документальна дилогія» [63: 496], «мемуарна дилогія» [125: 2]. Подібні висновки ґрунтуються переважно на співвіднесенні класичної моделі мемуарного жанру, його інваріанту з варіабельністю конкретних творів.

Одним з першопрохідців у дослідженні мемуарно-автотематичної прози Уласа Самчука став Юрій Безхутрий. У статті «Коні Уласа Самчука» детально аналізується поетика ряду творів письменника. «П’ять по дванадцятій», «На білому коні», «На коні вороному», «Плянета Ді-Пі» літературознавець розцінює як спогади, мемуаристику [11: 175]. Значно ширший спектр жанрових

визначень адаптувала до книг «На білому коні», «На коні вороному» Луїза Оляндер у праці «Улас Самчук – майстер літературного портрету». При аналізі наративних та композиційних особливостей даних творів ужито поняття «мемуари» [113: 174], «спогади» [113: 175], «щоденники» [113: 178].

Улас Самчук підкреслював унікальність мемуаристики як жанру, важливість для народу мати документальні відомості про знакові епізоди та постаті історії рідного краю: «Цим ми відрізняємося від європейців взагалі, які люблять біографії, які їх мають і з яких часто роблять добрий вжиток для свого інтелектуального розвитку. Ми ж не маємо біографій взагалі. Інколи не знаємо про людей абсолютно нічого, ніби це було за часів автора «Слова о полку Ігореві» [237: 20]. Свідомий вагомості свого творчого задуму, Улас Самчук писав у листі з Торонто до свого друга Дмитра Нитченка: «Я весь погруз у спогади минулого, і все це хочеться записати для майбутнього. Жили ми у винятковій добі і недобре буде, коли б це відійшло безслідно» [236: 82].

У першому субциклі мемуарно-автотематичного чотирикнижжя, «На білому коні» та «На коні вороному» (формально його можна розцінювати як дилогію, але у даній роботі твори розглядаються як перші дві книги тетралогії), Улас Самчук відтворює яскраві картини воєнного лихоліття і дає відчути колорит часу та аналізує вимоги доби до національно свідомих особистостей, які чинили опір німецькому режиму, воюючи водночас і проти більшовицького поневолення.

Ключ до розуміння жанрово-стильової своєрідності цих творів подає сам автор підзаголовком «Спомини і враження», що є непрямою вказівкою на органічне поєднання у тексті двох домінант: документально-публіцистичної та художньої. Найістотнішими у першому плані є вкраплення у загальний плин оповіді уривків з передових статей, друкованих на сторінках часопису «Волинь», головним редактором якого автор був з 1941 по 1942 рік. «Для публіцистичного предмету У. Самчука характерна глобальність мислення, яке дає підставу бачити вільну Україну в європейському контексті» [195: 123]. Публіцистичний струмінь, потужний у мемуарно-автотематичному

чотирикнижжі в цілому, у творах «На білому коні», «На коні вороному» підкреслений у тексті логічним наголосом, виступає як своєрідний *автокоментар*. Дослівне наведення автором фрагментів із власних статей та репортажів відіграє понадчасову роль, оскільки слугує автентичною й офіційно оприлюдненою світоглядною позицією, якої у зазначений період дотримувався Улас Самчук, і водночас – незаретушованою частиною складного буттєвого досвіду, яка накладається не на самий спогад-цитату, а на контекст, у який її вписано. Такі рядки, цитовані письменником, чітко характеризували громадські настрої, що панували на окупованій Україні, а також розкривали прагнення автора піднести загальний рівень національної гордості, самосвідомості, віри у власне етнічне буття: «Київ це не сама столиця. Київ це вузол, яким тисячолітня історія зв'язала два континенти – Європу і Азію... Серце України билося в Києві. Серце, повне невгасимого огню і живої гарячої крови. І як довго воно билося, так довго народ України жив. Жив мимо волі всього» [237: 208-209].

Якщо згадати, що в цей час Київ, зайнятий гітлерівцями, лежав у руїнах, ярлик колабораціоніста – традиційна нагорода радянської критики – здається просто безглуздим. Звичайно, реаліст за типом світобачення, Улас Самчук розумів, що «оминути «кесареві-кесареве» годі, не такий час. Не можна порушувати справ української воєнної сили, критикувати офіційні розпорядження, мати незалежну лінію поведінки...» [237: 180]. Але поза цим, лінія поведінки автора була підкреслено незалежною. Лише виключно мужня людина могла звернутися до співвітчизників у критичний момент такими словами: «Ще не було ніколи такого, щоб хтось нас скреслив з поверхні планети... Любимо землю наших предків, горимо бажанням для неї жити, хочемо для неї працювати. Це не є наша химера. Це є зов крови, наказ тієї вищої і мудрої сили, яка всім на землі сказала: Будьте!» [238: 149-150]. Шляхетний пафос цих рядків, уперше надрукованих у статті «Так було – так буде!», чудово вписується у сюжетно-композиційну лінію творів автора.

Книги Уласа Самчука, не претендуючи на статус історичного роману, є одним з найкращих зразків історіософської прози. Крім застосування жанрових

рис репортажу та послання, вартісними не лише на публіцистичному рівні є спроби автора переосмислити події, безпосереднім свідком яких письменник не був, але які назавжди залишилися виявом національної трагедії в історії України. На сторінках цих книг постають незабутні Крути, Базар, Городок, справа СВУ... Політично не заангажований, перебуваючи на засадах духовної єдності та взаєморозуміння, Улас Самчук у своїх мемуарно-автотематичних творах викристалізовує власну філософську модель минулого України, її історичного призначення, екстраполює цю модель на сучасність пори воєнного лихоліття, окреслюючи те «огненне коло», в якому довелося жити його співвітчизникам, шукаючи можливих шляхів до здобуття державності.

Для увиразнення документального тла, на якому виписується суб'єктивне бачення долі окупованої України під час Другої світової війни, у твори «На білому коні» та «На коні вороному» включаються зразки окупантських листівок і промов, вибрані місця зі щоденникових записів ідеологів націонал-соціалізму, радіовідозв Бі-Бі-Сі, особисті нотатки 1941-43 років, а також уривки з приватних та офіційних листів представників німецької влади й письменників-сучасників. Це дає підстави виявити у жанрово-стильовій площині субциклу принцип колажу, за допомогою якого монтуються такі різнорідні складники тексту.

Ретроспективний погляд автора у минуле зумовив своєрідність хронотопу твору. За М. М. Бахтіним, «усі часо-просторові визначення в мистецтві й літературі невід'ємні одне від одного і завжди емоційно-вартісно забарвлені» [9: 275]. Одним із таких епізодів постає опис поїздки до рідного Дерманя після чотирнадцяти років еміграції. Автор робить екскурс у минуле, надаючи оповідній манері навіть не документалізованого, а передусім літописного забарвлення. З цього погляду прикметний експресивний характер опису малої батьківщини – Дерманя. Письменницькі роздуми про рідне село разом з його ґрунтовно викладеною історією – композиційно довершений, естетично витончений, високохудожній розділ у системі Самчукової мемуарно-автотематичної прози, що можна трактувати як естетично викінчену новелу.

Незрівнянну генетичну гордість за найрідніший куточок Батьківщини письменник висловлює у захопленій сентенції: «Дермань для мене центр центрів на планеті» [237: 152].

Сприймаючи складний політичний спектр як об'єктивну реальність, митець завжди в центрі уваги залишає людей, тому що «Самчука цікавить не так політика, як об'єктивний плин самого історичного буття народу, котрий він старанно досліджує» [121: 12]. На цій підставі його мемуарно-автотематичні книги більшою мірою відносяться до творів з домінуючими об'єктно-суб'єктними категоріями.

Активно застосований психологічний аналіз був не останньою ланкою, що призвела до створення ряду літературних портретів письменників-сучасників. Жодного з політиків, громадських та культурних діячів автор не згадує лише побіжно. Улас Самчук доречно вдається до принципу біографічної типізації, детально зупиняючись на описі облич і манери поведінки, зовнішності, особливостей мовлення, а також чітко окреслює психологічний профіль людини, часто подає навіть історію роду, з якого походить певна особистість – герой оповіді. Тому в документальному плані автор прекрасно дотримується вимог жанру. Ці свідчення для нас сьогодні є безцінними, тому що документальна точність описів багатьох механізмів варваризації суспільства, коли буквально на очах письменника викорінювались сім'ї найкращих громадян, відданих українській справі, митців та альтруїстів, дають наочні уроки морального максималізму і патріотизму.

На мотиві активного гуманізму автора засновані спогади про Євгена Маланюка, Юрія Липу, Олену Телігу, Олега Ольжича, Миколу Чирського, Івана Рогача, Аркадія Любченка, Івана Кавалерідзе, Віктора Петрова (Домонтовича), Івана Багряного, Тодося Осьмачку, Оксану Лятуринську. Поза увагою Уласа Самчука не залишились ентузіасти театру й кінематографу, художники, бандуристи, упівці-барди... Ціла низка самобутніх талантів, імена яких вперто замовчувались донедавна, знайшли теплий відгук, аналітичне і водночас емоційне слово на сторінках чотирикнижжя. Саме тому почесне звання

«майстра колективного (групового) та індивідуального літературного портрету» [113: 175] належить Уласу Самчуку за правом. Характеризуючи цю плеяду національно свідомих інтелігентів, а разом з тим – безпосередніх борців за незалежність України, автор не приховує симпатії до них, тому що всі вони – «гарячі патріоти з гарячим бажанням помогти своїй землі, своїй батьківщині, своєму народові» [237: 177].

У жанровому плані кожен з епізодів, присвячений спогадам про певного сучасника, може розглядатись як окремий позначений художністю нарис. Багато з таких нарисів просякнуті елегійними мотивами, ця лірична проза – своєрідний реквієм на честь прекрасних душ тих, з ким Улас Самчук розлучився назавжди. Пророкуючи трагічний кінець їх життєвого шляху, автор порушує художній час оповіді, вдаючись до певної містифікації. Як приклад можна навести сцену прощання з Михайлом Телігою, якого письменник виряджав до Києва з передчуттям неминучої біди. Розмірковуючи над психологічним портретом невтомних борців типу Олени Теліги й Олега Ольжича, автор доходить висновку, послуговуючись алегорією: «Це з мітології титанів, які хотіли добратися до неба, нагромаджуючи гори на гори з наміром скинути звідти Зевса. Але були скинуті Зевсом у Тартар. Що одначе дало їм право залишитись безсмертними» [238: 89].

Зважаючи на цілковиту незалежність письменника від пануючої в СРСР традиції називати всіх без винятку націонал-соціалістів вандалами та агресорами, Улас Самчук серед видатних сучасників згадує цілу низку знайомих німецьких урядовців. Авторська увага зосереджується на неоднозначних постатях Фріца Вайса, Карла Аріо, Германа Блюме. Прикметно, що у більшості випадків ставлення письменника до окупантів було амбівалентним: не плекаючи жодних ілюзій щодо їх впливу на долю України, Улас Самчук не принижував їх гідність, вдаючись швидше до іронії: «Вони були штучно напомповані «духом фюрера» і стали подібні до бальону, що ось-ось розірветься...» [237: 192]. Певна річ, така авторська характеристика не могла не епатувати усталену думку...

Оскільки у жанровому плані поняття автор-герой-наратор збігаються, часом цілком ототожнюються, категорія суб'єкта хоч і постає не на передньому плані, але висвітлена чітко. «При тому, що мемуари та автобіографія в строгому тлумаченні є різними жанрами, навряд чи можна заперечити споріднену чи навіть близьку природу мемуарної та автобіографічної оповідних стихій» [6: 107]. Тому окремі автобіографічні елементи органічно проектуються на загальній площині текстів. Авторська самохарактеристика піднесено-оптимістична: «Я вірю в те, що роблю. Я вірю в силу і святість рідного слова!.. І, вірячи в це, я не можу бути зрадником своєї віри! Бо так збудована моя духовна істота» [238: 116]. Автор свідомий свого покликання і призначення. «Я не воїн, а письменник. Моє завдання воювати не рушницею, а пером» [238: 330], – цим пояснює Улас Самчук свої напружені стосунки з діячами ОУН-УПА. Свій дар, всю глибину свого таланту автор присвячує українському народові-мученику: «Дорогі мої, рідні мої! Не два слова, а всі слова, вся мова, вся душа і серце належить вам!» [237: 217]. Розуміючи виключність своєї можливості як для письменника-емігранта побувати на теренах України в таку доленосну епоху, Улас Самчук підсумовує свою діяльність: «Про це я писав, бо хотів залишити документ доби, якої був свідком» [238: 273].

Поетика жанру обох творів-симбіонтів, зокрема яскраво виражена художність викладу документального плану, об'єднує книги Уласа Самчука «На білому коні» та «На коні вороному» в автономний мемуарно-автотематичний субцикл. У досліджуваному чотирикнижжі він являє собою своєрідну прелюдію зі «споминів і вражень» до того періоду життя письменника, коли у веремії подій, змін, втрат і поневірянь Улас Самчук знайшов час для створення художнього полотна епічного розмаху, твору «OST», розвинувши й підсумувавши у ньому те, що у мемуарно-автотематичній прозі було окреслено пунктирною лінією.

Автотематичні книги «П'ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» за жанрово-стильовою манерою є унікальним явищем у розмаїтті мемуарної літератури XX ст. Підзаголовки («П'ять по дванадцятій: записки на бігу»;

«Плянета Ді-Пі: нотатки й листи») частково розшифровують жанровий код. Виходячи з класичних принципів композиції щоденника, події, відображені у книгах, атрибутовані точними датами на зразок записів у діаріуші.

Форма щоденника у даних творах використовується не лише як літературний прийом з метою надати описуваному в них авторитетного документального відтінку. Відомо, що в основі обох книг, опублікованих у 1954 та 1979 роках відповідно, лежать автентичні нотатки Уласа Самчука, в яких письменник зафіксував своє сприйняття життєвих реалій останніх місяців Другої світової війни й кількох повоєнних років, а також епістолярій письменника, його доповіді та статті літературознавчого характеру. Ці заготовки послужили підґрунтям для пізнішого увиразнення фактів, їх переосмислення та художньої обробки.

Текст книги «П’ять по дванадцятій» складається з кількох частин, які мають окремі назви, що узагальнюють ряд значимих подій життя письменника і його близького та далекого оточення. Деякі з цих частин у структурі оповіді виступають як вставні новели. По-іншому збудовано твір «Плянета Ді-Пі», зокрема прикметний поділ на п’ять розділів за принципом зміни простору, що з документальною точністю відтворює маршрут, за яким групи інтернованих перевозили по Німеччині з одного табору для «переміщених осіб» до іншого. Засновуючись на хронологічному зрізі, книги «П’ять по дванадцятій» та «Плянету Ді-Пі» можна умовно об’єднати у другий субцикл мемуарно-автотематичного циклу.

Стрижневим компонентом поетики обох творів є поліморфність, симбіотичне поєднання різних жанрових структур у рамках одного тексту. Інтертекстуальні співвіднесення, нерозривно пов’язані з дискурсивною оповідною манерою Уласа Самчука, трансформуються в односпрямований вектор цінностей, що є сполучною ланкою між обома творами і виконує культурологічну функцію.

Однією зі складових композиції є взаємозв’язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Часопросторова

організація твору – головна система координат, у якій моделюється художній світ. Часто хронотоп є не тільки самодостатнім тлом, а об'єктом активної рефлексії автора. Ця властивість послідовно виявляється у жанрах документальної літератури, де «образ часу й світу твориться філософсько-публіцистичними засобами» [40: 51]. Письменник-мемуарист, осмислюючи певну історичну епоху, формує власну концепцію часопростору і при цьому ніколи не залишається безстороннім, адже це – частина *його* життя, *його* досвіду. Категорії часу й простору у свідомості митця існують незалежно від своїх реальних еквівалентів, а тому кожне звернення до цих категорій подумки стає новим переживанням їх як даності, що має небагато спільного зі спробами відновити у пам'яті первинні, тодішні враження, спостереження, реакції.

Інстанція хронотопу в літературних спогадах ґрунтується, отже, на символічному подоланні дистанції між різними вимірами об'єктивного простору, історичного, біологічного часу та рамками наратованого як художньої проекції зазначених вимірів. «Саме тому детальне дослідження цієї [просторово-часової. – М.Ц.] сфери художності твору... є посутньою характеристикою майстерності автора у створенні моделі історичної доби» [110: 196], а також допомагає окреслити загальні підходи до розуміння організації часопростору в «літературі факту».

Ускладнення композиції автотематичного циклу творів Уласа Самчука починається вже на жанровому рівні. У даному разі жанровий інваріант опосередковано вказує на поетизацію автором фізичного часопростору, на його трансформацію в художній.

У своєму мемуарно-автотематичному доробку Улас Самчук багато уваги приділяє історичній дійсності як простору для розкриття та розгортання людських характерів. Центральний задум історіософської концепції письменника був суголосний його розумінню основної мети вітчизняної літератури в цілому – «вияснити українську людину в її часі та її просторі» [235: 53]. Попри те, що хронологічно твори «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» охоплюють 1941-48 рр.,

письменницька увага не фокусується на збройній боротьбі, на військово-політичних перипетіях. У час апокаліптичної трагедії світу, у час, коли постало питання: жити чи не жити всьому людству, письменник-гуманіст осмислив духовну незнищенність українського народу, креативну працю протиставив руїнницькому началу.

Часопросторовий рівень у мемуарно-автотематичній прозі Уласа Самчука організовано за принципом автобіографічного моделювання. Першоособовий автор-оповідач керує наратуванням ситуацій та подій, узгоджуючи часові й просторові відношення у художньому світі даних творів.

Художній простір у мемуарно-автотематичних книгах, покладений на чітку документальну канву, перебуває у межах опозиційного сприйняття його Уласом Самчуком як свій/чужий. Останнім з двох для письменника послідовно стають Чехо-Словацька республіка й Польща («На білому коні»), радянізована Україна («На коні вороному»), агонізуюча гітлерівська Німеччина («П’ять по дванадцятій»), післявоєнна Німеччина, а в перспективі – переїзд до Америки («Плянета Ді-Пі»). Болісне питання «чужого» простору в світосприйнятті автора завжди знаходилось у внутрішній опозиції до рідного краю, – щоправда, без ознак гострої конфронтації чи нетерпимості: «Жив, здавалося, у порожньому, глухому просторі, у глибокій тузі за страченою Батьківщиною...» [237: 11]. Відірваний від власного національного ґрунту, Улас Самчук з палким ентузіазмом сприйняв ідею поїздки на схід, на омріяну емігрантами Велику Україну.

Моделювання дійсності для письменника-мемуариста тісно пов’язане з мотивом дороги. При цьому дорога перестає бути відрізком, що вимірюється в одиницях довжини. Вона стає пошуком смислу, невідривним від онтологічного буття автора: «Для мене це хліб насущний – їхати, та ще на схід, «вертатися» в напрямку... Одним словом, я їду» [237: 9]. Реальне переміщення у просторі (подорож) контрастує з простором наративного акту, набуваючи статусу переміщення у часі. Прикметними є також випадки *«спогаду про спогади»*: потрапивши на рідну Волинь після чотирнадцяти років чужини, Улас Самчук

одночасно сприймає її і як світлу сторінку свого минулого, і як основне підґрунтя автобіографічних мотивів, автотематичних рефлексій чи художнього домислу у власному творчому доробку: «Ці ліси і ці дороги ніколи не були забуті мною. Пізніше у чеській Празі я їх часто пригадував, задокументовував їх у моїй трилогії «Волинь», спровадивши туди моїх видуманих інсургентів, які почали звідсіль свої уявні рейди за справу України. Як також їх було згадано в ряді революційних фейлетонів... Ось такі спогади були пов'язані у мене з цією дорогою і тепер, по багатьох роках розлуки з ними, мені було особливо цікаво знов їх бачити» [238: 276]. Метанаративний елемент увиразнює сукупність додаткових значень, притаманних авторському баченню хронотопу дороги.

Художній простір твору «На білому коні» умовно поділений на «чотири границі» – так звані «зелені кордони», які треба було подолати на шляху до мети. Поряд з лінією великих міст (Прага – Берлін – Краків – Львів – Рівне – Житомир – Київ), опис яких певною мірою редукований, Улас Самчук детально зупиняється на ряді містечок та сіл, які відіграли роль в основних переламних моментах його життя. Від Бойтена, з якого почалася епопея письменника як емігранта, авторська увага трансформується на вісь Крем'янець – Тилявка – Дермань, в яких він сформувався як особистість.

Композиційна модель твору «На білому коні» параболічно відображена у другій частині мемуарно-автотематичного циклу, «На коні вороному». Перебування Уласа Самчука на Великій Україні та його подорож «В дорозі назад» становить такий маршрут: Київ-Харків-Конотоп-Миргород-Полтава-Ромодан-Київ-Житомир-Рівне... Роздуми письменника, навіяні цими містами, тісно переплітаються з конкретними документально-описовими подробицями, притаманними жанру дорожніх нотаток. Утім, замість лапідарного нотування й підсумовування фактів, ці записи характеризуються авторською психологічною рефлексивністю, якою позначені кращі зразки літературної документалістики .

Своєрідну динаміку руху в модель художнього простору мемуарно-автотематичних творів Уласа Самчука вносить його заповітна мрія – дістатися до Києва. Овіяна легендами, столиця України у свідомості автора набуває

магнетичної привабливості: «... мене тягнув Київ. Бажання бути письменником – основне бажання, а бути ним можна тільки в Києві» [237: 240]. У цій категоричній сентенції немає перебільшення. Як митець Улас Самчук сформувався, зрештою, жодного разу не побувавши в Києві і перебуваючи поза межами Батьківщини. Як свідомий патріот автор тонко відчував потребу вклонитися одвічній святині своєї нації, адже «Київ – великий хронотоп української історії» [138: 297], могутній оберіг українського етнопростору. Подібні погляди Улас Самчук висвітлював у своїх публіцистичних нарисах та статтях, фрагменти яких включено у наративну послідовність мемуарно-автотематичних творів. Такі зворотні кадри (випадки аналепсису), що супроводжуються автокоментарем, передають усю безпосередність почуттів наратора: «Тодішній мій репортаж на цю тему оповідає про це так: «Але... Прощавай, Києве!.. Лірично було у мене на душі... А думка все не тут, а там. А думка тримається того там залишеного, а серце повне, глибоко схвильоване... Як неймовірно тяжко висловити в такі бур'яні дні почуття радости. Але вона все-таки в мені живе... І веде мене, ніби добрий провідник, через непроглядний праліс нашої неповторної, по-своєму, великої доби» [238: 65].

Калейдоскопічно яскравий часопростір творів-симбіонтів Уласа Самчука художньо гармонізують численні вияви анахронії. Письменник не ставив собі за мету лінійно вибудувати оповідь про буття серед руїн Другої світової війни і тих духовних руїн, що спричинив тоталітарний режим. І, як не парадоксально, аналізуючи дійсність, автор сприймає її синтетично. Одним із випадків панорамної точки зору є опис Харкова, який Улас Самчук оглядає з обгорілої висотної будівлі: «За цей простір, за ці широти, за це небо там далі на схід провадилось найбільше змагання найбільших сил континенту... Це було найвищою і найдальшою точкою мого бачення України в просторі її сходу... Яку дозволено мені тільки раз бачити і ніколи більше до неї не вернутися... Але гостро запам'ятати на все життя і, *як дозволить моє призначення, передати це враження на пам'ятку поколінням майбутнього*» (Курсив мій. – М.Ц.) [238: 245]. Коли автор-мемуарист писав ці рядки, він уже знав, як склалася доля його

народу і його власна, але всезнання наратора приховується у переживанні ним значимої події з минулого так, ніби вона відбувається зараз.

Опозиція Схід – Захід представлена численними філософськими узагальненнями, роздумами автора про історичне призначення України, про складну та безперспективну ситуацію в окупованій країні: «І боляче мені це видовище саме тому, що воно моє. Коли б це було в Африці, я вбачав би в цьому безпорадному безладді лише екзотику, а тепер, здеформований Заходом, я чіпляюся до кожної подробиці, бо вона разить мій непризвичаєний зір» [237: 244]. Ці авторські відступи створюють ефект зупинення сюжетно-фабульного часу. Суб'єктивний час і простір стають визначальними для поетики романів Уласа Самчука. Це, в свою чергу, вимагає визнання авторського погляду достовірним і самодостатнім, оскільки «спогади – ... напрочуд змістовний інформаційно-психологічний феномен на непевній і рухомій межі між сьогодні і вчора, між живим і неживим, між пам'яттю й історією, між документом і сповіддю» [82: 120].

У художньому просторі всіх чотирьох творів циклу підноситься проблема особистого простору, якого потребує кожна людина, як і проблема бездомності, яка прикро вражала письменника на Батьківщині: «Яке чудо мати свій дім... Людині, яка його не мала і не відомо, чи буде мати. Людині простору і руху» [237: 225]. Ретроспективний опис локального інтер'єру помешкань, які тимчасово займав Улас Самчук, у свідомості митця перебуває у жорсткій опозиції з міфологізованим, архетипним уявленням про рідний дім. Такі притулки, хаотичні й ненадійні, не гарантували навіть збереження людського *існування*: «І навіть добра кімната, і навіть з кухнею… Лише той холод…Нема сну, нема спокою, нерви в надриві. Рано тривога, але тепер я беру лише одну валізку і спокійно сходжу з нею до звичайної пивниці, під цим самим будинком. Там повно людей, усі втомлені, обличчя виблідлі, але нема ані нарікань, ані упадку духа. Ця війна перевищила всі жахи, і людина опинилася поза межами болю» [245: 36-37]. Помешкання у таборі для переміщених осіб також стає простором для виживання, що не передбачає ні родинного затишку, ні

розміреної творчої праці: «А «вдома», як «вдома». Невлаштовано, прохідна кімната, ярмарок. Про якусь працю годі й думати» [243: 12].

Особливу темпоральність хронотопові у мемуарно-автотематичних книгах Уласа Самчука надає пейзаж, найкращий зразок якого – опис Дерманя, рідного села письменника. Відтворена засобами ретроспекції, розповідь про минуле села органічно поєднується з нараційним часом. Тонкий психолог та непересічний аналітик, «У. Самчук прагне охопити життя в його спонтанній цілісності і розмаїтті, філософськи осмислити його» [122: 328] – ця властивість, притаманна творчій манері письменника, відбита у його мемуарно-автотематичній прозі з тією ж чіткістю, що й в епічній. Автор був переконаний, що «в житті кожної людини є час і місце, що творять вісь її буття» [237: 11]. Підсвідомо цим осердям для письменника завжди залишався Дермань. Це частотно вживаний образ, котрий ввібрав у себе важливі роздуми про сенс буття, про екзистенціальні й моральні уроки, вагомі для основних поведінкових моделей людини й митця. «Дермань... Після цього слова вже звиклося чути, який то край: і з характеристик самого Уласа Самчука, і в історичному ретро з переліком славних імен від Острозького – до Смотрицького, а в не такій далекій історії – ще й слава повстанської столиці...» [3: 105]. Для опису рідного села письменник не добирає *красивих слів* – аура дитячих та юнацьких спогадів, крізь яку зрілий митець бачив Дермань, освітила зсередини тонко виписані образки з життя волинського села та його людей. Попереджуючи логічне моделювання нараційного часу, Улас Самчук зізнається з неперевершеною національною гордістю: «Пізніше я мав нагоду бувати в Нотр-Дамі у Парижі, в соборі св. Петра в Римі... Пригадую, коли я дивився з висоти Сакре-Кер на Париж, я чомусь думав про церкву св. Трійці в Дермані» [237: 160]. Дермань був тим острівцем, з якого почалась довга подорож письменника як у художньому, так і в реальному часопросторі, адже «там була його земля, земля його предків, духовне осердя національної пам’яті» [62: 11].

Любов і повага Уласа Самчука до малої Батьківщини розпросторювалася на всю Україну, на країни світу взагалі. Чи не тому нівелювання святості

національного прикро вражало автора. У зв'язку з цим письменник згадує випадки, коли за право офіційної приналежності до абстрактного простору – химерної «плянети Ді-Пі» – вимагалося етнічного самозречення. Ось яка розмова відбулася між Уласом Самчуком та урядовцем з табору для емігрантів: «Починається діялог: – Ваше прізвище? – Відповідь. – Національність? – Українець. – Такої національності нема. – Як то нема? – Бо нема. – А ми ж, по-вашому, що? – Ви поляки, або росіяни... Запишемо вас українцями з Польщі» [245: 161]. Посвідченням особи стає звичайна картка з індексом, яка підтверджує тільки факт її існування: «З цього часу це і є наша «національність». Ді-Пі. «Displaced persons». «Насильно переміщені особи» [245: 162]. Письменник не приховує гіркої іронії. Формальна процедура, акт гуманітарної допомоги (адже йшлося про реєстрацію біженців), перетворюється раптом на цинічно-антигуманну відмову людині в тому, що, здавалося б, не відібрати навіть у вигнанців – у національній ідентичності.

Осмислюючи свій час і своє оточення, Улас Самчук як мудрий психолог та непересічний аналітик бачить картину світу людини XX століття в усій її трагічній ускладненості: «Це доба атому, Фау-3, Об'єднаних Націй, ґльобальних воєн, надґльобальних проектів. Де і коли, за одним махом, було до ґрунту знищено всі міста народу тисячолітньої культури, викинуто до ям мільйони людей, вирвано з місця цілі народи? Є це діло титанів, півбогів, надлюдей, ґеніїв? А чи звичайних, часто вбогих на думку, смертних, гнаних невмолимістю пристрасті... Ми в цих таборах апокаліпси ніякий, з цього правила, виїмок. Вирвані з-під гніту НКВД недобитки в незграбних одягах... стають титанами і проголошують МУР» [243: 27]. Письменник розуміє, що прагнення самовираження, самоствердження так само природне, як прагнення людини врятуватися від знищення за численні «провини» перед радянізованою Батьківщиною. Тому митці, які стали своєму народові непотрібними, продовжують творити для цього народу на чужині. І саме тому їх доробок адресовано переважно нащадкам, а час та дійсність накладають на нього незгладимий відбиток: «Ось тому ми в таборах ДіПі, ось тому МУР, ось тому

Америка. Ще не знайдено слова, щоб це сказати, ще не знайдено міри, щоб це зміряти, ще не знайдено ваги, щоб це зважити. Це, що ми пишемо, це лиш нотатки... Записки на бігу... У поспіху і схвильовані окремі слова» [243: 354].

У хронотоп, що охоплює мемуарно-автотематичні книги «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі», включено також частотно вживаний мотив зустрічі, який тісно пов'язаний з хронотопом дороги. Єдність просторово-часових категорій розкривається у доленосних зустрічах автора, як, наприклад, знайомство Уласа Самчука з Оленою Телігою, Тетяною Праховою. Несподіваними, ледве не авантюрними стають зустрічі письменника з Миколою Чирським, Віктором Петровим, Олегом Ольжичем, Тарасом Бульбою-Боровцем та з іншими діячами підпілля ОУН. Автор окреслює зовнішні та психологічні портрети своїх героїв, зазначає, як у даному історичному часі у вчинках та словах виявляється їхній характер. Зразком подібної типізації є розрив Олени Теліги зі своїми друзями, російськими шовіністами, під впливом обурення від їх зухвалих слів про українську мову. Поетеса зізнається: «З того часу я почала, як Ілля Муромець, що тридцять років не говорив, говорити лише українською мовою» [237: 77]. Автор-мемуарист переказує цей епізод не випадково, адже з національного пробудження кожного індивіда починається відродження самої нації.

В інших випадках Улас Самчук занотовує майже стенографічно зустріч як факт і за браком часу не подає супровідних коментарів: «23 січня. Приходько організував концерт бандуристів для Степана Бандери з дуже обмеженими, виключно запрошеними гостями. Запрошено і нас з дружиною. Я познайомився з Б., з його жінкою, кількома прибічниками. Про враження колись і в іншому місці» [245: 28]. Творча настанова письменника полягала у тому, щоб у часопросторовий світ наратованого включити якомога більше постатей, подій, навіть душевних порухів свого оточення: «Хочеться нотувати ці дні, цей настрій, цих людей. Шкода, щоб по них згинув слід. *Кожна людська істота, що виповняє собою цей час і цей простір, виконує певну історичну місію*» (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 170]. Так у часи, коли довкола ідеї про людське

призначення будувалися режими та доктрини, Улас Самчук висловив ті ж, по суті, думки без тіні агресивної екзальтації.

Логічне моделювання нараційного часу модифіковане різними видами анахронії. Ретроспекція та аналепсис у загальному перебігу оповіді увиразнюють і рефлексію автора над минулим, і одночасне поєднання його з майбутнім. Нерозривний зв'язок хронотопу дороги з категорією біографічного часу письменника зумовлено тим, що у мотиві подорожі суб'єктивно трактуються події та факти життя, їм надається особливе екзистенційне забарвлення. Авторські відступи, представлені філософськими роздумами над епохою, створюють ефект зупинення сюжетно-фабульного часу.

Жанрова, відтак і оповідна модель книги «Плянета Ді-Пі», є найбільш синкретичною: це своєрідний художній архів складної та суперечливої культурно-історичної епохи. Зокрема, пильну увагу наратор присвячує організації МУР (Мистецький Український Рух). Поряд з власне щоденниковими записами Улас Самчук подає тексти промов і рефератів, виголошених ним на конференціях та з'їздах МУРу. Подібні цитовані фрагменти супроводжуються авторськими коментарями, які, прояснюючи невисвітлені аспекти проблематики, дають можливість побачити різні грані письменницького «Я».

Літературні вечори МУРу, з'їзди мурівців, реферати, виступи, листування з діячами спілки становлять у своїй сукупності окрему сюжетну лінію у творі. При цьому кожен з таких фрагментів виразно проявлено на загальному наративному тлі мемуарно-автотематичного твору співвідносно з мовленнєвим жанром оформлення фрагменту. У випадку повного цитування програми або листа Улас Самчук часто супроводжує даний текст, максимально наближений до оригіналу, відповідними коментарями на зразок: «Шерех бомбардує мене листами, що їх слід зберегти для споглядання потомства…» [243: 54]. У випадках цитування усних мовленнєвих жанрів (наприклад, промов) наративна медіація ускладнюється: «Не цими словами, але з цим наставленням прозвучав мій відчит. Хотілося пізнати знане в незнаному, увірватися у відкриті двері і

поставити точку над і. Істини можуть бути дуже ясними, але їх не видно» [243: 27]. Сам оповідач наголошує цим на вторинності, ретроспективності наратованого.

Як голова МУРу, Улас Самчук виразно бачив усі перешкоди, що виникали перед митцями-емігрантами при їх намаганні створити велику літературу для великого народу. З вірою у зміну складної геополітичної ситуації письменник творив не заради майбутнього вшанування його таланту співвітчизниками, а заради щедрої літературної спадщини, яку він сам і його оточення залишать по собі. Чи не тому так старанно зберігалися всі письмові документи, рецензії періодичних видань МУРу, кореспонденція, чи не тому ретельно описувалися культурні події життя «переміщених осіб», навіть якщо це був звичайний літературний вечір? Діяльність МУРу була справжнім тріумфом над дегуманізованою епохою, і наратор, вживаючи пряму адресацію, неодноразово наголошує на цьому: «Досліднику літератури в майбутньому! Коли ти не заглянеш до сторінок цього наснажливого ентузіаста, яким був цей діпівсько-таборовий збірник «Арка», ти не зрозумієш місійної сили нашого гнаного слова в його акції. Прийде час, коли кожне число цього феномену в його оригіналі, буде важитись на вагу золота» [243: 318].

Подібною риторикою забарвлені автотематичні роздуми Уласа Самчука над історією опублікування першого тому епопеї «OST» – роману «Морозів хутір»: «Ост» в наступі… І гураганним темпом. У видавництві створенім на бігу. Колись, на ринку бібліофільства, ці видання цінитимуться вагою золота… Загрожені небезпекою знищення, ми гарячково хапаємось за друковане слово. До того хочемо сказати про себе «нашу правду» на цьому суді історії з переконанням, що майбутність буде нас чути… І розуміти» [243: 329]. Письменник усвідомлював, що відповідальність автора за видавничу долю своїх зверешень не менш значна, ніж сама креативна праця, внаслідок якої з’являється рукопис твору. У мемуарно-автотематичному циклі, особливо в останній його частині, Улас Самчук багато уваги приділив спогадам про цей складний етап діяльності митця-емігранта на теренах української літератури,

адресованої нащадкам: вона ще повинна була витримати суд історичної правди й невизначених хронологічних рамок.

Жанрові особливості, притаманні творам-симбіонтам, послідовно проявляються у кожній книзі даного циклу у вигляді автобіографічних (поточних і ретроспективних) втручань у мемуарний дискурс, у формі публіцистичних, епістолярних, щоденникових вкраплень. Іншим видом ускладнення поетики усіх чотирьох творів, який слід розглянути у рамках їх жанрової моделі, є автотематизм.

1.3. Автобіографізм/автотематизм: зв'язок з авторською саморефлексією

Український літературознавчий дискурс на нинішньому етапі його розвитку збагачується як завдяки зверненню до новітньої методології, так і впровадженню зарубіжного термінологічного апарату з метою осучаснити концептуальні підходи до аналізу конкретних зразків жанрових моделей у національній літературі. Оскільки межа тисячоліть – вдалий час для критичних і вдумливих ретроспекцій, цінний базис становлять і наукові студії, які в умовах доби не знайшли належного розвитку або зазнали упередженого трактування, і корпуси текстів, вилучених з українського літературного процесу. Особливо це стосується мемуарних книг, написаних у дійсно апокаліптичну епоху, тобто у другій половині XX століття.

На тлі всесвітньої буттєвої кризи характерними для авторів сповідальної прози були спроби відновлення особистої гармонії з універсумом засобами слова. Пошуки цієї гармонії здійснювалися як завдяки духовному очищенню митця у процесі творчості, так і завдяки можливості підкреслити значимість самого *творчого процесу*, включивши культурно-філософські, літературознавчі, подекуди автобіографічно наснажені роздуми про етапи креативної праці до свого нового твору як його композиційний або навіть сюжетний елемент. Отже, подібні елементи стають не тільки різновидами втручання оповідача у наратоване, але й формою співперебування у тексті однієї книги (наприклад,

літературно-документального плану) інших творів (зокрема, художніх) цього ж письменника як об'єктів авторефлексії на міжтекстовому рівні. Прояви цього нетипового симбіозу адекватно ілюструють способи самозбереження творчої свідомості й на ньому ґрунтується один з принципів автотематичної манери письма.

Визначенням «автотематизм» польський дослідник Артур Сандауер у 1956 році охарактеризував присутність у світі художнього твору авторських висловів з приводу написання самого твору. Поглиблюючи теорію автотематизму в літературі, дослідник висвітлив тісний зв'язок цього принципу з процесом створення нового художнього світу ще на етапі закладання основ, зокрема окреслення його наративної схеми: «Мистецтво нарації проходить через мертвий пункт, в якому видається неможливим. Але в той самий час постають його нові форми – автотематизм, психологізм, іманентизм – вони, здається, вказують на те, що мистецький маятник починає рухатися у протилежному напрямі, ніж досі: тепер йдеться не про те, щоб розчинити зовнішній світ у настрої, а навпаки – щоб емоцію, цілком переведену на музику, знов матеріалізувати, переробити її на дію» [224]. Втім, введення терміна «автотематизм» до світового наукового обігу відбувалося досить повільно. У 1999 році Богуслав Бакула мав усі підстави зауважити: «Цей термін не є відомий в непольських словниках літератури й теоретично-літературних працях» [5: 205].

Аналог подібної авторської стратегії простежив ще Борис Томашевський, засновник текстології. Аналізуючи поетику художнього твору, вчений звернув увагу на авторське оголення прийомів: «Так зване «оголення» прийому, тобто вживання його без традиційної супровідної мотивації, є виявом літературності в літературному творі, щось на зразок «сцени на сцені»…» [161: 196]. Іншими близько спорідненими з автотематизмом прийомами слід назвати автоінтертекстуальність [167: 8], авторемінісценцію [17: 105], бо вони ґрунтуються на частковому розширенні рамок нового твору завдяки вкрапленню в нього окремих текстуальних фрагментів, які пройшли вже

складний процес художнього структурування у свідомості спільного для них автора.

Активізація інтересу до категорії автотематизму на сучасному етапі увиразнюється тим, що Ю. І. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії» окреслив пріоритетні напрями дослідження цієї техніки письма і коло дотичних до неї понять, лаконічно зазначивши: «Автотематизм – творчість про творчість» [91: 28], проте адаптування вищезгаданої дефініції до українського контексту носить фрагментарний характер, процесом його можна назвати лише умовно. Так, тенденцією дослідження автотематичної техніки на матеріалі літературних зразків модернізму й постмодернізму стало послідовне порівняння автотематичних ліній у творі з автобіографічними [139]. У цьому розумінні автотематизм набуває додаткового значення моделі авторської присутності у створеному ним наративному світі. Відбувається також свідоме ускладнення наративної схеми самого тексту.

Богуслав Бакула, який дослідив автотематичні риси польського післявоєнного роману, зауважив: «…Наступ автобіографізму та автотематизму є наслідком знаменного процесу, а саме: вивищення ролі автора в структурі роману» [4: 88]. З огляду на широкий художній потенціал автобіографізму, модель тісного взаємозв’язку автор/текст з другої спроби осмислюється, цього разу на користь автора. Навіть серед чітко регламентованих канонів ділових паперів автобіографія характеризується відносною суб’єктивністю, тим більше у випадку автобіографізму в літературному творі простежується активне і часто неприховане втручання автора у наратив: на рівні озвученої точки зору; на рівні біографічних, фактографічних первнів; на сюжетно-композиційному рівні (наприклад, саме процес написання твору стає об’єктом авторських філософських роздумів).

Автобіографічні твори містять у собі широкий спектр концептуальних та жанротворчих опцій, три з яких найчастіше реалізуються у творчій праці автобіографів. Це передусім матеріалізація минулих подій, пройденого часу, що супроводжується неухильним, хоча нерідко несвідомим підбиттям підсумків,

здійсненим Я-оповідачем. Навіть об’єктивна, безпристрасна оповідь про себе, зведена до констатації фактів, не може не містити елементів рефлексії, оскільки йдеться про *власне* минуле, тобто частину життєвого досвіду. Привілеєм кожного, хто укладає *автоспогади*, завжди була й залишається можливість увічнити ту частину свого буття, ту проекцію «Я», що надалі буде сприйматися читачами як достовірна, бо з поглядами мемуариста на відтворене можна дискутувати, думку біографа розцінити як упереджену, а точка зору автобіографа приваблює авторитетністю, сповідальною щирістю, – саме ці риси накладаються на комплекс очікувань аудиторії від такого наративу. Нарешті, автобіографія не вимагає від свого творця глибинних епічних узагальнень і вписування подій у контекст доби: сюжет автобіографічного твору, як і композиція, визначаються форматом конкретної долі, а чимало життєвих колізій так чи інакше зумовлюються епохою, тому відсутність подібних узагальнень впливає лише на художню й частково історичну вартість оповіді, але не на її документальну канву. З огляду на рухомість, пластичність своїх меж (а вони змінювалися у кожну епоху разом зі зміною культурного, філософського, психологічного позиціонування людиною себе у світі), життєписи постійно знаходили як авторів, завдяки яким жанр еволюціонував та збагачувався, так і дослідників, які відстежували етапи його усталення й пошуку ширших перспектив.

Сучасні автобіографічні студії охоплюють ряд класичних та новітніх стратегій вивчення автобіографічної прози: від становлення автобіографії як жанру та окреслення тенденцій її розвитку (Т. Черкашина [185], Є. Черноіваненко [188]) до розкриття сутності її жанрової природи (К. Дуб [54], А. Цяпа [184]). Жанрову автономність автобіографічної літератури обґрунтував французький літературознавець Ф. Лежен [90], а французький філософ П. Рікер написав есе «Інтелектуальна автобіографя», цікаве тим, що витончені авторефлексії мислитель супроводжує міркуваннями над тим жанром, у руслі якого вони подаються [133].

Значні можливості автобіографій, як текстуальні (*що саме* вважати автобіографічним матеріалом, вартим актуалізації у творі), так і позатекстуальні (з *яких* джерел та з якого тла автор бере фактаж), розкрив К. Дуб. Коментуючи термін «автобіографічний синерген», дослідник підкреслив, що він «включає у свій обсяг не тільки автобіографію в її жанровій специфічності, а всі форми авторської свідомості, яка цілісно виражається в творчості, житті, статтях про самого себе, коментарях до своїх творів, критичних статтях про творчість письменника, спогадах тих, хто знав автора, та інших матеріалах» [54: 20]. Природно, що людина-митець, плануючи написати власну біографію чи згадати й описати конкретний відрізок життєвого шляху, не останню роль відведе рефлексіям про творчу діяльність. У таких випадках приватні автобіографії частково трансформуються у художні біографії літературних або культурно-мистецьких явищ, які становлять у тексті автобіографічного твору одну з сюжетних ліній або доповнюють систему образів, стають органічною складовою теми.

В українській літературі XX ст. твори з яскраво вираженою автотематичною стратегією не були численними. До епохи постмодернізму, коли творча лабораторія митця у художньому тексті почала оголюватися з очевидним ігровим забарвленням і переважно заради гри з читачем, автотематичність складала органічну сутність письма Уласа Самчука, – новаторського для 30-70-х років XX ст.

Слід наголосити на тому, що автотематична манера не є прерогативою белетристики. Випадки, коли автор як персонаж (або як носій точки зору) стає дійовим суб’єктом художнього світу, притаманні передусім жанрам мемуарної й автобіографічної прози. Моменти авторської саморефлексії впливають на структурування загальної схеми оповіді, несуть відповідне сюжетно-композиційне навантаження, а у художньо-документальному творі можуть істотно видозмінювати його жанрову модель.

Цикл мемуарно-автотематичних творів Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» не відповідає

класичним уявленням про документалістику з двох причин. З одного боку, високий ступінь документальності наратованого нерозривно пов'язаний з усвідомленням автором історичної вагомості сучасної йому доби. Хронологічні рамки тетралогії вміщують 1941-48 рр. – від перебування Уласа Самчука в окупованій гітлерівськими військами Україні до вимушеної еміграції до Канади. З іншого боку, узгодження наратованого з історичними реаліями (такими, як перебіг Другої світової війни, діяльність ОУН, організація МУР) – це тільки фактографічне тло, яке опинялося не у центрі уваги письменника. Це був своєрідний компроміс з майбутніми читачами, і передусім – істориками, критиками, теоретиками.

А те, що дійсно наповнювало життя письменника сенсом, було творіння. Роздуми про свою творчість, артикульовані у наративному світі даних книг, – це мотив упорядкування духовного мікрокосму. За умов, коли відбувався крах онтологічних підвалин, коли реальність з обличчям антигуманних доктрин та ідеологій вимагала все нових жертв, людина-митець конструювала альтернативне буття – естетичне пристановище власного «я» у противагу хаотичній жорстокій сучасності.

У контексті автобіографізму й автотематизму цікаво простежити наявність у циклі творів-симбіонтів авторських коментарів з приводу написання самих мемуарно-автотематичних книг та випадки самоцитування. У даному разі маємо справу з автоінтертекстуальністю, коли у процесі створення нового художньо забарвленого тексту виникає діалог між ним та іншими текстами цього ж автора. Прикметно, що «автоінтертекстуальність у такому випадку виступає як інтертекстуальність у квадраті, оскільки збіг ситуативних, концептуальних, композиційних й операційних метатропів у різних текстах одного автора буде максимальним» [167: 91].

Прототипи героїв трилогії «Волинь», твору багато в чому автобіографічного, письменник окреслює у книзі «На білому коні» у розділі «Нарешті Дермань», присвяченому рідному селу. Дерманське тло, дещо видозмінене, у більшості творів Уласа Самчука виступало як художній простір,

односельці – як головні дійові особи. Зустріч із сусідами та знайомими автор пригадує так: «Появилися і такі, яких я «описав» у моїй «Волині», а один з них, якого я представив «за більшовика», обіцяв, що «подасть на мене в суд за образу», дарма що за революції він належав до штабу більшовицького повстання» [237: 165]. Осмислення часового і просторового відрізку значного обсягу, який упродовж років віддаляв письменника від рідного краю, автотематично наснажене. Це полегшує складну психологічну адаптацію, якої зазнав митець-емігрант: «Приємно і радісно бути в такому товаристві, це ж бо все «герої» моїх писань, найближчі стражі роду. Дермань та його Запоріжжя завжди тримали мене при житті, наповняли мене надією, і коли я буваю між цими людьми, здається, що я в якійсь старовинній, барвистій легенді, переповненій чудодійними пригодами, мов би з оповідань Одісея» [237: 157].

Автотематична техніка виявляється також у самоцитуванні Уласом Самчуком уривків з творів, написаних раніше. Це передусім роман «Марія», що «належав до числа улюблених автором, він неодноразово до нього повертався у своїх письменницьких роздумах» [11: 169]. Подібні автотематичні інкрустації характеризуються цікавою наративною медіацією. Так, розмова, що відбулася 1942 року в німецькій в’язниці, де окупантська влада тримала Уласа Самчука за гостраполемічну, винятково сміливу статтю «Так було – так буде!», на рівні загальної побудови оповідної схеми твору «На коні вороному» є описаною та озвученою одночасно: «Одного разу мене покликав жіночий голос через визірку з жіночої камери, що була зліва по сусідстві з нашою. – Пане редакторе! А звідки це? – І вона прочитала уступ з «Марії», де то Корній обхопив Марію над криницею і «впився в її соковиті, червоні... Янчала, гнулася лозою, умлівала... І забула, що це було над колодязем». Чи вам це знайоме? – питав мене голос. – «Знайоме», – відповідав мій голос. – Я хотіла б також бути на місці Марії, – казав голос. – «Багато дечого хотілося б», – відповідав мій голос...» [238: 167]. Наявність у діалозі вставленого наратування (фрагмента з твору, автором якого також є оповідач) призводить до того, що Улас Самчук з наратора перетворюється у нарататора. Мотив очуднення оповідача, що досягається

автотематичними алюзіями, увиразнює концептуальну необмеженість точки зору, за допомогою якої організується наративна модель мемуарно-автотематичного твору.

В останній частині циклу, книзі «Плянета Ді-Пі», Улас Самчук залишив цікаві відомості про написання й донесення до читацької аудиторії роману «Марія». Видавнича доля цієї книги була складною, але в умовах тоталітаризму, бездержавності та війни вона склалася відносно щасливо: «Я почав її писати в роках макабричного голоду в Україні часів колективізації з наміром зареагувати на той жаський голокост, що його та колективізація спричинила. Першим видавцем її був Тиктор у Львові 1934 року в дуже дешевому, кишеньковому виданню… Книжечка пішла в люди і знайшла признання. Її читали і відчували. Вона робила враження. …1941 року, коли я був у Рівному, до мене зголосився відомий німецький перекладчик зі слов'янських мов Пауль Куцнер з Бреслава, який захотів перекласти і переклав «Марію»... Її було віддано до видавництва вже тоді, коли над цим містом бушували літаки і саме коли «Марія» була в друку, видавництво було розгромлено дощенту і в його руїнах загинув і німецький переклад цієї книжки. …1942 року, «Марію» було перевидано вдруге у видавництві «Волинь» в значно досконалішій формі, … і певній кількості її примірників пощастило продертися також і в Україну східню. За моїх поїздок в Україну 1942 року, я мав відчити про неї в Кременчуці, в Харкові, її уривок поміщено в журналі, що вийшов у Харкові того року («Засів»), а ще в тридцятих роках, її в цілості було передруковано в газеті «Свобода» в Джерзі Сити в Америці…» [243: 297-298]. Помітно, що детальна розповідь про те, як рукопис став книгою, тобто літературним фактом, потрапила у мемуарно-автотематичний твір не лише завдяки безпосередньому зв'язку з життєвим шляхом його автора, а завдяки тому значенню, яке Улас Самчук надавав творчості, на якому рівні працював заради втілення художніх задумів.

Мотиви роману «Чого не гоїть огонь», присвяченого збройній боротьбі УПА, наявні у тексті досліджуваних творів, хоча у першому субциклі мемуарно-автотематичного циклу, книгах «На білому коні» та «На коні

вороному», відображення воєнних подій як таких знаходиться на периферії, і письменника більше цікавить культурно-естетичний компонент. Не випадково автотематичні рефлексії, навіяні волинськими лісами, письменник не включає до загальної оповідної канви, а виносить у підрядкові примітки: «В роках 1943-45, у цих лісах і на цих дорогах відбувались уже не уявні, а реальні операції Української Повстанчої Армії з німецькими, а опісля з московськими наїзниками... Мали місце відомі Гурбинські бої, до загинуло багато українських борців за свою свободу. Історія ще не раз повернеться до цих теренів, бо ці дороги і ці піски напоєні кров'ю незабутніх синів народу України» [238: 276]. Опинившись у трикутнику **життєва правда – художня правда – історична правда**, оповідач-мемуарист встановлює чіткий зв'язок між власними художніми, художньо-документальними творами та їх фактографічним підґрунтям. Це сприяло продовженню діалогу між різними за жанрами творами Уласа Самчука. Тим самим письменник досягає подвійної мети. У ролі наратора-Я мемуарно-автотематичних творів він підкреслює документальність і певний автобіографізм романів «Волинь», «Чого не гоїть огонь». У ролі редактора власного мемуарно-автотематичного доробку Улас Самчук порушує актуальне питання лакун в історії України, які ще тоді починали заповнювати ідеологічними міфами негативного, ворожо-шовіністичного забарвлення.

На рівні творчого проспекту в мемуарній дилогії перебуває драматичний твір з волинського життя «Шумлять жорна». Ця п'єса має інтертекстуальні зв'язки з популярною народною піснею «Небо синє, земля чорна», яка є пародією на патріотичну пісню «В Закарпатті радість стала». Обидві пісні, офіційно заборонені окупантською владою, включені до твору «На коні вороному» як інтертекст.

Автотематична спроба осмислити власну редакторську діяльність виражена авторським самоцитуванням уривків з публіцистики. Повний текст статей («Крути», «Шевченко», «За мужню дійсність», «Європа і ми», «Нарід чи чернь», «Київ – серце України», «Героїзм наших днів», «Так було – так буде!») було надруковано у газеті «Волинь», головним редактором якої письменник

працював з 1941 по 1942 рік. Улас Самчук як мемуарист розкриває таємниці журналістської лабораторії, в якій було створено статті, що вражали своєю громадянською мужністю жителів окупованої нацистами України. Автор зазначає, які саме події, роздуми, переживання та спостереження лягли в основу цих різних за тематикою публіцистичних нарисів і есеїв.

Зокрема, текст статті «Так було – так буде!», яка мало не коштувала письменникові життя, з незначними скороченнями процитовано у мемуарно-автотематичній книзі «На коні вороному». Автор-оповідач робить екскурс у минуле, наголошуючи на зміні часового плину нарації: «Таке ось вирвалось експромтом за одним присядом того передвечора. Тепер, по багатьох роках з того часу, маючи можливість знати все те, що тоді було написане на цю тему, це видається найвідважнішим і найвиразнішим словом, висловленим на болючі питання тих днів» [238: 151]. Подібний аналепсис у наратованому є не лише поглядом збоку автора-мемуариста на творчу працю автора-публіциста. Улас Самчук розумів, що сказане ним тоді слово на захист самодостатнього, незнищенного українського народу почує мало сучасників. До більшості адресатів йому судилося дійти хіба що в «ідеологічно правильній» радянській інтерпретації, як-от: «Цитуючи слова Гітлера про вищість німецької нації, Самчук в статті «Так було – так буде» пише, що у війні проти СРСР і країн Європи німецький фашизм перейшов «невичерпний потік крові найпримітивніших національностей». Не забуваючи, на догоду окупантам, принизити український народ («наш народ не є так перецивілізований, як німці»), Самчук благає Гітлера не випускати Україну зі своїх закривавлених лап…» [106: 112]. У даному разі наявність у тексті твору «На коні вороному» публіцистичного тексту з відповідними автотематичними посиланнями є мотивом збереження останнього для адекватного сприйняття його читачами майбутнього.

На психологічному портреті доби Улас Самчук виразно прочитував риси власного світобачення: «Зрання пробував писати брошуру «Чому я не хочу вертатися додому». Це тепер наша пасія – писати брошури, але при цьому ***я***

переконався, що переконливо і сильно написати не хватить у ***мене*** наснаги. Бракує слів. Стилю. Думок. Порожні ***ми*** за цей час стали, хоча повні гніву, терпінь, невдоволення» (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 184]. У автотематичних спостереженнях письменника перспектива наратованого розгортається і з точки зору оповідача-Я, і з точки зору першої особи множини. Цим констатовано типовість внутрішньої трагедії автора книги спогадів для деформованої картини світу митця-емігранта.

Дисципліноване професійною журналістською діяльністю мислення автора-мемуариста сприяло чіткій систематизації не лише подій недавнього минулого, але й тих, що мали стати частиною майбутнього. У творі «П'ять по дванадцятій» знаходимо, наприклад, наступний запис, датований другим березня 1945 року: «Збираюся писати і витягаю свою многостраждальну вірну супутницю «Оргу», що на ній було написано стільки моїх різних писань… Збираюся писати … спомини недавно пережитого. Хай буде. За стола має правити стілець, сидіти можна і на ліжку, паперу дещо, дуже поганого, але маю…» [245: 82]. Таким чином, впорядкування художнього простору свідомістю письменника допомагало відновити лад у часопросторі фізичному.

В останній книзі мемуарно-автотематичного циклу дія розгортається переважно у таборах для переміщених осіб. У нотатках про цей період Улас Самчук зазначив, наскільки позитивно творчість впливала на його самоусвідомлення, підсвічуючи рутину оптимістичними тонами: «17 червня. Пишеться й пишеться «Ост». Сама радість. На веранду відчинене широке, вітражне вікно, кімната уряджена в старовинному, баверському стилі з різьбленими меблями і дерев'яним обшальованням… Чисте повітря, очі не бачать брудних коридорів казарми, вуха не чують їх брудного галасу» [243: 107].

Записи письменника вказують на те, що творчість була закладена в основу його повсякдення як пріоритетний вид діяльності, тому становила кістяк подієвості реального життя: «15 вересня. Скінчив давно свій «Щоденник» і тільки тому, що був у нас Шерех, не вдалося мені оформити його остаточно і

вислати. Маю бажання продовжувати «Записки неполітика», а головне хочу далі працювати над «Ост»-ом» [243: 139]. Зв'язок між світом, насиченим буденними подіями, й світом художньої дійсності був настільки тісним, що інколи відбувалося накладання обох його картин одна на одну. Такими словами Улас Самчук описує завершення першого тому епопеї «OST» («Морозів хутір»), який 5-го червня 1948 року було передано на редагування: «З цим днем звільняюсь від тиранії цього деспота, що мучив мене три роки. Чи я вдоволений?.. Книга вийде не визрілою, дитина особливих умов, документ доби… Але поту пролито багато… Інколи до отупіння. Виходжу було на подвір'я табору і дивуюся, де я і що я. Довкруги люди – ходять, стоять гуртами, гомонять… То ж то я весь в Україні, над Дніпром, на хуторі Морозів… Зударення уявлення й дійсності» [243: 313].

Автотематичні роздуми наратора, якими пронизане мемуарно-автобіографічне чотирикнижжя, узагальнює наступний вислів: «Ціла моя творчість, це документ доби. Це унікальна ситуація в історії творчого слова і так треба її розуміти» [243: 66]. Улас Самчук виступає, таким чином, першим критиком власного творчого доробку – як художнього, так і документального. Це було вагомим контраргументом радянським публіцистам, які не могли не додати ім'я митця-патріота до списку буржуазних націоналістів при виголошенні принагідної анафеми.

Епопея «OST» стала своєрідним підсумком життєвого досвіду й спостережень письменника, його соціологічних, філософських рефлексій та настанов. Але при відтворенні об'єктивної епічної картини, заради уникнення прямого втручання у наратив, Улас Самчук усі автокометарі виніс за межі цього твору, розгорнувши їх належним чином у мемуарно-автотематичному циклі. Оскільки автотематична стратегія вплинула на модель творчого світобачення письменника, розширивши й ускладнивши його перспективи саме завдяки симбіотичному співіснуванню двох жанрово різних пластів творчості, цьому питанню присвячено останній розділ даної роботи.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Мемуарно-автобіографічні твори – це специфічне родо-жанрове утворення, що найповніше виявляється в літературі XX століття. Оскільки художня документалістика посідає проміжне місце між науково-популярною та власне белетристичною літературою, цілком послідовною стає поява у ній різних стильових новацій, порушення жанрової ієрархії, симбіотичне поєднання суміжних жанрів у рамках одного тексту.

При розгляді жанрової специфіки мемуарно-автотематичного циклу Уласа Самчука не можна не помітити тяжіння автора до чіткої хронологізації, локалізації та систематизації зображуваних подій. Ці риси традиційно асоціюються з жанровим форматом творів мемуарної літератури. Унікальним літературним явищем, відбитим у досліджуваних книгах, видається автотематична стратегія письменника-мемуариста. Саме завдяки їй твори даного циклу перевищують жанрово-композиційні повноваження мемуарів. Автотематичні вкраплення, перетікаючи з мемуарно-автотематичного чотирикнижжя «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» у трикнижжя «OST» («Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе»), надають цим творам епопейної наснаженості.

Такий наративний компонент літературних текстів, як автотематичність, може толерантно співіснувати як у межах одного твору, коментуючи будь-які моменти його виникнення (від суто «технічних» до аспектів поетики), так і поза його межами, тобто в інших творах цього ж автора. Як один з виявів автотематизму, спорідненого з автоінтертекстуальністю, вислови Уласа Самчука про акт писання роману-епопеї «OST» є невід’ємним компонентом поетики, що об’єднує твори «П’ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» у другий мемуарно-автотематичний субцикл. У першому умовному субциклі – творах «На білому коні», «На коні вороному» – цю роль відіграють автотематичні рефлексії письменника про той етап творчої діяльності, що передував титанічній праці над епопеєю «OST».

Паралельно з розробкою нової теми Улас Самчук редагував романи «Марія», «Юність Василя Шеремети», активно листувався з українськими письменниками-емігрантами, друкував публіцистичні статті у періодичних виданнях організації МУР, яку очолював. У загальній наративній лінії автотематичного циклу знаходимо численні алюзії на ці етапи поповнення його творчого доробку. У творі «Плянета Ді-Пі» своєрідною присутністю «чужого слова» є листи культурних та громадських діячів – таких, як Григорій Костюк, Юрій Шерех, Євген Маланюк, Іван Багряний, Тодось Осьмачка, Юрій Косач, Докія Гуменна, до Уласа Самчука. Адресат не тільки цитує тексти епістол, але й подає копії своїх відповідей або зауважень з приводу прочитаного. Листи сучасників у мемуарно-автотематичній прозі Уласа Самчука як інтертексти надають оповідній манері письменника дискурсивного відтінку правдивості і чіткості.

Послідовність автотематичної стратегії Уласа Самчука виявляється, однак, саме у *погляді зсередини* оповідача-Я на творчу лабораторію автора трилогії «OST». Праця над романом-епопеєю «OST» документально відображена у творі «Плянета Ді-Пі» – власне, остання частина циклу подає повну біографію цього епічного звершення.

Співвідношення часових і просторових категорій при моделюванні художнього світу творів «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі», а також спільні передумови автотематичних інкрустацій, наявних у мемуарно-автобіографічному наративі, дає можливість трактувати їх як цикл автотематичних творів-симбіонтів, а у найбільш узагальненій формі – як мемуарно-автотематичне чотирикнижжя.

РОЗДІЛ 2
ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ МЕМУАРНО-АВТОТЕМАТИЧНОЇ ТЕТРАЛОГІЇ УЛАСА САМЧУКА

2.1. Наративний синкретизм чотирикнижжя «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» Уласа Самчука

Випадки жанрового синкретизму в структурі поетики одного твору, який засвідчує кожна книга мемуарно-автотематичного циклу Уласа Самчука, як і загальний розвиток симбіонтних жанрів у сучасній літературі, значною мірою зумовлені авторськими наративними пошуками. Поєднання різних форм оповіді доречно простежити при визначенні жанрової своєрідності самого твору й при окресленні засад наративної стратегії автора.

Естетичну сутність поетики при дослідженні твору охопити майже неможливо, бо процес аналізу передбачає виділення сегментів, кожен з яких поступово стає об'єктом уваги, а тим часом інші залишаються на периферії. Саме дошукування «складових» поетики, які б мали найбільш ілюстративно висвітлити жанрові, композиційні чи стильові особливості твору, суперечить її художньо-естетичній автономності. Зважуючи всі «за» і «проти» наративного підходу до вивчення художнього тексту, Т. Філат доходить висновку, що, «спираючись на наратологію, можна буде наблизитися до розв'язання проблеми цілісного аналізу літературного твору, оскільки категорія «оповідальності» становить одну з основ цілісності всього прозового твору» [170: 125].

Пошук універсальної схеми, за якою можна дослідити оповідь у всіх її видах, становить основу наративних студій. Поняття «наратив», «дискурс» стали засадничими у процесі тлумачення і сприйняття тексту (К. Емот [209]; Р. Мун [221]; М. Шіро [226]). Всеохопність даних понять ґрунтується значною мірою на сучасному полісемантичному розумінні тексту (Т. Дадлі-Еванс [208]; К. Хайланд [215]; А. Яворський [216]). Численні інтерпретаційні стратегії пов'язали з текстом концепцію лінійності, системності, завершеності, водночас

послабили стійку асоціацію його з категорією художньої літератури. Втім, комунікативність природи мистецтва дає відповідь на ряд питань, що виникають при спробі аналітичного сприйняття певного зразка мистецтва слова, незалежно від трактування його – чи як самодостатньої структури, створеної лише за власними внутрішніми законами, чи як підпорядкованого розумінню його реципієнтом.

У сучасному баченні «текстом культури», текстом взагалі є кожний факт загальномистецького діалогу (Т. Дадлі-Еванс [207]; Т. Джонз [217]; М. Шот [227]; Дж. Сінклар [228]). Наративний код як одне з правил текстотворення розповсюджується, таким чином, і на вербальні, і на невербальні види креативних акцій. Основну специфіку оповідної інстанції визначив французький структураліст Цв. Тодоров, якому належить і сам термін «наратологія»: «...*оповідь*... може відігравати важливу роль – або не відігравати жодної – у структурі тексту..., з іншого боку, [оповідь. – М.Ц.] присутня як в літературних текстах, так і в інших символічних системах» [160: 55]. Завдяки істотній демократизації культурологічного середовища до розряду витворів, наділених духовно-естетичною вагомістю, потрапляють не лише художні твори – у широкому розумінні, адже «поняття «твір», проголошене серед багатьох інших плодом «метафізичного логоцентризму», було замінене поняттям «письмо», «дискурс», «модус буття тексту» і рядом інших» [189: 309]. Отже, наявність у *тексті* оповідної домінанти простежується безвідносно до сфери мистецтва та родо-жанрових характеристик самого *твору*.

Відомо, що ідеальною метою кожної наукової галузі є найбільш детально розглянути об’єкт свого дослідження. Довкола «універсальних» термінів, які істотно сприяють цьому, розгортається справжній методологічний полілог, і наратологія отримала роль константи у сфері логічного осягнення дійсності. Здобуток французьких структуралістів, теорія оповіді поступово вийшла за межі літературознавства та лінгвістики (хоча їх взаємодія досі помітно впливає на розвиток теоретичної бази наратології) і опинилася у науково-прикладній компетенції широкого кола дисциплін. Притаманна їй нарато*логічність* –

семантико-синтезуюча роль, здатність моделювати, схематично упорядковувати – зробила теорію наративу альтернативним джерелом осмислення різних аспектів людської діяльності. Таким чином, питання про оповідні моделі постало у центрі уваги не тільки розвідок з літературознавства (А. Гореньова [211]; Р. Гром'як [42]; З. Козлуджов [76]; А. Корольова [78]; О. Лященко [98]), стилістики (В. Дем'янков [45]; Дж. Вебер [230]), культурології, філософії (Й. Брокмейєр [20]; Е. Гофман [210]; К. Крамш [219]), теорії перекладу (К. Калдас-Колсард [206]; Б. Хатім [213]), але й праць з економіки, соціології та соціолінгвістики (Є. Головаха [36]; С. Маккей [220]; Дж. Манбі [222]). Це призвело до певної абсолютизації наратології, не завжди доречної. Зокрема, Є. Головаха іронічно зауважив: «Соціологи … схиляються перед дискурсом та наративом, сподіваючись у власній уяві відшукати «чарівний ключик» до розуміння соціальної реальності» [36: 167]. Наскрізні теоретичні проблеми, що неодноразово перетиналися при дослідженні явища наративу, культивували вивчення наративної граматики на міждисциплінарному рівні. Враховуючи те, що поетика оповіді у рамках тексту поєднує надзвичайно потужний потенціал конкретизації та абстрагування, для літературознавчого аналізу твору її висвітлення важливе.

Не випадково в останніх роботах, присвячених наративним типологіям та стратегіям, за пункт відліку пропонується брати саме текст художнього твору. Пріоритетність цього напряму вмотивована тим, що « … у сфері наратології … домінують загальні положення, варіанти, класифікації, з'ясовуються базові складові наратології і т.ін., а до літературних творів найчастіше звертаються як до окремих «прикладів», «зразків», що ілюструють загальні концепти теорії» [170: 125]. Слід взяти до уваги, що наративний світ літературного тексту, особливо у кожному окремому випадку, не залишається статичним і монолітним. Якщо навіть той чи інший тип наратування превалює, узагальнення на користь одного з них вплине на усвідомлення художньо-естетичної природи всього твору. Водночас підкреслення наративних домінант

на терені інших особливостей поетики оповіді, її цілісне бачення, розкриває код поетики літературного твору.

Актуалізація будь-якого твору відбувається у діалогічній ситуації, суб'єктом якої стає кожний читач, глядач або слухач. У цьому полягає компроміс між різними науковими підходами до вивчення теорії оповіді. Підсумовуючи у «Наратологічному словнику» історію дослідження наратології у вітчизняній та західноєвропейській традиціях, О. М. Ткачук зауважив: «Одне із завдань наратології – охарактеризувати наративну компетентність» [159: 78]. Унікальна здатність людини адекватно сприймати наративи і створювати власні аргументує узагальнене розуміння літературно-художнього тексту як мистецької форми розповіді з сюжетно-фабульною полярністю. Ця здатність тісно пов'язана з інтелектуальною потребою пережите й осмислене людиною зафіксувати письмово. Прикметною особливістю створення наративу є неявне прагнення наратора зробити свою оповідь цікавою не тільки для обраного кола осіб, озброєних професійним інтересом літературознавців. Явними ж подібні інтенції стають при тій чи іншій белетризації наратованого, навіть у тому випадку, коли моделювання його відбувається на суто документальному базисі. «Протягом віків красне письменство зберігає в собі різноманітні структури розмов і бесід людських поколінь у пошуках добра і краси» [169: 18]. Наратив, створений однією людиною, сприйнятий і переказаний іншою, стає частиною досвіду цієї останньої, оскільки піддається вторинному осмисленню. Змінюючи уявлення людини про світ, він звужує чи розширює свої рамки і змінюється сам.

Оскільки наратив не виникне без *розповідання* події чи ряду подій, одержувач може суб'єктивно оцінити його як неінформативний, нецікавий або навіть *беззмістовний*, але він при цьому не може існувати відірвано від категорії сюжетності. Трактування наратологами сюжету як поняття, що містить два аспекти, звів до спільного знаменника І. П. Ільїн: «По-перше, формальна структура оповіді, яка стосується способу подачі й розподілу подій, що про них розповідається..., часу, простору й персонажів; і, по-друге, способи

подачі цієї формальної структури з точки зору прямого чи опосередкованого діалогу письменника з читачем» [70: 70]. Автор як творець наративу, керуючись певною метою його репрезентації, визначає послідовність викладу ситуацій, подій, чинників, що впливають на їх перебіг.

З огляду на те, що словесні наративи можна пояснювати як літературні жанри і як жанри мовленнєві, В. Тюпа уточнює предмет наратологічного пізнання: «...нарація не становить специфіки тих чи інших літературних жанрів, а наратологія, відповідно, не може бути зведеною до аспекту поетики, де розглядається тільки оповідь як одна з композиційних форм художнього тексту» [162: 8]. Отже, у наративній стратегії не слід вбачати тільки систему приписів, яку автор сам обирає і дотримується її настільки, наскільки це дає йому змогу видозмінити закони жанру, за якими побудовано оповідь. З огляду на подібні властивості наративу, уточнення жанрової моделі творів-симбіонтів (як-от цикл мемуарно-автотематичних творів «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі») полягає в осмисленні трансформації оповідної схеми, наявної у текстах досліджуваних творів.

На думку Р. Нича, «як немає позажанрових текстів, так немає й текстів, які відповідають нормам лише одного жанру» [112: 83]. Тому належну увагу слід звернути на симбіотичне співіснування жанрових схем у межах наративного світу одного твору. Виходячи зі специфіки мовленнєвих жанрів, актуалізованих у мемуарно-автотематичних текстах, фіксацію спогадів та рефлексій письменника можна розуміти як реалізацію комунікативної дії у письмовому вигляді.

Домінуючою формою нарації в автобіографічних та мемуарних творах є *першоособовий наратив*. У такому випадку оповідач є або центральним персонажем, або одним із героїв тексту як учасник чи свідок. Проте наративна схема у кожному окремому літературному творі вибудовується не лише згідно з усталеними правилами – чи не перше місце належить тут авторській позиції. Сама «наративна граматика» не піддається остаточній уніфікації, бо «в літературі немає якогось канону фокалізації, кожен письменник будує наратив з

певною інтенцією, ідеєю, яка в свою чергу формує суб'єктивні відносини в тексті» [157: 196]. Слід враховувати і той факт, що спроби схематично зобразити наративну форму певного літературного тексту – це ідеальне бачення проблеми, оскільки «…оповідна модель конкретного твору може не потрапити під типове визначення, може змінюватися протягом твору» [156: 6]. Отже, точка зору як складова наративної стратегії може бути нефіксованою і дистрибутивною.

Автодієгетичний наратив у мемуарно-автотематичному чотирикнижжі «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі», де Улас Самчук як оповідач є також протагоністом, уточнюється двома чинниками. По-перше, викладені події мають документальний характер, оповідь не сприймається як художній вимисел, тому що базується на відтворенні фактів у пам'яті наратора. При цьому фактографічність наратованого не є абсолютною, зважаючи на авторське художнє осмислення та узагальнення. «Реальність, таким чином, розглядається як певний ґатунок об'єктивного, квазі-документального критерію, на основі якого можна говорити про істинність наративної репрезентації» [20: 36]. По-друге, сукупність подій та ситуацій у наративному світі стає вислідом процесу художньої комунікації автора з твором при його написанні.

Наративною особливістю мемуарно-автотематичного циклу Уласа Самчука є наявність у творі на метатекстовому рівні фрагментів з нотатника, який письменник вів у 1941-48 рр. Записки, стислі за браком часу, все-таки не обмежуються літературним планом чи блоком фактів для подальшого розгортання їх у художній твір. Хоча Улас Самчук свідомо протиставляв свій так званий записник класичному щоденникові, він не носив лапідарний, тезовий характер, і – що найцікавіше – з самого початку не мислився як тип особистісного спілкування, що виключає адресата. Як правило, «щоденник пишеться для себе і не розрахований на публічне сприймання» [93: 745], дані ж твори передбачають імпліцитного читача, й за особливостями нарації помітно сугестивні.

Адресація наратованого імпліцитному читачеві виявляється у звертанні оповідача до потенційної аудиторії. Іноді таке звертання виконує функцію евалюації: «І я майже знав, що ця моя поїздка в ті простори була останньою. Було ще рано підводити підсумки, але вглиблюватися в своє життя і шукати там причин свого приречення було прикметою мого думання. І коли причини зважувались і оцінювались, я був часто вдоволений. Я міг себе висловити. Мені відібрано землю моїх предків, але не позбавлено права голосу. І я не мовчав. Може колись, і десь, і хтось це буде чути. Вибачте. Я переконаний, що буде чути» [238: 271]. Внутрішнє мовлення наратора помітно орієнтоване на зворотний зв'язок.

У цитованих наратором чотирикнижжя фрагментах має місце не лише констатація фактів, а й емоціональне, інтелектуальне переживання їх. Поетика оповіді нотаток органічно розчиняється у наративному світі книг «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянети Ді-Пі», і тільки супровідні ремарки акцентують увагу на їх привнесеності: «Мій нотатник з того часу нотує таку замітку: «24 жовтня. Було б даремно вимагати від мене тепер щоденника. Коли і як? Редакція моя заповнена людьми і справами. Чуюся на цій землі не редактором газети..., а кимось, що мав би охопити чи не все організоване життя... А голова моя набита справами...» Недокінчена думка. Мабуть, хтось перебив. Увага розсіяна і присмак резиґнації» [237: 235]. Автор мемуарно-автотематичного твору, звертаючись до автора нотаток, грає подвійну наративну роль – Улас Самчук у цій ситуації є суб'єктом автокомунікативного процесу.

Наратор-мемуарист – не камера і не диктофон. Навіть за умов феноменальної пам'яті та надзвичайної спостережливості, кожна людина у відтворенні об'єктивного не може повністю відсторонитися від суб'єктивного. Наративна стратегія Уласа Самчука у мемуарно-автотематичному чотирикнижжі помітно змінюється порівняно зі способом оповіді, наявним у нотатнику. Причину цієї трансформації можна схематично охарактеризувати так:

подія (**що** відбулося) → сприйняття → фіксація (**як/що** запам'яталося) → (пере)осмислення [пригадано окремі факти; отримано додаткові відомості...] → нове бачення події.

Тим часом і продукт подібної трансформації, і ті явища та події, що були, з точки зору оповідача, відтворені чітко та достовірно, проходять жорсткий фільтр наратабельного.

Ця своєрідна «мірка для міркувань» визначається різними критеріями: естетичними, ідеологічними, суто праґматичними (чи зацікавить це реципієнта?), причому вони з часом можуть змінюватися або перестають бути актуальними для наратора. Власну оповідну стратегію Улас Самчук філософськи узагальнив: «Коли ***я*** тепер, у затишному, безпечному канадійському домі переписую ці слова, мені здається, що мусіла їх писати людина у великому поспіху під тиском глибокого розпачу. Знаючи, що це значило для ***неї***, як не смерть, то ще гірше ніж смерть – роки концентраційних таборів. І навіть тепер годі сказати, чому тоді навіть такі перспективи не дуже лякали. Можливо тому, що це був клімат життя. То ж це було на фронті. І хто тоді думав про те, де чекає ***тебе*** твій кінець. І коли нас когось оминала смерть, ***ми*** приписували це тільки особистому щастю. Значить, нам не судилося. Так само, як іншим – судилося» (Курсив мій. – М.Ц.) [238: 117]. Фокус нарації зміщується таким чином: перша особа однини – третя особа однини – друга особа однини – перша особа множини. І постать наратора, і наратоване вписується на ретроспективному плані у часо-просторовий контекст не власне шляхом протиставлення «тоді-тепер», а як його іманентна складова частина.

Жанрові риси автобіографії найяскравіше проявляються у розділах першого субциклу, «На білому коні» та «На коні вороному», де Улас Самчук звертається до історії свого роду, до своєї малої Батьківщини – Дерманя, Тилявки, хутора на Лебедщині, звідки походила мати письменника. За Цв. Тодоровим, «автобіографію визначають дві ідентифікації: ідентифікація автора з оповідачем та ідентифікація оповідача з головним героєм. Ця друга ідентифікація очевидна: саме нею пояснюється префікс «авто», і саме вона дає

змогу відрізнити автобіографію від біографії чи мемуарів» [160: 38]. Улас Самчук як оповідач-автобіограф у ремінісценціях про своє, сокровенне, апелює також до кола реципієнтів: «Хотілося б бачити, як це все виглядає тепер, коли пишуться ці рядки. Шістдесят років після того, як моя родина це місце покинула. Цікаво, як міняється поверхня землі взагалі. А особливо там, де починалось ваше життя. Коли ви появилися на цю таємничу живу планету з невідомого простору і почали бачити, чути, думати... Залишаючи в собі глибокий відбиток вражень, які могли опісля мандрувати з вами до кінця вашого життя» [238: 308]. При цьому до простору наративного акту потрапляють не тільки наратор-я та персонажі оповіді, але й аудиторія, і темпоральна дистанція помітно скорочується.

Коли Улас Самчук окреслює типову картину світу покоління, до якого він належав, власний світогляд на тлі доби, першоособовий наратив з другої особи однини переходить у першу особу множини: «Історіософічні теми завжди цікавили ***нас***, і ***ми*** з приємністю поринали в їх глибини. Велика внутрішня тривога за долю нашої справи не покидала ***нас***, і ***ми*** намагалися збагнути її причини. ***Ми*** розуміли, що загальна ***наша*** постава у цих подіях недостатньо закономірна, що ключа її розв'язки ще не знайдено, що ***нам*** ще не цілком відомо, які саме рушійні сили сучасного світу ***нам*** властиві, а тому, можливо, ***нам*** так тяжко знайти наш «провід» і створити ***наше*** «державне думання» (Підкреслення моє. – М.Ц.) [237: 73-74]. Цим оповідач надає наратованій інформації статус загальновизнаного і загальновідомого.

Персонажі у наративному світі мемуарно-автотематичного чотирикнижжя Уласа Самчука – реальні особи з оточення письменника. Ніколи не поділяючи людей на цікавих і нецікавих, автор поряд з такими постатями, як Євген Маланюк, Олена Теліга, Олег Ольжич, Юрій Липа, Іван Кавалерідзе, Аркадій Любченко, Віктор Петров, розповідає про волинських земляків і мешканців «Великої України», які, потрапивши у поле зору наратора, часто залишали у його пам'яті навіть не ім'я, а дещо ціннісніше – спогад про себе. Пригадування ЛЮДИНИ для оповідача – священнодійство, безпосередньо

відтворене у наратованому: «Ось бачу ліричного, мімозного – «З журбою радість обнялась» – поета Олександра Олеся, що якось непомітно жив на шахівниці вулиць і вуличок... А то знову пригадую невтрального статика, здавалося, вже упокореного бунтівника – Спиридона Черкасенка з його вічною «Казкою старого млина»... Пригадую тихо екзальтованого півченця, півдемона Олексу Стефановича в його сутеренних глибинах... Пригадую серафімичну дівчину Оксану Лятуринську – поетку слова, барви і матерії... Знову дуже пластично виступає симбіозно-апостольська постать юного Олега Ольжича з його кам'яною романтикою в археології і віршах і тихою поезією в революції й політиці» [237: 11]. Про ці особистості як про митців говорять їх твори, до яких Улас Самчук також звертається; ЛЮДСЬКЕ, і звичайне, і буденне, в них згадує сам наратор.

Гуманістичний дискурс мемуарно-автотематичного чотирикнижжя характеризується прагненням оповідача відтворити в образі людини-сучасника основні риси доби, коли умови щоденного життя людини перетворювалися на умови надзвичайні. «Кожна людина – шматок гідної уваги трагіки часу» [245: 199], зазначає письменник у творі «П'ять по дванадцятій». Як усі частини досліджуваного мемуарно-автотематичного циклу, цю книгу поділено на окремі розділи. Два з них – «Мовою сокири» та «Історія генерала Вовка» – представлено від імені осіб, які, власне, розповіли їх письменникові. Попри те, що обидві оповіді художньо оброблені автором мемуарно-автотематичного твору, ці «локальні наративи, котрі презентують індивідуальні історії життя із часткою власної вигадки» [72: 13], зберігають композиційно-стильові особливості, надані їм «нараторами другого плану»: одним з таборових підпільників та колишнім генералом УНР. Обидві історії, що змальовують *типові* для того часу вияви патріотизму й етичного максималізму, у наративну схему твору вписані як вставні новели з авантюрним елементом.

Так, у розділі «Мовою сокири» простежуються контекстуальні зв'язки з міфічною оповіддю, з формулою композиційної побудови казки. Улас Самчук описує радикальний, нетрадиційний опір українців-патріотів насильницькій

депортації за зразком художньої типізації: «*Десь там, колись там, серед лісу*, у дерев'яних бараках, що залишилися по робітниках «ост», оселилась чимала кумпанійка молодих бурлаченьків...» (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 179]. Побудова цього фрагмента за канвою лицарської казки симбіотично поєднується з жанровими особливостями, притаманними документальній прозі: « – Прошу взяти. – Янкі бере сокиру. Хлопці, мовби по команді, стають вряд, розстібають коміри сорочок. Тетеря нахиляє свою голову перед янкі і кричить: – Рубай! Обидва янкі отетеріли... Янкі відкинув сокиру, підступив до Тетері, подав йому руку і пішов швидко до джіпа. За ним пішов майор. – Ето тєбє, галубчік, нє паможет, – були його останні слова... Таку ось історію оповіли мені сьогодні *двоє хлопців з околиць Герсфельду, що прийшли відвідати табір «На Цегельні»* (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 181]. Ця вставна новела з виразними художньо-документальними рисами свідчить про те, що суб'єктивність позиції письменника-мемуариста тісно пов'язана з категорією художньої умовності.

Наративна схема другого субциклу, творів «П'ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі», свідчить про те, що у жанровому відношенні вони наближені до щоденникових нотаток. Архітектонічне відтворення категорії часу в мемуарній літературі, зокрема в таких її різновидах, як щоденники, ототожнюється з чітким датуванням занотованого. До жанрових характеристик щоденника належать також категорії об'єктивності, приватності, визначення авторської точки зору. Доцільно згадати проблему відносної синхронності – наскільки реальні події з життя оповідача і все залучене ним до наративного світу хронологічно *віддалене* від їх аналогів у мемуарно-автотематичному творі. З одного боку, «магічна сила та містична таємничість щоденника – у його непідробності… Якщо ми читаємо щоденник (оригінальний, не відшліфований пізнішим «знанням», не виправлений заднім числом), то це, перш за все, непідробність, оригінальність стану автора» [1: 4]. З іншого боку, тільки автор (укладач щоденникових нотаток) є останньою інстанцією, якій повністю підпорядковані особистісний досвід і право на нове сприйняття раніше пережитого.

Якщо звернутися до літературного щоденника, автентичність наратованого не має першорядної вагомості. Подібні тексти свідомо адресовані певному колу реципієнтів. Це, по-перше, визначає наративну компетенцію оповідача. По-друге, більшість сюжетно-наративних аспектів літературно оброблених щоденників рутинне та буденне залишають на периферії.

Саме таким зразком мемуарної літератури є твір Уласа Самчука «П'ять по дванадцятій». Перший видавець, М. Денисюк, охарактеризував цю книгу як «щоденник нашого найкращого прозаїка з переломових місяців кінця другої світової війни» [46: 1]. Втім, зважаючи на першоджерело твору, походження з нотатника, сам автор наводить поетизоване визначення жанру – «записки на бігу». Кривава агонія війни мало *щоденного* залишала у житті людини, тому письменник-гуманіст у площину наративу вводить зовсім незвичні, нетотожні приватно-побутовій сфері, реалії: «Я напружено зацікавлений, по-дитячому хвилююся новим, намагаюсь писати, нотувати, затямити моменти, дрібниці, настрій…» [245: 102].

Хронотопічні координати твору «П'ять по дванадцятій» визначають час дії (січень-серпень 1945-го року), місце дії (Берлін – Ляйпціг – Ваймар – Герсфельд). Завдяки цьому письменник документалізує наратив і дає змогу адекватно пов'язати фізичний часопростір з його дзеркальним відбиттям у щоденнику. Улас Самчук гостро усвідомлює важливість знайти своє «я» у сучасній дійсності, не залишаючи на розсуд історії те, що треба *зараз* поєднати у чіткий причинно-наслідковий ланцюжок. З цієї точки зору структурування наративу за принципом щоденних спостережень логічно вмотивоване. Автор не приховує як унікальності обраної ним оповідної стратегії, так і перешкод, що виникають у процесі наратування: «Життя більше, ніж слова, і писати по гарячому, щоб усе сказати, це – хапати руками гаряче залізо» [245: 185].

Оригінал своїх щоденникових записок Улас Самчук опублікував лише у 1954 році. Майже десятиліття темпоральної дистанції та літературне опрацювання вплинули на жанрову модель твору і навіть видозмінили смислово-композиційне навантаження автора-оповідача. На думку Ханса

Бертенза, «якщо я – учасник, і розповідаю історію про незвичайну річ, що сталася зі мною шість років тому, як не парадоксально, я не буду частиною того світу, про який наратую. Плин часу зробив мене *не включеним* у цей світ» [204: 74]. Улас Самчук здійснив спробу засобом наратування, модифікованого ретроспективним поглядом, синтезувати дійсність, яка раніше була проаналізована у стислих і дещо стихійних нотатках. Оповідач-мемуарист наголошує на епічній домінанті власного мислення, що зумовлювала формування наративного світу його творів: «Дивно, що я так, до подиву байдуже, ставлюся до всіх тих тривог і сирен. Здається, що перебуваю в якомусь своєрідному світі, де ті речі є звичайним явищем життя. На темних берлінських вулицях вони діють на мене інспіруюче… ***Шкода, що нема ані сили, ані часу, а то писав би поеми***…» (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 22].

Формальна хронологізація відображеного, яка у щоденниках надає оповіді необхідної цілеспрямованості, у даному тексті підноситься до рівня розважливо-іронічного діалогу з часом: «22 січня. День нашої державності. День, що протягом десятиліть підтримував нашу віру в українську суверенну справу. Чекалось «другого зриву». І ось він! Москва не лише в Києві, вона вже під Бреславом, а ось-ось буде тут. Інколи багатьом не хочеться «йти далі», але то лише слова. Большевики мають чарівну властивість, вони страшніші, ніж бомби, чума, холера, вогонь і смерть, взяті разом. Від них мертві встануть і побіжать» [245: 28].

Категорія часу у творі «П’ять по дванадцятій» є центральним об’єктом рефлексій наратора. Фрагменти оповіді, зосереджені на сучасній письменникові буттєво-культурній руїні, позначені яскравою емоційністю викладу, зокрема, переплетенням риторичних питань, звертань і вигуків: «Століття й століття дійсно муравлиної праці найпрацьовитішої людини. Храми, замки, музеї… Чи були жахливіші часи? Чи знано більше горя? Чи пролито більше крови? Де більші кладовища, більший голод?.. Наша доба! Наша доба! Як все-таки прекрасно, що й ми додали до неї частинку своїх мук!» [245: 120]. Подібна риторичність не лише пов’язана з тематикою наратованого (як, наприклад,

роздуми Уласа Самчука про апокаліптичні наслідки Другої світової війни). Часто вона має саркастичну конотацію: «Нашу добу назвуть колись, як це завжди буває, великою. Доба великих нещасть!» [245: 84]. Втім, даний випадок пролепсису в оповіді не становить істотної анахронії, оскільки автор мемуарно-автотематичного твору, на відміну від автора нотатника, був добре ознайомлений з суспільною думкою про відповідні події, саме завдяки часовій дистанції між наратуванням цих подій.

У часи, коли життя людини перебуває під щоденною загрозою, життя духовне стає непотрібним баластом, знецінюється сфера культурологічних зацікавлень, воля диктатора починає контролювати геополітичну ситуацію і прагне беззаперечного контролю над особистістю. Улас Самчук рішуче спростовує цю закономірність тоталітарного режиму. Письменник переконаний, що моральна загибель людства не може залишити байдужою його головну, вирішальну складову – людину. При цьому першоособовий наратив, який превалює у творі, зазнає граматичної трансформації: «Можливо, в ці дні ***ми*** втратили до решти ***наші*** зв'язки зі світом «великих ідеалів», старанно твореними ***нашими*** батьками і дідами протягом десятиліть. ***Ми*** почали розуміти, що в ***наш*** світ вривається людина, позбавлена віри у слова. Геть доктрини! Не слова, а діла вимагаємо! Людино, будь Людиною!» (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 223]. Автор-оповідач бачить зсередини думки та настрої сучасників і відповідно вербалізує їх у наратованому.

У творі «Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи», як і в першій книзі другого субциклу, оповідач формально і послідовно, з графічним виділенням відповідних рубрик у тексті, дотримується композиційих елементів щоденника. Наратовані події розділено за часо-просторовим принципом: місце дії, рік, день, якщо не брати до уваги той факт, що це не поточні записи, а *спогади про події*. Тут, на відміну від книги «П'ять по дванадцятій», де роль уповільнення плину нарації відіграють вставні новели, зустрічаються частотні епістолярні вкраплення, що висвітлюють другорядні сюжетні лінії, розгорнуті оповідачем за принципом «автокоментар» (враження та міркування Уласа Самчука з

приводу отриманого листа) або процитовані безпосередньо (лист до нього як адресата / його відповідь адресантові). У випадках, якщо це лист-відповідь, оповідь від першої особи набуває відтінку репліки-монологу в межах діалогу, подеколи зміщуючись з Я-форми до викладу від першої особи множини (ми = я і мої однодумці). Так, наводячи аргументи на користь видання й редагування журналу «Арка» саме керівництвом МУРу, письменник звертається до Юрія Шереха, від якого отримав листа: «Чого хочу я? ***Я*** хочу, щоб ***ми***, літератори, і наша література визволилась раз назавжди й остаточно від командування різних єфрейторів з партій, яких би то не було. Я хочу, щоб вони таки дійсно скапітулювали і остаточно почали з нами говорити, як з мистцями без ніяких і тих найменших умов, ані з нашого боку, ані з їх боку» (Курсив мій. – М.Ц.) [243: 282]. Дослівне цитування переплітається зі стислими анотаціями на зразок: «Далі йде перегляд теперішнього нашого становища, вказування на інтриги проти нас, вислів бажання, щоб «Арку» підписував далі Шерех особисто без марки МУРу і що на 25-те ц.м. я хочу скликати засідання правління для обговорення цієї справи» [243: 282]. Таким чином ролі наратора й читача перетинаються: Улас Самчук ніби перечитує власний лист, резюмуючи ті фрагменти у ньому, які стороннього читача не зацікавлять або які не містять глибокої проблематики, вартої належного осмислення.

Цікавим типом *автокомунікації* [144: 10] у творі «Плянета Ді-Пі» є автотематичне коментування етапів втілення у життя роману-епопеї «OST». Улас Самчук опиняється віч-на-віч з темою епічного творчого задуму, а модель щоденника як площини для нотування автотематичних рефлексій виступає медіатором: «1 грудня. Все таки я розпаношився «Ост»-ом. Моя тернина в серці, не можу її позбутися, в уяві люди, мова, простір… Порожнява… Політична біла пляма… Приваба для загарбників. Хочеться щось сказати мовою літератури зі свобідної стопи вигнанця… Ост… Схід… Наш схід… Схід континенту Европа… Синонім Росії… Поле експериментів марксизму» [243: 18]. Письменник-емігрант помічає, що нова тема не лише стає провідною у креативній праці, але й досить експансивно поширюється на місце, відведене

для інших справ: від роздумів на дозвіллі до громадської діяльності. Так, вона поглинає час для укладення щоденникових нотаток: «5 грудня. Нема часу для нотатника, всі дні заповнені «Ост»-ом» [243: 19]. З цієї ж причини Улас Самчук не виявив показного ентузіазму, коли йому запропонували посаду голови новоствореної організації МУР: «Вже сама назва… Рух! Мур! Організація письменників, у нас – читай поетів, а поети тільки в читанках поети, у життю це орда індиян – вражливство, амбітництво, ексцентрицтво, за думкою Платона (маю на увазі філософа грецького), божественні блазні. Спробуй вложити таке у якусь організацію… До того, я зайнятий. Маю он тему на двадцять гонів, не менше дику, ніж орда індиян…» [243: 20]. Попри іронічне забарвлення аргументів наратора, вони не позбавлені об’єктивності.

Особливістю оповідної манери автора мемуарно-автотематичних книг є своєрідна внутрішня наративність. Чи не найяскравіше вона проступає на поверхню тексту у тих випадках, коли Улас Самчук вдається до опосередкованого діалогу з героями літературних спогадів не як «персонаж» – «персонаж», а як «наратор» – «персонаж». *Згадати* внутрішній світ героя, причому тоді, коли він не є продуктом авторської уяви, неможливо. Умотивовуючи дії персонажів, Улас Самчук передусім спирається на їх самохарактеристику, а не тільки на власне розуміння ситуації: «Він [Ольжич – М.Ц.] чув, що в Києві зле, але він побачив, що в Києві макабрично. Одначе де вихід?.. Як вибере Ольжич?

Дорога пряма і одверта,
І твердо іде легіон.
Там мертвих немає, де жертва,
Здобутий в огні бастіон.

З філософією:

Не вступлюсь! Туди, на бій розпучливий,
Безголовим впасти на коня!
Сім голів я маю, надокучливий,
Та єдине серце маю я.

Його кредо ясне, сумнівів не може бути. Його дорога – просто. Які тут «сім голів», коли приказує «єдине серце». Ми з ним були протилежно різні. Анатомія моєї духовности мала одну голову й одно серце...» [238: 40]. Відбувається подвоєння точки зору: наратоване представлене і з позиції оповідача-я, і з концептуальної позиції одного з персонажів як автора інтертекстуального вкраплення. Прикметним є і те, що Улас Самчук обрав не один з програмових віршів О. Ольжича, а ліричні твори «Грудень 1932» та «Змій», об'єднані лише спільним пафосом. Тексти цих творів і їх автор стали суб'єктами наративного дискурсу.

Автономність внутрішнього світу персонажів мемуарно-автотематичного чотирикнижжя характеризується також відсутністю наративної медіації при відтворенні їх поглядів і суджень. Пригадуючи конфлікт, який виник між членами культурницької референтури ОУН на підставі того, кому першим їхати до окупованого Києва, Улас Самчук передає безпосередню позицію Олени Теліги *вільним прямим дискурсом*: «Але з цим поділом рішуче і остаточно не погоджується Олена. Як? Вона лишиться тут? «Сама»? У той час, коли «там»... О, ні! Ніколи!.. Ольжичеві дістається першому, і то найбільше. Як він сміє лишати її тут в той час, коли там... Що значить війна? Яка там небезпека? Що за труднощі? Які мають бути вигоди? Як тут можна ділитися на жінок і чоловіків? Ні і ні! Вона з цим не згодна, вона з цим не погодиться!» [237: 114]. Дане наративне повідомлення сприймається як незалежне від інстанції оповідача, незважаючи на те, що сформульоване саме ним.

Одним із майстерних виявів процесу художньої комунікації у наративному світі творів «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» є діалог. Оповідач-мемуарист не міг би з безпрецедентною достовірністю пригадати усні висловлення суб'єктів наратованого і не прагне цього. Натомість Улас Самчук передає мовні партії своїх персонажів і свої власні як те, що ймовірно було сказане цими словами. «Як результат писемної комунікативної діяльності, мемуарний текст, природньо, не є й не може бути безпосередньою фіксацією процесу спогадів,

але він може будуватися за його моделлю... Такі тексти орієнтовані на модель безпосереднього спілкування, яку можна назвати «спогадами вголос» [132: 90], отже, сам процес відновлення фактів у пам'яті оповідача є діалогічним. У випадках, коли наратор є одним з учасників діалогу, він ніби бачить і чує всі мовні партії зсередини. Прикладом переходу прямої мови у непряму в рамках одного діалогу є суперечка Уласа Самчука з радянським агітатором: « …оповідаю йому школярською мовою і пригадую різні великі приклади розстрілів, заслань, голоду. Пригадую розстріли вчених, письменників. – Але ви про них, напевне, нічого не чули… – Звідки ви знаєте, що не чув? – Чули ви таке прізвище Хвильовий? – Хвільовий? Да! Канєчно. Так что? – Він застрелився… – А почему? – А от ви кажіть чому? – Навєрно бил шпіоном… – Ви вгадали, – кажу. І сміюся» [245: 212].

Варто зауважити, що попри деяку відмінність жанрових моделей кожної книги даного циклу, наративна стратегія оповідача в усіх чотирьох творах спільна, і саме це є головним чинником їх циклізації. «Оскільки проблема цілого і частини у циклі складніша, ніж у творі, то в ньому відцентрова й доцентрова спрямованість відображення проявляється чіткіше. Перша з цих тенденцій виражається у встановленні єдиної точки зору, що втілюється в образі «видавця», «біографа», який розповідає про героя циклу (як автор «життєпису» може виступати й сам герой), «автора»; а друга – у диференціаціії, що виявляється в існуванні декількох оповідачів» [150: 235]. Автор-наратор-протагоніст – це три основні точки зору, які, накладаючись одна на одну, репрезентують інстанцію документально витриманого наративу, що не втрачає своїх властивостей навіть у тих випадках, коли до оповіді залучаються периферійні наратори або наводяться діалоги, змодельовані за художнім принципом.

Як творець та упорядник оповіді письменник орієнтується на подолання умовного простору, що існує між ним, наративним актом і потенційним адресатом. «Загалом основне враження від його (Уласа Самчука – М.Ц.) *наративу* – відчуття повної природності подій і вчинків, простої, на перший

погляд, невимушеної й щирої розповіді. Проте в тонку сітку статечності тону й виваженості думки непомітно вливається лірична тональність, іронічна мудрість, що створює враження наявності голосу спостережливого і мудрого співрозмовника» [156: 386]. Автотематичні вкраплення, залучені Уласом Самчкуом до оповіді, оригінально зміщують центр уваги з особи наратора-Я до інших творів, автором яких він є, одночасно посилюючи документальність відтворених у мемуарно-автотематичному циклі подій, оскільки подаються з фактографічною точністю. «Специфічна… **наступальна** наративна модель» [100: 253] прози Уласа Самчука органічно пов'язана з прагненням автора *задокументувати* наратовані події і таким чином утвердити швидкоплинні, але вагомі моменти сучасності в історичному часопросторі.

Враховуючи наявність автокомунікації, трансформацію оповідного «я» в переживаюче «я», випадки очуднення наратора, варто сказати окреме слово про ряд випадків, коли у духовно-естетично наснажених рефлексіях Уласа Самчука (митця-емігранта, відірваного від рідного середовища) виринають архетипні проекції етнокультури українців, і про ту роль, яку архетип відіграє у структурі поетики мемуарно-автотематичних творів.

2.2. Архетипи в художньому просторі мемуарно-автотематичних творів-симбіонтів

В основу художньо довершеної структури, якою є мемуарно-автотематична тетралогія Уласа Самчука, покладено множинність загальнолюдських правічних символів, що гармонійно співіснують з елементами власне національного світобачення автора. Активний прояв їх на всіх рівнях наратування і відповідна трансформація у процесі образотворення становлять психологічно-концептуальний код, унікальний для кожної з чотирьох книг, і водночас синтезуючий багатогранні аспекти поетики циклу творів-симбіонтів. Саме про це і йтиме мова в даному підрозділі, присвяченому вивченню одного з посутніх аспектів поетики досліджуваного циклу.

У світовій культурі протягом віків створювались образи, що поєднували індивідуальне та соціальне в історичному досвіді народу. Подібні культурні нашарування, які є колективними уявленнями етносу, називають архетипами. Ці категорії є двоплановими, тобто такими, в яких віддзеркалилися і фундаментальні моменти людського буття, і знакові події в житті окремого народу. Отже, архетипи за своєю природою є динамічною категорією, яка зазнала різних трактувань у світовій філософській думці. За К.-Г. Юнгом, який увів цей термін, «архетип – це, по суті, несвідомий зміст, який змінюється, коли він стає усвідомленим і сприйнятим, і використовує фарби індивідуальної свідомості, в якій він проявляється» [199: 174]. Первинна форма архетипів, так само як система їх виникнення, були і залишаються невідомими і маловідкритими для наукового тлумачення.

У сучасному літературознавстві поняття архетипу використовується для дослідження глибинного змісту художнього твору: «Архетипом частіше називають не певну властивість психіки, а образи, спільні для більшої частини людства» [149: 313]. Вже К.-Г. Юнг вказав на безпосереднє відношення архетипів до сфери художньої творчості, в тому числі літератури [200]. Оскільки архетип є динамічною категорією, то у сучасних наукових розвідках знаходимо і таке розуміння: «Архетип – це глибинний психосоціальний конструкт інформаційно-енергетичної природи» [53: 24]. С. Кримський простежив зв’язок архетипів з історією, ментальністю та етнокультурою народу [83].

Мемуарно-автотематичні твори Уласа Самчука – неоціненні документи епохи, дзеркало, в якому документально і водночас символічно відбилися трагедії космічного розмаху – Друга світова війна, повоєнні руїни, істерія примусової депортації, американські табори для «переміщених осіб». «Улас Самчук належить саме до тих митців, чия творчість у своїх змістових і понадзмістових значеннях глибинно національна, належить сакральному українському просторові, зберігає основи нашої духовності, золоті зерна *національних архетипів*» (Курсив мій. – М.Ц.) [103: 77]. Тому український

автентичний світ, відтворений у мемуарах письменника, – високохудожній та образний. «Архетипи національного підсвідомого» [15], тобто такі, що постали на питомо етнокультурному підґрунті, розвинулися у творах митця як ключові елементи системи образів та символів.

Улас Самчук належав до тієї генерації непересічних особистостей, які у першій половині XX ст. з різних причин змушені були виїхати за межі рідної України, що на той час була радянською. Цвіт української політичної еміграції, знайшовши у Західній Європі простір для життя й творчості, наполегливо дошукувався витоків національної трагедії, яка спричинила глибоку духовну й політичну кризу.

Вигнання було свідомим та добровільним, але настрій «заскочених зненацька», туга за державністю, виїзд за кордон під тиском обставин та ідея вічного повернення – реалізована у дійсності чи виплекана підсвідомо – вплинули на філософсько-аналітичні рефлексії цього покоління. «Отже, ту *свою мудрість,* – писав Є. Маланюк, – ми почали здобувати аж тоді, коли перший, що так скажу, акт нашої історичної драми вже відбувся і наступив «антракт» еміґрації – по цім боці і совєтська неволя – по тім» [99: 85]. Поряд з цією дещо скептичною мудрістю піднялася когорта принципово оптимістичних, мужніх борців – таких, як Юрій Липа, Олена Теліга, Олег Ольжич, які сповідували філософію чину, прагнули не тільки сказати своє слово, але й зробити своє діло у боротьбі за повну незалежність України: «Чуємо в собі присутність великої і чинної віри. Бачили і бачимо чини наших друзів, що не вагаються в ім’я її наразити і покласти своє життя. Жива віра, віра, що не спиняється перед жертвами – та, що перемагає» [232: 313].

Улас Самчук, соборник та патріот, поділяючи ентузіазм своїх духовних братів, розважливо оцінював ситуацію, в якій опинились українські емігранти. Громадсько-політичну діяльність свого оточення письменник коментував як тонкий психоаналітик: «Політичні, господарські, культурні і релігійні проблеми вирішувати не заздалегідь, і не тут, і не теоретично, а там і практично, виходячи з конкретних умов і потреб. Треба наперед виходити від самого себе, бути

всебічно усвідомленим і зрозумілим самому собі, діяти з почуттям такту і любови. І це дасть наслідки» [237: 95].

Консолідуючим чинником, спільним для всіх та беззаперечним, була самовіддана любов до України, яка постійно підживлювалася ностальгією. На цьому ґрунті, за умов, коли національний характер та свідомість шукали культурно-психологічного прояву, постала своєрідна та неоднозначна картина світу. У колах українських політичних емігрантів сформувалися певні колективні уявлення, які у поєднанні з *національними архетипами* проектувалися на загальну картину світу, породжуючи образи та ідеали, найбільш властиві тій добі. Етнокультурно марковані архетипи, поєднуючись з особистою системою уявлень митців про реальність, знаходили відповідну реалізацію в літературних творах. Оскільки «художня картина світу пов'язана, з одного боку, з *художнім концептом*, який входить до пізнавальної структури людського розуму, а з іншого – з *художнім твором* – мовленнєвою інтерпретацією концептуальної картини світу» [118: 216], подібні твори стали символічними репрезентантами деформованого надзвичайно складною епохою світоуявлення.

Самі національні архетипи зазнали модифікації. До історичного й соціокультурного досвіду українського народу, наявного в них, додалися новітні духовні орієнтації, вірування та почуття. Навколо таких понять, як *Україна, Київ, Дніпро,* утворилася стійка харизматична аура. В історичному аспекті ці реалії були знаковими, екзистенційно-віталістичними для українського народу, а у межовий час українські патріоти, відірвані від етнічного ґрунту, підсвідомо переживали їх в архетипному вимірі. Ментально забарвлені, ці поняття були піднесені до рівня опозиції сакральне/профанне.

У трагічній дійсності таку опозицію справедливо було б назвати ідеальне/реальне, тому що більшість українських емігрантів, виплекавши образ-символ «Великої України» або могил над Дніпром, думали зовсім не про УРСР чи київський НКВС. «Уласові Самчукові вдалося не лише створити свій альтернативно-візійний світ» [124: 17], а й синкретично поєднати різнопланові

архетипні пласти на трансцендентній площині художнього слова. Через рефлексію образу України, відтвореного письменником, просвічуються вищезгадані елементи «колективних уявлень» як данина часу і простору: «Я був повний Україною *мого власного уявлення* і з нею я міг мандрувати у всі кінці світу» (Курсив мій. – М.Ц.) [238: 334].

Таким чином, у мемуарно-автотематичному циклі Уласа Самчука знаходимо два основні концепти національних архетипів: ***власне етнокультурні*** та ***універсальні***, ***трансформовані «колективним несвідомим»***, з допомогою яких здійснюється естетичний вплив творів.

Тимчасове повернення Уласа Самчука в Україну припало на 1941-1943 роки, той час, коли західні території були поділені на зони окупації фашистської Німеччини, а східні, ще донедавна фронти, сплюндровані війною, носили жахливі ознаки тоталітарного режиму. У цю апокаліптичну добу, коли долі цілих етносів опинилися в межовій ситуації, український народ прагнув самоствердження та національної ідентифікації. Свобода особиста, свобода державна, свідома і підсвідома, загальновизнана та реальна, – такі чільні питання сформувалися у національній картині світу українців на тлі вічних мотивів національно-визвольної боротьби. Трагічним, але величним був процес переборення у народній самосвідомості підступного тиску радянізації, комплексу меншовартості й так званого ефекту натовпу. Згадуючи своє повернення до незабутньої Тилявки, Улас Самчук сповідається: «Чи знайшов я відповідь на заході? Засадничо так. Передусім я виразно зрозумів, що свобода це творення вищих і найвищих форм життя, це нестримне прагнення до космосу. Вільний тільки той, що перемагає хаос. В дусі, в мисленні, в діянні» [237: 141]. Письменник імпліцитно вказує на неможливість духовно-особистісного розвитку, досягнення гармонії з універсумом у політично та ідеологічно підкореній країні.

Всупереч цьому енергетично сильною та цілісною особистість здатна бути тільки у генетичному локусі своїх предків. Не випадково у роздумах Уласа Самчука актуалізується національний *міф вічного повернення* до рідних

джерел: «Приємно бувати на місцях, де родились, жили і вмирали твої предки. Де все освячене їх невмирущим духом і згадкою» [238: 129]. Національний екзистенціалізм українців передбачає симбіотичний зв'язок з землею. Загальноєвропейський світогляд письменника ніколи не відсував на другий план права та гордості бути сином своєї землі. *Земля* як один з найбільш фундаментальних елементів людського буття та один з універсальних архетипів, уособлює космічно-віталістичний центр тяжіння у художньо-філософській рефлексії автора: «Постають в уяві батьки, дім, рід, покоління, у цій землі їх коріння, у цьому повітрі їх дух, а тим самим і моє коріння, і мій дух. Я вирвався звідсіль і пішов у світ, але я тут побачив світ і пізнав його. Це та точка плянети, що дала мені перше опертя з ембріону моєї матері і мого батька, з атома їх духа і тіла, щоб пізніше я став частиною великого, видимого космосу, буття. І саме тому ця точка плянети для мене така дорога» [237: 160].

Архетип *Роду* та архетип *Землі* становлять філософсько-метафізичну основу чотирикнижжя Уласа Самчука. Не випадково рідне село Дермань ототожнюється письменником з геоцентричним першопочатком буття: «Дермань для мене центр центрів на плянеті. І не тільки тому, що десь там і колись там я народився... А також тому, що тут родилися, вмирали і знов родилися мої батьки, діди, прадіди і прапрадіди...» [237: 152].

Образ малої Батьківщини – запорука безперервного вітального континууму в інтерпретації Уласа Самчука. Цей простір, наділений потужною космічною енергетикою, істотно міфологізований. «Міфологічний простір завжди невеликий та замкнений, хоча у самому міфі мова може йти при цьому про масштаби космічні» [164: 439]. Прадавні релігійні вірування своєрідно поєднувалися в українському менталітеті з колективно-національною есхатологією, пантеїстичними уявленнями та демонологічними елементами. Міфологічно-релігійний простір став складовою людського мікрокосму, з раннього дитинства відбився в авторській підсвідомості, а пізніше був творчо переосмислений ним. У цьому плані найкращою ілюстрацією є спогади Уласа Самчука про куток Балаби, місце, де народилася мати письменника: «Це був

романтичний закуток романтичних людей, *чого вони самі не знали*. Це був куток легендарного Ляша, якого «нечиста сила довела до банти», тобто він повісився... Це був закуток чорнокнижника діда Юхима, якого також «звело з розуму», бо він прочитав «цілу» Біблію і «знався із самим нечистим». Тут оперувала відома «відьма» баба Татяна, яка «уміла врочити» і «відбирати коровам молоко» (Курсив мій. – М.Ц.) [238: 303].

Архетип *Дому*, неодноразово інтерпретований Уласом Самчуком як оберіг сакралізованої національної екзистенції, у мемуарно-автотематичних творах виступає передовсім в іпостасі тимчасового субституту індивідуального простору, якого потребує автор: «Яке чудо мати свій дім... Людині, яка його не мала і не відомо, чи буде мати. Людині простору і руху» [237: 225]. Випадкові, часто непристосовані помешкання, в яких доводилося перебувати письменнику, постійно знаходилися у внутрішній опозиції до того концепту Дому, який Улас Самчук зберігав у свідомості. «Дім – квінтесенція освоєного світу. Суто людський спосіб «буття у світі» змушує створювати «зрозуміле» середовище навколо себе, щоб почуватися в безпеці» [147: 39]. Ті схематичні інтер'єрні деталі, які знаходимо у щоденникових нотатках «П'ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі», виразно свідчать про те, що в авторській картині світу вони ніколи не набували узагальнено-символічного значення дому: це випадкові, мозаїчні, хаотичні острівці у просторі.

Образ рідної домівки ніколи не згасав у свідомості письменника, переслідував його навіть у випадкових асоціативних картинах, у снах. Автор-оповідач переважно зберігає наративну форму, притаманну описові сновидінь: «Снились мені препаскудні сни – ніби я вдома, у батьків, наш будинок оточено зо всіх боків ворогами, всіх нас мають знищити, я наміряюсь тікати, вкладаю речі, йду прощатися з матір'ю. – Прошу вас, мамо, благословіть в дорогу. Можливо більше не побачимось. Можливо на смерть…» [243: 180]. Так в атмосфері масових спроб рятуватися втечею і загальних, на рівні державної політики, переслідувань, уявлення про рідний дім як про оплот помітно змінюється.

Однією зі своєрідних детермінант «пригадування» й осмислення простору Уласом Самчуком є архетип *степу*, що постає на інтертекстуальному рівні, красномовно засвідчуючи трагічність існування поза межами рідного топосу: «Наш настрій тяжко зрозуміти людям, які такого не переживали, які не були вирвані з рідної стихії і не перебували багато років у примусовому віддаленні, але це було зрозуміле Гомерові, який посилав свого Одіссея у далекі світи, це було зрозуміле Овідієві в його дакійському засланні, а вже й поготів було це зрозуміле нашому Гомерові на ім'я Тарас, коли він писав у кос-аральському безлюдді своє вимучене «І там степи, і тут степи, лиш тут не такії» [237: 83]. За допомогою зіставлення різних культурних пластів автор висвітлює синдром емігранта.

Архетип *поля* перебуває в опозиції «прагматичне – сакралізоване» з полем як поняттям. Це культивований фрагмент степу, тому до українського менталітету максимально наближений: «Ось ті поля... Стерні, півкопи... Це, можливо, шматок географії, побуту, але разом з цим це божество, культ, міт» [237: 125].

До геософських етнокультурних архетипів належить універсальний образ *колосу*, ключовий архетип української національної екзистенції. Постать *женця* так само архетипна у відтвореному письменником образі світу. Самчукова рецепція цих домінант емоційно підсилена: «Інколи здавалося, що більше не побачу цих ритуальних символів виключно українського хліборобства... Ні тих стерень колючих..., ні женців, ні серпів, ні перевесел... Але ось знову бачу... Близько, реально, зворушливо» [237: 122].

На архетипному рівні у межах просторової сфери творів у свою чергу функціонують просторові образи та символи, на осмисленні глибинної семантики яких роками була зосереджена свідомість українських емігрантів. У «колективне несвідоме» цілої генерації міцно вкоренилася інтенція будь-що-будь побачити Київ та Дніпро. Ця масова психічна заангажованість досягала такого ступеня екзальтації, що ставала периферійною частиною індивідуально-національної психології. Улас Самчук також був у лавах ідеологічно-духовних

прочан «Великої України». «І відчинити двері до мого Києва, мого Дніпра, до землі моїх предків» [237: 17], – такою була мета письменника.

У просторовій моделі світу *Київ* сприймається автором не лише як місто, а як онтологічний модус, штучно викреслений з його особистісного буття. «На справжньому архетипному рівні... людина – це посудина для природи, а міста й городи – це вже не малі впадини на поверхні землі, а форми людського всесвіту» [171: 154]. Улас Самчук генетично не був споріднений з Києвом, але підсвідомо відчував певний атавістичний зв'язок з ним, і саме цей зв'язок заміщував чітку мотивацію необхідності побувати в цьому просторі: «Я хочу і мушу бути в забороненому для мене Києві – Польща не Польща, союз не союз, ост не ост, хочу стояти на горі Володимира і бачити простір, по якому пройшли скити, гуни, печеніги, варяги, монголи, слов'яни – всі ті, що їх кров тече в моїх жилах» [237: 242]. Омріяна письменником зустріч з Києвом уперше відбулася 1941 року.

Архетип *Дніпра* у картині світу Уласа Самчука завжди перебував у просторово-етичній опозиції свій/чужий до тих річок, які належали до етнокультурних архетипів інших народів. Характерним у цьому плані є ретроспективний погляд автора на ті події, які передували реальному приїзду письменника до Києва: «І я був вдячний долі, що я міг переходити перший раз Дніпро отакою спокійною, легкою ходою і мати час на розглядини та роздуми. Я пригадав тоді свій перший перехід Вісли 1927 року. Це було в Кракові. Я марширував у шеренгах польського військового відділу в напрямку заходу. І пригадував мої тодішні думки: чому я не марширую в рядах українського війська і чому не через Дніпро? І чи побачу я коли Дніпро взагалі?» [238: 217].

На відміну від свідомості, у несвідомому відображення реальності зливається з переживаннями суб'єкта. Своєрідним архетипним пластом у створеному письменником образі світу стає концептуальна інтерпретація постаті Тараса Шевченка. Якщо трактувати архетипи як «образи, характери, теми та інші літературні феномени, які є у літературі з часу її виникнення» [155: 786], зрозумілим стає той факт, що творче осмислення образів *Дніпра, Києва,*

України Уласом Самчуком ґрунтується на інтертекстуальній основі. Почерпнуті з «Кобзаря», універсальної Біблії патріотично вихованого юнацтва, ці образи з часом почали усвідомлюватися письменником як фрагменти власного досвіду. Часто цитованим у мемуарно-автотематичних творах Уласа Самчука є афоризм Тараса Шевченка «Нема на світі України, // Немає другого Дніпра...». Це літературне запозичення з твору Великого Кобзаря «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє», що набуло вже статусу прецедентного висловлення, національно свідомими українцями сприймається як мотто.

Улас Самчук зіставляє різнопланові форми захисту цієї специфічної культурної моделі – такі, як *символічні могили*, *пам'ятники* та *імпрези*, присвячені Шевченкові. Опису пам'ятників, традиційних матеріальних засобів вшанування національних героїв, автор приділив значну увагу в художньому просторі своїх творів. При цьому Улас Самчук вказує не тільки на характерну архетипність *кобзаря* як такого, але й на те, що постать самого Тараса Шевченка яскраво сакралізована масовою свідомістю: «Пригадувались лубкові, ярмаркові малюнки Кобзаря, інколи з кобзою, що їх вішали по селянських хатах поруч з іконами, які вражали своєю чистотою мислі і нагадували щось з фігурок Будди, або образків святого Антонія з кривавим серцем на грудях» [238: 34]. Так у національному сакральному дискурсі постає новий монументальний образ Великого Кобзаря.

З часом підкреслене звеличення, ідеалізація цього образу призвели до негативних наслідків. У планах стосовно України одним з першочергових завдань духовно-культурної експансії для тоталітарної системи було викривлення образу Тараса Шевченка як однієї з найбільш визначних постатей у літературі, і результати не забарилися: «А ето хто такой? – чуємо досить несподіване питання відомим волапюком. – Ето какой-то українській пісатєль, – чуємо на це відповідь» [238: 34] – така розмова привернула увагу Уласа Самчука біля пам'ятника Шевченкові у Києві. Владу цілком влаштовував Тарас Шевченко, якщо він залишився не всіма впізнаваним пам'ятником на площі.

Офіційне визнання геніїв з народу стало найкращим, найпростішим засобом переведення національних духовних скарбів у площину маскультури, адже навіть примітивних знань про видатного митця було достатньо, щоб здаватися освіченою людиною.

Не випадково Михайлина Коцюбинська, спростовуючи фамільярно-поблажливе ставлення народу до Великого Кобзаря, згодом напише: «Шевченко – це не лише пам'ятник, відлитий з бронзи. Не весільний батько нашої поезії. Не зведення хрестоматійних істин і форм… Для нас він старший сучасник, майстер національної поезії, який і крізь століття ділиться з людьми, з гідними його імені учнями радощами живого слова» [81: 5]. Втім, у фатальну добу, відтворену Уласом Самчуком, цей образ став гарантом консолідації українських патріотичних сил, духовного та культурного відродження. «Відчувався настрій релігійної єдності. Зливались воєдино серця й душі. У цей час між нами вже не було «ізмів» чи «івців». Ми були міцно злиті почуттям спільної долі і незламним бажанням боротись за наше право на життя і на смерть. Байдуже, які б сили проти нас стояли» [238: 298], – пригадує Улас Самчук святкування шевченківських днів 1943 року.

У мемуарно-автотематичному субциклі «На білому коні» та «На коні вороному» Улас Самчук зафіксував прояви і наслідки лінгвоциду – грандіозного експерименту радянської держави. Відомо, що від культури мовлення значною мірою залежить суспільна свідомість. Цим питанням цікавляться не лише вчені – філологи та філософи, – але й письменники, тобто люди, які мають справу безпосередньо зі словом і тонко відчувають зміни, значення яких не одразу стає зрозумілим широкому загалу.

Особистості, які відчувають свою національно-культурну приналежність, протистоять тоталітарному типу свідомості, якщо залишаються носіями рідної мови, адже мова – не просто засіб спілкування, але й фактор самовизначення нації, база для становлення, формування і майбутнього розвитку культури. На важливому місці мови у свідомості людини наголошував О. Потебня: «Мова є засіб не висловлення вже готової думки, а створення її, вона не відображення

світосприйняття, яке вже склалося, а його складова – діяльність» [129: 120]. Співвідношення творчого потенціалу людини зі стереотипами у мовленнєвій діяльності неоднозначне, але мова, за всієї її варіантності, зумовленій суспільними потребами, обов'язково є виразником того, що поєднує людей і творить з них народ, а також відіграє вагому роль у формуванні людиною картини світу. Отже, передусім мова примушує людину сприймати світ так, як він був раніше представлений і вербалізований, бо саме за допомогою неї здійснюється мислення. Система словесних значень складає пласт суспільної свідомості, яка у знаковій системі мови існує незалежно від свідомості кожної окремо взятої людини. Таким чином, мова є соціальною і персональною одночасно, здійснюючи включення людини у сферу національної культури.

Улас Самчук, який не був фаховим ученим-лінгвістом, тонко розумів унікальну роль мови у становленні національної ідентичності людини. Перебуваючи тривалий час у середовищі українських емігрантів, що плекали рідну мову як духовну святиню, письменник гостро відчув перші віяння нівелюючих процесів, які поширювалися на теренах України під тиском провідної радянської ідеології. Вагомість мовного феномену, пов'язуючи його з історичним призначенням кожного окремого народу, Улас Самчук висловив з науково-філософської позиції: «Мова усна, а далі мова писана, яку ми домовились звати літературною, є однією з основних норм кожної людини, кожного народу і кожної нації. Через слово, мову, літературу, як через призму світло, проходить і розкладається на безліч відтінків людська думка, якої завданням є висловити повноту, цілість об'єкту, з якого вона походить…» [235: 50].

Письменник усвідомлював, що ідеологи тоталітарної держави Радянського Союзу прагнули створити особливу мову, а відтак культуру для народів майбутньої інтернаціональної спільноти. Свою суб'єктивну думку Улас Самчук підтверджує висловом самого «вождя світового пролетаріату»: «За діалектикою Леніна в таких випадках, «коли вони хочуть мови, дайте їм десять мов» [238: 35]. Іншим чинником знеособлення українського народу і

перетворення його на безлику масу був уже згадуваний «волапюк», тобто суржик. Він поставав унаслідок централізованих зусиль керівництва. Прикметно, що поразку національно-визвольних змагань сам автор і його сучасники не вважали ганьбою нації. А втрата національної та мовної ідентичності була дійсно ганебною і принесла українцям долю більшості колоніальних народів. На цілком вдалих спробах радянської влади культивувати «world speak» наголошує і Д. Донцов: «Відрекшися права первородства на своїй землі, інтеліґенція … стала перед фактом одного «совєтського народу», одної совєтської культури, одної совєтської комуністичної релігії й церкви і навіть перед примарою одної совєтської мови» [51: 50].

Улас Самчук мав змогу поспілкуватися з багатьма земляками і як професійний журналіст, і, відтворюючи особливості мовлення співбесідника, нерідко окреслював його психологічний портрет. Тривожним, але характерним для сучасної письменнику доби став тип українця з деформованою свідомістю, що зустрічався серед мешканців великих міст, ще донедавна україномовних, таких як Житомир, Київ, Харків, навіть Полтава. Ставлення до цього нівелюючого процесу в українців було різним, але, зрозуміло, протистояти було майже неможливо, легше за все просто змиритися: «А чи вона українка? О, канєчно! У неї тільки язик не зовсім чистий, але її дівчата ходили до школи, де вчать настоящим українським. А чому вона не говорить чистим сама?! А! Знаєте... Забули. Всі так говорять. Всьо равно...» [237: 247].

Аналогічна розмова відбулася в Уласа Самчука з одним із тюремних охоронців, який, усвідомлюючи свою національну приналежність, вже не міг розмовляти українською, але, на відміну від жінки з Житомира, шкодував з цього приводу: «Я тоже украінєц, – говорив він з виразом жалю. – «А аткуда ви родом?» – питав я далі. – С Харкова, – відповів він. – «То значить українець», – погодився я. – Конєчно. Настоящий. Вот только гаваріть нє умею. Разучілі, сукіни сини» [238: 172].

Дехто з українців, як, наприклад, взяті в полон німцями енкаведисти з Білої Церкви, використовували двомовність як засіб самозбереження, але своєї рідної мови не забували і залюбки спілкувалися нею, коли вважали це безпечним. Знайомство Уласа Самчука з ними відбулося таким чином: «Слухайте, товаришу! Аткуда ви? – запитав я одного з них, що сидів найближче. А він мені на це відповів: – «Не аткуда, а звідкіля». – Це мене заскочило і я сказав: – Хай буде по-вашому. Але я чую, ви говорите по «аткудавськи». – «Ето только для атвода глаз», – відповів той» [238: 166].

Найбільш прикро вражає письменника збайдужіння молодих людей, яким абсолютно все одно, де саме, у котрому з куточків штучно створеної велетенської країни вони живуть. Наприклад, «ерудований» юнак-киянин, який читав Пушкіна, Єсєніна, Толстого, Бальзака, Гюго, «дуже дивується, що його власна мама, яку він так добре знає, несподівано заговорила також тією [українською. – М.Ц.] мовою. Звідкіля вона її знає? А! Кінофабрика! Українськая! І мені здавалося, що той хлопець вперше довідується, що він у Києві, що це столиця УРСР, що на вулицях українські написи, що кінофабрика «українская». А одного разу він навіть сам ходив до української школи... Але він це забув. Здавалося, що це не юнак Толя, син матері, яка працює на українській кінофабриці, а офіцер Денікіна» [238: 33].

З наведених уривків репортажу стає зрозумілим, що спільна мова у багатонаціональній тоталітарній державі, згідно зі своєю ідеологічною функцією, «заслоняє від людини довкілля непрозірчастим матовим екраном, зависає між ними, як димова запона, назавжди закриває від людини суще» [65: 111]. Культурний рівень жителів був відповідний, що цілком задовольняло верхівку: керувати з такою жорстокістю можливо було не народом (тим більше не різними народами), а тільки збайдужілим однорідним натовпом.

Авторські спостереження з даного приводу опосередковано підтверджують, що значно менше вияви русифікації та стирання етнолінгвістичних кордонів простежувалися на Львівщині та Рівненщині. Почасти це пояснюється тим, що Західна Україна була приєднана до території

УРСР лише 1939 року, почасти тим, що місцеве населення з розвиненим почуттям національно-культурної автономності чинило свідомий опір агресивному наступу радянізації. З неприхованим замилуванням автор зображує галицьких селян. Здається, обидві окупації не торкнулися незламного і чистого, викристалізовуваного століттями народного духу: «...зустрічні люди... вітаються «слава Йсу-Христу», на що ми відповідали – «Навіки слава». І мені здавалося, що на світі нема чемніших, щиріших і чесніших селян, як у нашій чудовій Галичині. Це ж бо наші автентичні села і наші люди. Культура побуту всіх частин нашої батьківщини так наближена. Та сама архітектура, той самий людський тип, та сама мовна семантика і лише незначні діялектні відміни та деякі впливи відмінних чужих мов відрізняють наші провінції одну від одної» [237: 91].

На противагу цій ідилічній картині, урбаністична дійсність виявляється значно суворішою. Радянські реалії, принесені разом з тоталітарним режимом, виглядали як латки, недоладно припасовані до українського національного простору, який у недалекому минулому намагалась нейтралізувати польська, а за сучасних авторові подій німецька влада. Улас Самчук занепокоєний передчуттям, що з часом такі латки можуть органічно злитися із загальним тлом. Характерним у цьому плані є опис однієї з вулиць Львова: «...розглядаємося довкруги, скрізь, як звичайно, чуємо не свою мову і бачимо ті дивовижні рудо-червоні вивіски з чудними «Укрглавхарчпромами», «Главмороженим» і іншими «Головними уборами», які нагадують дотепи з минулих часів про різні «замком по морде» і таким іншим...» [237: 93].

Незважаючи на невтішні спостереження, Улас Самчук стоїть на оптимістичних засадах національного і духовного відродження з непохитною вірою у творчий потенціал рідного народу. Гарантією такого відродження для письменника є саме Львів, непідвладний культурно-ідеологічній експансії осередок прогресивно-патріотичних сил українців: «А взагалі Львів був для мене тією батьківщиною духа, де виростала нова, модерна, здорова,

демократична Україна західнього типу, систему відродження якої я волів би поширити на решту української території» [237: 102].

Улас Самчук помітив тільки початок цілеспрямованого зазіхання на глибинні усталені складові українського менталітету. На час перебування автора мемуарно-автотематичного циклу в УРСР цей деструктивний процес тривав вже понад п’ятнадцять років, і його розміри здалися письменникові настільки тривожними, що він приділив у своїх творах значну увагу цьому явищу.

Геополітичні архетипи у художньо-філософській рефлексії письменника трансформуються у філософію української ідеї свободи. Уласа Самчука прикро вражає брак політичної освіти та етики, відсутність єдності у колах патріотичних сил. Наголошуючи на своїй переконаній аполітичності, Улас Самчук висловлює це не як браваду рафінованими принципами, а як власне осмислення протилежних понять «скороминуще – вічне»: «Всі ми однакові і всі маємо ту саму мету, що ж до мене особисто, то я засадничо не належу до груповців, не люблю «івства», а хочу бути просто українським письменником і помагати нашому народу чим можу» [237: 179]. Свідомий власного призначення, орієнтований на креативну працю, автор сприймає фанатичне сповідування певної ідеології як відчуження людини від свого внутрішнього «я».

Аналізуючи прорахунки у визвольних змаганнях, автор окреслює своєрідний національно-політичний тип українця: «Природа нашої людини не витримує політики як політики, як мистецтва керування державою, як політичної поведінки взагалі» [237: 133]. Улас Самчук проникає в суть історичної амнезії, не схвалюючи надмірних проявів національної нетерпимості та ідеологічної екзальтації.

Письменник-гуманіст не залишив поза увагою прикрий факт: сучасні міфи (Р. Барт [202]; К. Юнг [201]), у тому числі новітні політичні міфи належали не виключно перу радянського тоталітаризму. До «національних міфів» Улас Самчук ставився помірковано, не принижуючи їх значення, але при

цьому не абсолютизуючи їх. «Ніщо так не нагадує міфологію, як політична ідеологія» [88: 186], стверджує К. Леві-Стросс. У випадку ж, коли ідеологія насаджувалася не безпосередньо державою, державними інститутами і централізованими засобами пропаганди, а стихійно, вона значною мірою спиралася на культ мучеництва. Так *архетип мученика (за віру)* трансформувався в образ мученика за Батьківщину, апостола державності. Сакралізовані постаті загиблих борців за Україну сприймалися як еталони для патріотичного виховання молоді. Улас Самчук визнавав важливість створення пантеону героїв у добу становлення нації – міфологізовані образи цього пантеону були не лише прикладами етичного максималізму, а й могутнім оберегом для тих, кому ще триматися у боротьбі: «Ми помістили це [райхскомісаріату. – М.Ц.] «звернення», але й не залишилися з відповіддю. Зараз на другій сторінці цього ж числа газети передовиця з вимовним наголовком: «Видержати»… А для ілюстрації, зараз же під цією статтею чуттєвий фейлетон Анатоля Довгопільського: «Пам’яті Данилишина і Біласа», – революціонерів УВО…, де говорилося, що «напередодні свята Різдва Христового ми, українці, згадуємо імена цих двох молодих хлопців – імена, що символізують Різдво нової доби української нації» [237: 115]. Проте самі доктрини, на які спиралися молоді патріоти, письменник-гуманіст сприймав неоднозначно, нерідко засуджував. Прозорий, іронічний натяк на хибність радикальних, але романтично переосмислених методів боротьби за владу, які, зокрема, були притаманні бойовим групам УВО, Улас Самчук дав у романі «Чого не гоїть огонь»: «… Був то час, коли наші хлопці почали «Україною займатися», та «організації видумувати», та «націоналістами ставати», та поляків дражнити, та по тюрмах волочитися, та нелегальщину з Галичини на плечах носити, та мазепинки шити» [248: 27]. Подібні методи боротьби, які легко виходять з-під контролю, сліпий фанатизм, що відверто обстоює всі прояви нетерпимості та непримиренності, помітно не імпонували письменнику. «Нікого так люблю, як тих, що борються! Коли бачу надхненних юнаків, що горять бажанням собі помогти, коли вони йдуть, падають, вмирають… Я

віддаю їм свою любов, своє благословення. Я бачив їх за свого життя стільки… Я був завжди з ними пліч-о-пліч. Чи то в Хусті, чи це було по тюрмах різних часів, чи було це недавно на Волині. Я бачив їх у найбільших боях, бачив їх кров, чув їх дихання. Але я не завжди погоджуюсь з ними» [243: 206-207]. Це рядки зі статті Уласа Самчука «Розмова з хоробрими», наведені у мемуарно-автотематичному творі «Плянета Ді-Пі». Безперечно, в цьому фрагменті тексту, як і в ряді інших, відчуваються нотки політичного дискурсу, що в українській літературі вчувався особливо гостро у моменти загрози державності і нівелювання національної ідентичності.

Феномен українського націоналізму Улас Самчук пояснює на рівні психокультури своєї нації: «Бо український націоналізм це не фашизм, ані націонал-соціалізм, не просто «ізм-доктрина», а українська питома ідея, яка зродилася з природних умов загального стану українського народу» [235: 59]. В той час за самовіддану, жертовну любов до України існували відповідні статті у кодексі, а індивідуальна етнічна самосвідомість гостро засуджувалася штучно сформульованою загальною думкою суспільства. Реабілітація одного з компонентів менталітету нації була ще попереду, незважаючи на те, що «український націоналізм не має нічого спільного з фашизмом, як, зрештою, і з російським шовінізмом, уже хоч би тому, що йому ніколи не була притаманна агресивна, завойовницька суть. Український народ ніколи нікого не завойовував і не гнобив. Навпаки, він сам змушений був протягом довгих століть вести виснажливу боротьбу проти іноземних завойовників, відстоюючи своє природнє право на вільний і незалежний розвиток» [56: 208]. Втім, історична правда довго залишалася небажаною і таврованою. Коли слово *націоналіст* почало набувати негативні, викривлені конотації і скандальну прецедентність, для письменника воно дорівнювало поняттю *свідомий патріот*. Саме тому Улас Самчук ідеологічно не сприйняв розкол в ОУН і особливо ті моменти, коли його сучасники переносили неповагу до цілепокладаючої активності з площини політичних змагань у сферу культурно-просвітницької діяльності. З таким явищем письменник зіткнувся у таборі для

переміщених осіб, де очолював літературну організацію МУР, до якої увійшли українські письменники-емігранти.

Улас Самчук завжди обстоював позицію національної консолідації, політичного компромісу та взаємоповаги: «У ділянці культури, а зокрема – літератури, ми держимось відмінного діяння. Ми хочемо бути пліч-о-пліч навіть тоді, коли, пробачте, хтось із нас належить до якихось там партій. Чому це можливо? Тому, що маємо цінніші, більші вартості, ніж самі партії. Тому, що є життя. Тому, що маємо голови і маємо думку. Тому... Ах, є дуже багато тому і власне «тому» ми разом...» [243: 206]. Мотив єдності є наскрізним у мемуарно-автотематичних книгах Уласа Самчука. Спрямований на активізацію свідомості українців, цей мотив набуває національної риторично-філософської інтенціональності у твердженні письменника: «Бути в цей час українцем нелегко, але я гордий, що ми несемо те одіозне ім’я з такою переконаною самозрозумілістю. Люди не хочуть скоритись перед злобою і неправдою» [245: 203]. Письменник наголошує на тому, що об’єднувало українців підсвідоме відчуття приналежності до нації, яку намагалися стерти зі світового простору.

Письменникові належить унікальна спроба художньо гармонізувати картину світу свого трагічного покоління, де на етнокультурні архетипи, притаманні власне українській ментальності, нашаровувалися вторинні, привнесені, емігрантські колективні уявлення про дійсність: «За чим, властиво, тужимо? Де батьківщина, де родина, де дім? А все-таки тужимо... За рідними людьми, могилами, полями, небом... І боремось. І любимо життя. І горді, що належимо до покоління борців. Що не коримось перевазі чужої фізичної сили. Що їй не скоримось» [245: 217]. Незмірна віталістична оптимістична енергетика національно-патріотичної боротьби та індивідуально-підсвідомого етнічного самоствердження постала на тлі сакральної аури довкола образу України. Самчукове розуміння цього трансцендентного образу висловлене у лаконічній сентенції: «Україно, ти є святість» [243: 21].

Прояв універсальних архетипів у «колективному несвідомому», нерозривно пов’язаний з історичними подіями, історичним часом і простором,

структурує етапи розвитку культури, увиразнює особливості національної картини світу. У своєму циклі мемуарно-автотематичних творів-симбіонтів Улас Самчук, з притаманним йому універсалізмом мислення, відтворює просторову модель світу. Ця модель синтетично поєднує різнопланові архетипні пласти, яким поетика даного циклу завдячує витонченим психологізмом відтворення внутрішнього світу героїв, авторефлексій наратора, як і художньо осмисленому, але й документально обґрунтованому психоаналізу доби. Панорамно-об'ємний огляд національного буття не залишається, проте, суто безстороннім. «У космосі вічного кожні людські міркування можуть виявитися невиправданими. З цього не може бути вийнятим і те, що я тут кажу. Це лиш *моє, особисте, людське*. Навіяне часом і умовами» (Курсив мій. – М.Ц.) [245: 91], – наголошує на ймовірній суб'єктивності Улас Самчук, підсумовуючи свої художньо-філософські роздуми. Етнокультурні архетипи, виходячи зі специфіки українського менталітету, синтезують індивідуальне та колективне, несвідоме та раціональне, сучасні уявлення, політичні реалії та фрагменти міфологічної свідомості.

2.3. Інтертекстуальність як прикмета документально-художньої своєрідності циклу

Аналіз взаємопов'язаних граней художньої своєрідності чотирикнижжя Уласа Самчука цілком логічно підводить до спеціального дослідження такої якості їх поетики, як інтертекстуальність. Відомо, що в літературній спадщині XX століття текст став своєрідною «панмистецькою» системою кодів. Твори художньої, а особливо художньо-документальної літератури несуть у собі потужний заряд енергії, в яку трансформувалося сприйняття креативною особистістю епохи, виключно багатої на сумнозвісні події. Письменники-мемуаристи, сучасники переломної доби (наприклад, періоду Другої світової війни зі всіма її трагічними наслідками), крім неоціненного фактичного матеріалу, продовжили своїми творами іманентний діалог між явищами культури та мистецтва загальнолюдського значення, – за тих часів, коли вони

істотно нівелювалися. «Діалогізують між собою типи культур та ідейно-естетичні напрями, творчі методи і стилі, твори різних митців і одного і того ж автора» [168: 30]. Людина-митець, перебуваючи у діалозі культур, що збагачує її творчість інтертекстуальними нашаруваннями, водночас осмислює власне творіння як перший інтерпретатор. Саме діалогічно авторефлексивне, автотематичне наратування у циклі творів-симбіонтів «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» Уласа Самчука переплітається з інтертекстуальними одиницями.

Враховуючи те, що різноманітні вияви інтертекстуальності відомі ще з часів античності, виникнення відповідного терміна й становлення теорії у літературознавстві саме в останній третині XX ст. виявляється невипадковим. Значне збільшення доступності творів мистецтва, розвиток ЗМІ та масової культури призвели до дуже яскраво вираженої семіотизації людського життя, до відчуття того, що майже неможливо придумати щось нове, а для самого ствердження оригінальності необхідно співвіднести новий зміст з тим, що вже було сказано. Використання для вираження певного змісту вже наявної форми засвідчує знайомство автора тексту з культурно-семіотичним спадком. Мистецтво, а також повсякденні семіотичні процеси у XX столітті стають значною мірою інтертекстуальними.

В українській та світовій літературознавчій думці поширення набуває тенденція при аналізі поетики твору висвітлювати таку категорію, як інтертекстуальність, та дотичні до неї поняття (інтертекст, метатекст, палімпсести тощо). За своєю природою інтертекстуальність – явище двополярне (авторська↔читацька взаємодія) та різнопланове (залежно від того, як вона проявляється у тексті). У сучасному художньому світі феномен інтертекстуальності відтворює безперервний динамічний процес розвитку культури.

Кожен новий твір є ніби наступною реплікою в універсальному мистецькому дискурсі, нерозривно пов'язаний з літературою, національними традиціями і позначений впливами ззовні, які можуть бути різноплановими і не

мати безпосереднього відношення до рафінованої культури, а бути привнесеними з ширшого соціального контексту. Всеосяжність і безперервність інтертекстуальних співвіднесень засвідчує сам процес творчості, діалогічний у своїй основі. Не останній вплив на природу інтертекстуальності у творі відіграє індивідуальний світогляд його автора, особливо у тих випадках, якщо ним є митець-емігрант, який потрапив у нове й незвичне соціокультурне оточення [225].

Поняття «інтертекстуальність», виникнення якого на літературознавчому обрії випередили студії М. Бахтіна [8] і яке запропонувала Ю. Крістева [84], знайшло своє теоретичне обґрунтування в роботах Р. Барта [7], Ю. Лотмана [94], І. І. Ільїна [69], Н. Фатєєвої [167]. Згодом, критично осмислюючи концепції сучасників, структуралістів та семіотиків, зокрема праці Р. Барта, коментуючи роль, яку відіграє читач у декодуванні смислів, закладених в текст іншими текстами, вплетеними до його поетики, Ю. Крістева зауважила з легкою іронією: «Читання тексту є, безперечно, першим етапом теоретичного дослідження… Ідентичність Я, що читає, тут утрачається, атомізується; настає мить насолоди, коли під текстом виявляють інший текст, своє інше; це рідкісна спроможність, умова Бартового письма на кордонах «науки» і «критики» (Барт, напевне, єдиний, хто міг читати своїх учнів)» [85: 42]. Подібної думки дотримується німецький літературознавець М. Баслер: «Текст культури – це також гіпертекст, і про нього треба не тільки розмірковувати теоретично, його треба прочитати» [203: 31]. Саме інтертекстуальний підхід до вивчення творів дав привід до подібних тлумачень інтертекстуальності українськими дослідниками: це «літературна стратегія» [2], «чітка евристична стратегія» [128: 58], «символ сучасної філології» [143], «загальнокультурний модус оновлення духовної спадщини в процесі літературної рецепції» [16: 3].

Незважаючи на тривалу історію пошуку точної дефініції терміна *інтертекстуальність*, яка охоплює кілька десятиліть, явище міжтекстової взаємодії і досі залишається остаточно не визначеним. Цей предмет дискусії літературознавців, лінгвістів, семіотиків трактується неоднозначно, іноді дещо

фамільярно: «У теоретичних роботах останніх років нерідко стверджується, що твори породжуються іншими творами, вбираючи в себе більш ранні тексти, повторюючи їх, оспорюючи, трансформуючи. Часом це уявлення виражається звучним словом «інтертекстуальність» [71: 40-41]. Невичерпним джерелом наукових розвідок стали літературні твори постмодерністів, у яких міжтекстуальні реляції набувають рис інтелектуальної гри з читачем, одного з популярних літературних прийомів (Д. Бірч [205]; П. Зіма [231]). Прикметним є те, що переважна більшість науковців, досліджуючи феномен інтертекстуальності, детально зупиняється на її формальних проявах у творі або на типології інтертекстуальних зв'язків.

Розмежувати навмисне і несвідоме звернення автора твору до різних культурних явищ вдається лише умовно, попри те, що «зв'язок творів, що служить основою формування інтертекстуального поля і, зрештою, контексту, може виявлятися експліцитно: у формі, наприклад, присвяти, безпосереднього цитування тощо» [131: 29]. Функціональне значення інтертекстуальності необмежене, як і її джерела: від стильового до композиційного, з огляду на особливості поетики конкретного твору.

Мемуарно-автотематичні твори Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» характеризуються різноманітними формами інтертекстуальності. Неявні інтертекстуальні зв'язки, передбачені автором, – такі, як алюзії, ремінісценції, неатрибутовані цитати – становлять цікавий лабіринт, яким проходив письменник, осмислюючи місце себе самого як українця на перехресті світів та культур, а орієнтовані передусім на українського читача з притаманним йому національно-культурним простором.

На джерела інтертекстуальності мемуарно-автотематичних творів опосередковано вказує сам письменник, коментуючи становище інтелігенції, відірваної від етнічного ґрунту: «Матеріальна нужда, що походила з браку нашої ініціативи, буденність, брак фантазій і навіть темпераменту зводили всіх до півтонів, півчеснот, півзасобів. І єдине, що багатьох нас рятувало – це книга,

переважно чужомовна, переважно західноєвропейського походження» [237: 14].

Письменник вдається до цитування низки зарубіжних джерел, послуговуючись фрагментами з творів Марселя Пруста, Томаса Манна, Германа Гессе, а також вибраними місцями з трактатів Ортеги-і-Гассета, Освальда Шпенґлера, Анрі Берґсона, Миколи Бердяєва, які у толерантній взаємодії з роздумами Уласа Самчука над загальнолюдськими екзистенційними проблемами, над культурно-історичним призначенням України створюють діалогічну ситуацію. Автор наводить вибрані місця з кількох тематично споріднених філософських праць для підсилення власної думки або для зав'язування полеміки. Так, аналізуючи неприродність, антигуманність радянської влади, Улас Самчук цитує Ортегу-і-Гассета (і це звертання випереджає наш час – час тотального захоплення працями Гадамера, Ортеги-і-Гассета та ін.): «Треба відрізняти насильне захоплення влади від природного панування чи правління» [237: 61]. Письменник одразу коментує зазначене: «Відповідь на це одна: *совєтська влада ніколи не була вислідом природного панування чи правління, а штучним, насильним захопленням влади від початку до кінця засобами хитрости, настирливости, воєнної зброї і рафінованої поліційної системи*» (Курсив мій. – М.Ц.) [237: 61]. Для різнобічного висвітлення атмосфери в тоталітарній державі як такій Улас Самчук іронічно коментує і зіставляє цитати А. Гітлера, А. Шпеера, Й. Геббельса, Е. Коха і В. Леніна та М. Хрущова. Таким чином, у процесі наратування письменник вступає у діалог з «Я» цитованого автора і цим не стільки пожвавлює оповідь, скільки вносить у неї дискусійний струмінь.

Явні інтертекстуальні зв'язки, матеріалізовані епіграфами, – багатозначні й символічні. Обрані з Апокаліпсису рядки, пов'язані з символами ***білого*** і ***вороного*** коней, розкривають значення назв творів «На білому коні» та «На коні вороному». Досягнувши етапу життєвої мудрості, кинувши довгий і вдумливий погляд у минуле, письменник трансформував його крізь призму образів Воїна-тріумфатора і Воїна-судді. «Ще древні вважали, що пізнати себе

– чи не найскладніша справа, тим більше, що миттєвості життя минають і швидко наступає час, коли доводиться міняти білого чи вороного коня на гнідого, коли зустрічаємо підсумкову пору» [141: 261]. Останні хвилини художнього часу, який у першому субциклі мемуарно-автотематичних творів доходить до завершення, відбивають такі афористичні слова: «Скінчилася моя дорога... Яку почато під знаком апокаліптичного вершника «на білому коні» з луком переможця, а закінчено «на коні вороному» з вагою в руці своїй, щоб все зважити і все розсудити» [238: 360].

Кожна частина у книгах першого субциклу має свою автономну назву та окремий епіграф, які в поєднанні задають тон розділу. Епіграфи взяті з різних джерел: з художніх і публіцистичних творів, з філософських праць. У книзі «На білому коні» епіграфи обрані переважно з комедії «Сон» Тараса Шевченка, а у книзі «На коні вороному» Улас Самчук найчастіше звертається до «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі. Авторський вибір тематично зумовлений. У творі «На білому коні» стрижневим є мотив прощання з привітною землею-чужиною, яка прийняла вигнанця, але ніколи не стала рідною, – і повернення на Батьківщину. Епіграф до розділу «Краків» з поеми «Сон» Т. Шевченка:

І знов лечу понад землею,

І знов прощаюся я з нею [237: 28].

У другій частині мемуарно-автотематичного субциклу – «На коні вороному» – суцільною лінією проходить мотив найвищої, безкорисливої самопожертви деяких патріотів, жорстокої абсурдності війни і – що найстрашніше – відсутності єдності у боротьбі за визволення рідного краю. Розділ «Ідилія дамоклового меча» має епіграф з Данте («Чистилище», пісня 5):

Нам довелось тягар гріхів нести

Аж до хвилини смерти не своєї,

Коли осяяв пломінь нас святий [238: 138].

Низка алюзій, до яких вдається автор, сприяє розкриттю сутності тоталітарної системи у найгірших її проявах через архетипи *пекла, смерті,*

тюрми: «Ці дантівські сцени наповняли нас німим жахом і своєрідним моральним здерев'янінням» [238: 164]. Цікава ремінісценція, що відсилає до новели Михайла Коцюбинського «Коні не винні», прочитується в епізоді на Байковому цвинтарі. Письменник іронізує над ставленням Червоної Армії до коней і до могил своїх предків: «Нащадки кінноти Будьонного, які не знайшли іншого місця для схованки перед літаками, як це місце вічного спокою предків. А коли б їх так збомбили – яка шкода. То ж і так мертві. Але вони були певні, що німці не подумають, що таке щось можливе. І чому б не використати такої слабости їх цивілізації» [238: 51].

Поряд з цими апокаліптичними картинами і на противагу їм лірико-філософського осмислення набуває архетип *Дніпра*, національної святині українців: «І навіть божество… Побіч Вітра-вітрила, Сонця-трисвітлого – Дід-Славута... Трансцедентний, невловимий для розуму чар, що простягнувся уздовж по залитій сонцем землі українсько-руського роду і племені» [238: 12-13]. Читачеві зразу пригадуються давньоруські літописи, «Слово про Ігорів похід», зокрема «Плач Ярославни» у Шевченковому переспіві тощо.

До мемуарно-автотематичного твору вміщено народні думи, балади, легенди, перекази, які часто, прямо чи опосередковано, набувають іронічного звучання у поєднанні з творчими узагальненнями Уласа Самчука. Згадуючи відомий сюжет про те, як Ілля Муромець, намагаючись помститися князеві, вдався до допомоги черні, письменник зауважує: «Цю тактику Іллі Муромського застосовували всі богатирі Московщини, починаючи «вєлікім государєм Міхаїлом Фєодоровічем» і кінчаючи «гєнієм чєловєчєства Владіміром Ільїчом»... Коли їм приходилось мати діло з Києвом» [238: 26].

Текст книги «На коні вороному», поруч із фрагментами, схожими на «чисті спогади», містить авторські коментарі, що органічно доповнюють та систематизують явища суспільно-політичного життя країни і носять історичний характер або спростовують розповсюджені міфи, чутки, газетні плітки та викривлені факти, які сприйнято було як істинні. Коли Улас Самчук побачив деяких своїх колег у Львові, то почув від них: «Свят, свят, свят! Дивіться! То ж

він воскрес!» [238: 310]. Підрядкова примітка містить такий текст: «Ця вістка ... продісталась аж до Америки і була відмічена там в українській пресі. А відомий архиєпископ Іван Бучко, який перебував тоді в Єрусалимі, оповідав мені опісля в таборах ДіПі, що він там правив за мене панахиду» [238: 310-311]. Ці факти, які стали відомі письменникові значно пізніше, допомагають читачеві краще зрозуміти відтворену ситуацію, побачити її з різних точок зору.

Картина світу Уласа Самчука містить у собі образи, взяті з таких видів мистецтв, як архітектура, живопис і кіно. Чільне місце у мемуарно-автотематичному субциклі «На білому коні» та «На коні вороному» посідають архітектурні алюзії. Найяскравіші приклади вияву культурного інтертексту – описи пам’ятників, включені до оповіді. Пам’ятники – німі, але разом з тим і красномовні виразники духу епохи, панівних напрямів ідеології, світогляду людей, що їх встановили.

Рефлексивний, загострений особливою увагою погляд Улас Самчук зупиняє на монументах, присвячених титанам та геніям українського народу: І. Я. Франкові й Т. Г. Шевченку. Для письменника це не статичні кам’яні фігури, а національні святині, обереги, які розкривають найкращі поривання людської душі. Однією з авторських ремінісценцій, що порушують хронологічний час оповіді, є опис епізоду на Личаківському цвинтарі, коли майбутній письменник – юнак, який уперше потрапив до великого міста, – побачив надгробок Івана Франка: «Я довго стояв, знявши шапку біля неї [плити. – М.Ц.], пригадуючи апокаліптичне «лупайте ту скалу», і мені здалося, що це хтось підказує ці слова безпосередньо мені, і разом з тим запевняє: не бійся, хлопче! Йди у широкий світ! Шукай, і знайди, стукайся – і тобі відчинять! Може, це був голос Христа, а може Івана Франка» [237: 99]. Художній простір виразно сакралізується, біблійні образи та алюзії переплітаються із земними, літературними.

Не менш детально Улас Самчук описує монументи, встановлені Великому Кобзареві. Перекодування архітектурних елементів у художні образи на інтертекстуальному рівні створює ефект «зупиненого кадра» в оповіді.

Вимальовуючи перед читачем пам’ятники Т. Шевченкові у Києві, Харкові, Полтаві, автор висвітлює цей образ-емблему у подвійній проекції: як подобу, виконану певним скульптором з певного матеріалу, визначає архітектурний стиль, локалізує її в просторі, а також як живого учасника тогочасних подій, що вболіває за долю українського народу, знекровленого війною, морально пригніченого. Ці авторські інтенції прочитуються у зовнішньому і внутрішньому плані опису. Проживши тривалий час у Західній Європі, Улас Самчук був прикро й болісно вражений духовним занепадом на «Великій Україні», до якого спричинили голодомори, репресії, ідеологічний тиск. Харків, жертва русифікації, прикував думку письменника до «осиротілої бронзової фігури Шевченка з його Катериною на площі імені ... Дзержинського... З тим переконанням, що її вже так забронзовано і так знечулено, що великої шкоди від неї бути не може» [238: 239]. Проте автор стоїть на оптимістичній позиції можливості національного відродження: споборником він обирає брата по духу – Тараса Шевченка, пам’ятник якому Улас Самчук помітно оживлює: «Шевченко і тут відвоював собі місце. І стоїть на сторожі конаючого в спазмах денаціоналізації українського міста з надією, що воно одного разу вернеться назад до життя» [238: 244]. При цьому автор зауважує, що створений ним образ-емблема пам’ятника Кобзареві, символічно включений до тексту мемуарно-автотематичних книг, у свідомості багатьох сучасників-українців функціонує активно, на рівні архетипів витісняючи Шевченка як поета. Улас Самчук передає враження від своєї розмови з юнаком-киянином: «О! Він ще щось чув! Шевченко! Пам’ятник перед університетом. І Богдан Хмельницький. Також пам’ятник. Але в його світоуявленні немає для цього місця» [238: 33].

Саме так національна профанація спричинювала викривлення свідомості населення, затисненого в ідеологічні палітурки. Авторська увага не оминає витончену пересторогу системи, подану наочно; ідеологія впроваджувалася навіть у ландшафт Києва: «При вході до бульвару Шевченка ... поставлено монумент Леніну з такою викарбованою на червоному граніті погрозою: «При єдиній дії пролетарів великоруських та українських вільна Україна можлива.

Без такої єдності про неї не може бути і мови» [238: 60]. Цей ультиматум імпліцитно вказує на роль самого пам'ятника: його встановлено не на сторожі волі, а як сторожу «тюрми народів».

Відтворення урбаністичного пейзажу також позначено рисами інтертекстуальності, притаманними художньому світу Уласа Самчука. Такі міста, як Житомир, Полтава, Харків, Крюків, Миргород, відвідані письменником уперше, викликають у нього численні алюзії та ремінісценції, пов'язані з творами класиків української та російської літератури. Неявні інтертекстуальні зв'язки в Уласа Самчука з цими творами крізь призму історичної ретроспекції ілюстративно висвітлюють розбіжності між опоетизованими в літературі куточками України і тогочасним виглядом цих країв. Авторська концепція зображення Миргорода спирається на опосередкований діалог між творами письменників різних поколінь, який Улас Самчук подає у тексті мемуарів: «Чудовий город Миргород! Яких тільки нема там побудов! І під солом'яною, і під очеретяною, і навіть під дерев'яною покрівлею» – хвалився колись Микола Гоголь, розповідаючи про своїх чудових миргородчан... Розумію, розумію. «Не той тепер Миргород... Дим-димок від машин». Тичина, як завжди, прав» [238: 258-259].

Безпосередні асоціації Уласа Самчука при першій зустрічі з містами Полтавщини свідчать про те, що ці міста давно потрапили до широкого літературного контексту і що автор свідомо переймав досвід письменників, які ці міста не тільки знали й любили, але й включали у свої тексти. Наводячи низку цитат, які співвідносяться з одним предметом зображення, Улас Самчук фактично стає учасником опосередкованого діалогу: «Над Ромоданом спливав м'який, теплий вечір, а опісля така ж і ніч. «Знаєте лі ви украінскую ночь?» – писав Гоголь. «Тиха украінская ночь, прекрасно небо, звйозди блєщут», – захоплювався Пушкін. А що б сказав про це Шевченко?» [238: 262]. Не випадково автор ставить таке питання, яке можна вважати риторичним. У долі Уласа Самчука місто Ромодан було лише епізодом, але письменник намагається охопити рідні краєвиди оком українця, висловити думку справжнього українця,

яка ще не стала хрестоматійною. Автор чує в своїй уяві голоси поколінь, Україна промовляє до нього: «Ввесь цей день ... я провів у розмові з землею Хмельницького, Марусі Богуславки, Шевченка» [238: 215]. Відповідь письменника – цілий його твір. При цьому Улас Самчук, митець та розважливий патріот, не ідеалізує й не опоетизовує урбаністичний пейзаж. Діалектика плину авторських думок підкреслено неоднозначна: «Наймедовіше, найзапашніше, найкучерявіше місце України... Полтава Котляревського, Полтава українського борщу, вареників, бандури, вишивок, буревійного гопака й гемонського гумору. І разом «Полтава» Пушкіна – незагоєна рана поразки Мазепи» [238: 248].

Зіткнення двох суперечливих алюзій переростає в гостру іронію: «За царя тут свідомо плекано кучеряву, «гдє всьо обільєм дишет», малоросійщину з особливим натиском на культ воєнщини й глорифікації Полтавського бою, для постраху майбутнім Мазепам. Місто на 53 тисячі не мало трамваїв, ані загальної каналізації» [238: 252]. Брак культури, наступ русифікації, радянських стереотипів, нехтування загальнолюдськими цінностями не могли залишитися непоміченими. Численні жертви нівеляції моральних скарбів помирали на очах цивілізованого суспільства.

Старовинний собор у центрі Житомира «виглядає, ніби його багато ночей штурмувало чортовиння з гоголівського «Вія». Обдряпаний, обколупаний, обгризений, поржавілий, з вибитими вікнами і поламаними хрестами... Як можна холоднокровно знущатися з архітектури, історії, свого власного сумління?» [237: 245]. Омріяні письменником-емігрантом рідні краєвиди при безпосередній зустрічі з ними вражають казарменою сірістю та стиранням прикмет національної ідентичності: «Мене дивує, чому це все так нагадує Азію. Тож колись нічого цього не помічалося. Невже Сибір сягнув своїм стилем аж сюди» [237: 243]. Фрагменти апокаліптичного змісту, наведені у творі, Улас Самчук узагальнює як явище, типове для доби. Спираючись на пророчу філософію Ортеги-і-Гассета, Фридриха Ніцше та Освальда Шпенглера, письменник звертається до майбутніх поколінь: «Весь цей гігантський смітник

на плянеті, на якому валяються викинуті собори, могили предків, людське сумління, закон і порядок, – все це разом, не раз називано «присмерком богів», зміна варт епохи. Яка садистична ломка всього, що має вартість, який невмолимий гнів малих і вбогих, яка дорога ціна масовій посередності. Європа вмирає не на Заході, вона вмирає в Житомирі» [237: 245].

Подібні інтертекстуальні співвіднесення простежуються у другому субциклі мемуарно-автотематичних творів, «П’ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі».

Вже у самій поетиці назви твору «П’ять по дванадцятій» закодовано алюзію на промову Адольфа Гітлера, який пророкував настання «Нової Європи» за уявленнями націонал-соціалістів. Стрижневим компонентом внутрішньо діалогічної форми даного твору є мотив заперечення цієї тези, що також є одним з проявів авторефлексії: «Не можу писати. Думаю. Переглядаю написане. «П’ять по дванадцятій». Це і є воно, те Гітлерівське гасло. І коли б так знайти слова, щоб усе сказати!» [245: 205].

Дванадцята година ночі – містичний час, коли з останнім ударом годинника починається владарювання потойбічних сил та злих духів. Улас Самчук став безпосереднім свідком кривавої вакханалії, яку спричинила геополітична авантюра світового розмаху. Відтворюючи образ зруйнованого Берліна, письменник вдається до посилання на образ-еквівалент найбільших катастроф, який складається з цілої низки міфічних, біблійних, загальноісторичних ремінісценцій як світового, так і суто національного плану: «Є то 1945 рік. Вавилон, Єрусалим, Троя, Картагена, Помпея» [245: 12]. «Там новий Батурин наш, а тут – світу» [245: 23]. Вигляд давньої європейської столиці в руїнах не викликає у письменника зловтіхи з приводу «святої помсти» агресорам.

Послідовну асоціацію «Берлін-Троя» можна вважати типом прецедентного називання. Ось якими словами Улас Самчук прощається з понівеченим війною містом: «Прощай, Троє великого колись континенту з назвою Европа, що її кінець пережили ми нашим власним життям. Так! Так!

Знаю! Тут ще постануть з попелу нові будівлі, але не постане більше Европи» [245: 52]. У цих словах, у цьому образі звучить авторська пересторога людству, яке у прогресивне цивілізоване ХХ століття переживало «розквіт» культурного занепаду.

У контексті інтертекстуальності можна розглядати й творчі співвіднесення моментів біографії Уласа Самчука з епізодами давньогрецької міфології та містерій. Так, частотно вживаний *мотив дороги* співвідноситься з подорожами Одіссея, традиційним відсиланням до джерел культури античності. Втім, алюзії на біблійні легенди поєднуються з етнічними особливостями. Зруйнований війною Київ письменник сприймає так: «Гори руїн і звалищ. Помпея над самим Дніпром» [237: 9].

Образ Трої, окреслений ще у творі «П’ять по дванадцятій», стає наскрізним у «Плянеті Ді-Пі». Епіграфом до всього твору Улас Самчук взяв слова з «Одіссеї» Гомера:

Тож не шкодуй і не жалуй мене,
Й не пом’якшуй нічого,
А розкажи все докладно, що бачить
Тобі довелося [243: 4].

Спостереження, викладені Уласом Самчуком в останній книзі циклу, контекстуально пов’язані з творами давньогрецького, давньоримського епосу («Одіссеєю» Гомера, «Енеїдою» Вергілія), герої яких передавали свої враження від зруйнування Трої. «Вперше про загибель Трої згадав Гомер, щоб утвердити грецький народ у непевній для нього сучасності... Троя в зображенні Гомера символізувала помежів’я між освіченою Європою і варварською Азією…» [67: 59-60]. Свідок епохальної катастрофи, Улас Самчук передав власне бачення культурної та політичної кризи Європи. У той час, коли радянський терор, жорстоке придушення національно-визвольних змагань тримали український народ під загрозою винищення, письменник осмислив ще одне стихійне явище своєї доби – вимушену еміграцію. Її представники стали носіями не тільки етнокультурних рис, які відрізняють українців від інших народів, але й

незнищенної державотворчої ідеї, тому навіть у таборах для «переміщених осіб» становили окрему «планету»: «В мініятюрі це історія і це фокус Україна Іредента Петлюрівської концепції – Народня республіка, демократія, лібералізм… Останній віддих останньої демократії Европи Сходу, втиснений у цю щілину Европи Заходу» [243: 9]. Таким чином у типовому явищі, яким супроводжуються війни – біженці шукають притулку в інших країнах, – Улас Самчук побачив явище епічного розмаху, хоча вписане у тісні рамки: національно-визвольні змагання українців тривають, незважаючи на час, місце, умови й зміну формату.

Співтворцем Уласа Самчука виступає також І. Котляревський з його інтерпретацією троянських пригод-поневірянь: епіграфи з «Енеїди» дібрані до кожного розділу книги «Плянета Ді-Пі». Мотив подорожі у пошуку нового місця для поселення письменник-мемуарист комічно адаптував до схеми маршруту, яким перевозили біженців західною зоною окупації з одного табору до іншого. Несподіваність, з якою переміщення людей відбувалося, й депресивний вплив таких переїздів згладжуються завдяки діалогу між двома текстами, різними у жанрово-стильовому плані. Наприклад, розділ «Майнц Кастель» розпочинається такими рядками:

«Ввесь день збирались та вкладались
І світа тільки що дождались,
Та посідали на човни.

І. Котляревський, «Енеїда».

24 березня. Не на човни, а на тягарові машини з шоферами в уніформі «єнькі», які везли нас і старанно жували ґуму. Вкинули нас до великих, чотириповерхових будівель, без вікон, без дверей з пообливаними дощовою водою, брудними стінами, стеля місцями провалена, на помості купи тинку і сміття» [243: 69]. На подібній літературній алюзії ґрунтується опис вражень Уласа Самчука від приїзду до табору в Ульмі над Дунаєм: «Прибуття до такого табору нагадує в’їзд Тараса Бульби з його синами на Січ, як його подає Гоголь. Знайомі й знайомі, вітання й вітання. Де тільки не зустрічалися – у Львові,

Києві, Рівному, Празі, Берліні» [243: 80]. Інтертекстуальні співвіднесення двох на перший погляд протилежних наративів (документальна оповідь про емігрантів / художня оповідь про козаків) послідовно вибудовує добре вмотивовану, судячи з концепції автора циклу, пару образів: емігранти / козаки. Відомо, що Запорозька Січ була тогочасним утіленням автономії України. Письменник сприймав українських емігрантів не суто як вигнанців, а як носіїв ідеї державності, про що було сказано вище.

Художній світ Уласа Самчука позначений тяжінням до духовно-інтелектуальної гармонізації простору. Такі міста, як Ляйпціг та Ваймар, викликають у письменника численні алюзії та ремінісценції, пов'язані з класиками німецької літератури, філософії, мистецтва. Неявні інтертекстуальні зв'язки в Уласа Самчука з їх творами за допомоги історичної ретроспекції ілюстративно висвітлюють опозиції «космос – хаос», «ідеальне – реальне» з огляду на сучасний письменникові вигляд цих міст: «Тут по цих, колись утульних вуличках та провулках ступав великий олімпієць Йоган Вольфганг Гете, і Фрідрих Шіллер. Вони поклали свою печать безсмертя на це місто, і воно живе разом з тими, що супроводжували його життя... Ті, що творили ореол творцям «Фавста» й «Розбійників», ті, що жили разом з ними і разом з ними пішли в далеку мандрівку майбутнього, дійшли до цього дня, до цих руїн, і освятили їх своєю присутністю, і мені, бездомному мандрівникові, надали сили бачити цей світ очима не тільки того, що є, але і того, що було і що буде» [245: 66]. Авторське «Я» Уласа Самчука вступає в опосередкований діалог з німецькими класиками різних поколінь, яких письменник закликає до співтворчості.

Схильність до глибоких філософських узагальнень увиразнюється тим, що Улас Самчук, шукаючи витоків вселюдської катастрофи, звертається до літературного й культурного дискурсів. Так, Улас Самчук, аналізуючи скрутне суспільно-політичне становище Німеччини і Європи в цілому, знаходить паралелі з сучасною дійсністю у трагедії Й. В. Гете «Фауст». У творі «П'ять по дванадцятій» письменник порівнює Евфоріона, романтично-наївного сина

доктора Фауста, з політиками-авантюристами: «Евфоріон – це ми. Европа. Нова Европа. Гітлер.

Блискуче родиться й живе хвилину,

А справжніше в потомстві не загине.

Невже Гете цими словами дає ще нам надію?» [245: 145].

До пророчої трагедії доктора Фауста як до «ідеального тексту» ще до її інтерпретації, яку дав Й. В. Гете, понад п’ятсот років зверталися митці світової культури, але у творі Уласа Самчука цей зовсім несподіваний текстуальний зв’язок зумовлений складною картиною світу творчої людини ХХ століття.

Численність культурних дискурсів у творах-симбіонтах примножуєтся вплетенням у їх тексти ідеологічних штампів, матеріалізованих плакатами, емблемами, гаслами. За часів як збройної, так і духовної боротьби подібна символіка була чітким віддзеркаленням різноспрямованих політичних течій: «...Стіни і паркани, заліплені вперемішку плакатами «За родіну, за Сталіна», «Слава переможній армії Гітлера» і палкими привітами Україні та її героям, з тризубами і жовто-синіми прапорами – все це разом творило загальний тон часу, в якому Україна рвалася назовні з усіх щілин землі, як сила вулкану, закованого силою землі» [237: 125]. Трафаретність мислення, данину часові автор протиставляє наївним, але послідовним виявам національного самоусвідомлення. Політично заангажоване юнацтво прагнуло сказати своє слово у виборюванні власного етнічного простору, але письменник, умудрений досвідом, пророкує трагічні наслідки патріотичних акцій: «Молодь хотіла показати, хто тут господар: «Україна для українців», «Хай живе Бандера – вождь України». І ті різні портрети. Ні, ні! Для Геббельса це рішуче загостра порція, не поможуть тут і ті кілька «хай» для «фюрера» і його «переможної армії»... Пригадується, що одного разу чехи в Празі дуже дорого за таке заплатили. Можна чекати біди» [237: 182]. Історична ремінісценція, наведена автором, підсилює слушність його тривожних передбачень.

Автотематичні вкраплення до оповіді вказують на те, що зі строкатого й наочно популяризованого політичного дискурсу Улас Самчук іноді черпав

запозичення, переважно для публіцистичних нарисів. «Колеса мусять крутитися», – писав я в черговому фейлетоні під заголовком, взятим з плакатів пропаганди «Колеса мусять крутитися» [238: 310], – фіксує письменник у творі «На коні вороному» і наводить цитату зі згаданого фейлетону. Це надавало репортажам письменника злободенності, робило їх актуальними для масового читача.

У художньому просторі досліджуваного циклу інтертексти живопису та алюзії на літературні твори перебувають у діалогічній ситуації. Одним із таких епізодів є опосередкований діалог між автором та портретом Тараса Шевченка: «З темноти, як стій, виступив просто зі стіни перед мною портрет Шевченка. – Здоров, батьку! Приємно зустрітися. Як завжди, він насуплений і я знаю чого. Мовляв, «нема на світі України, немає другого Дніпра, а ви претеся на чужину, шукати доброго добра». Я це знаю, батьку, але інколи приходиться побувати і за «Оралом». Така вже наша, вибач, доля» [238: 8]. Символічна зустріч двох письменників, яких доля силоміць відірвала від національного ґрунту, була знаковою для Уласа Самчука. Незважаючи на авантюрну вдачу, жадання нових відкриттів та вражень, опозиція «своє – чуже» завжди була присутня у свідомості письменника: «Для мене Україна не лише над Дніпром, а й над Волгою, над Райном, над Конго. Нема місця на плянеті, яке б мене, українця, не цікавило. Але все-таки... «нема на світі України, немає другого Дніпра» [237: 226]. Слова Тараса Шевченка, які Улас Самчук неодноразово цитує, стали лейтмотивом саморефлексії письменника-емігранта.

Інші образотворчі алюзії зумовлені тим, що Улас Самчук фіксує у спогадах про культурний та побутовий контекст, що оточував його, власну точку зору, з якої цей контекст був ним сприйнятий, як імовірну точку зору автора-живописця. Зокрема, у майстерно відтворених образах рідного краю Улас Самчук прочитує концепцію розуміння художником самої України. Такою, на думку письменника, є «картина роботи Федора Кричевського – полтавський краєвид з високим небом і далеким обрієм над річкою Пслом біля села Шишаків... І високою стрункою дівчиною в плахті, під високими

стрункими деревами, з приложеними до щік долонями, яка здивовано задивилася в безмежну далечінь простору. Ця ідея і ця думка зображення України мені подобалась...» [238: 85].

Як інтертексти до твору-симбіонту «На коні вороному» входять алюзії на тогочасні кінофільми. Одним влучним епізодом письменник іронічно розкриває тип нацистської просвіти для «тубільного населення». У Дермані, малій Батьківщині Уласа Самчука, було влаштовано перегляд фільму «Я-тато». Автор чітко окреслює несумісність культурних кодів при зіткненні привнесеного типу світогляду з власне українським: «Невиразна мара, щось фантастичне. Звуки переходять в шум. Пригадується сцена з гоголівського «Вія» перед тим, як має появитися відьма. Шумить, хрипить, мигає і раптом вибух. Є! Великий німецький державний орел» [238: 307]. Як висновок автор інсталює фрагмент розмови двох селянок, що переглянули «імпортну кінострічку»: «Як вам, Василихо, сподобався «Я-тато?» Василиха деякий час мовчить, не може збагнути, про що мова... – А! Той фільм! Еет! – і махнула рукою. Коментар вичерпано» [238: 307-308]. Іноді Улас Самчук посилається на продукцію кінематографа з метою викрити новітні політичні міфи, як, наприклад, у творі «Плянета Ді-Пі»: «Пройшлися сюди і туди, і натрапили на кіно, де давали «документальний» американський фільм, дуже старанно спрепарований про останню Гітлеро-Сталінську війну з намаганням показати, який то поганий Гітлер, а який добрий Сталін і що громадяни СССР живуть, поживають і добра наживають, ходять до церкви, моляться, кадять, дзвонять, співають. Клюква жахлива і в загальному – пропаганда комунізму за гроші капіталістів. Так робиться політика нашого перверзного часу з якимсь незбагнутим замислом незбагнутих людей, яким хочеться конче з Европи зробити СССР з голодом, рабством, Сибіром, Сталіном, НКВД» [243: 70].

Інтертекстуальні співвіднесення з текстами інших знакових систем (творами образотворчого мистецтва, архітектури, музики), наявні у книзі «П’ять по дванадцятій», красномовно підтверджують, наскільки важким для психіки людини є досвід вигнанця мимоволі. Так, Улас Самчук подає

безпосереднє сприйняття музики Й. С. Баха: «Я вже забув, що то опера, і коли недавно слухав Баха, видавалося, що в тій музиці снують совєтські майори, золоті пагони, що біжать потяги на «родіну», мають червоні прапори, мигає обличчя «батька народів» [245: 183]. У таборах для «переміщених осіб», в атмосфері масової істерії від загрози примусової репатріації, у колективному несвідомому викристалізувався певний фактор «колективної детермінованості», що істотним чином впливав на індивідуальне розуміння явищ культури.

Власне упередження Уласа Самчука до насильницьких методів та ідеологічного тиску пропаганди, якими змушували людей повертатися до Радянського Союзу, відбилося у тонкій образотворчій алюзії: «На чисельних американських тягарниках полинули на схід перші лави поворотців «родіни». З червоними полотнищами, транспарантами, Сталіним, Молотовим, гармошкою, «Катюшою», інтернаціоналом, свистами, ґвалтом. Винятково істерична картина, гідна Рєпіна» [245: 136]. Цей епізод пізніше було відтворено у третьому томі роману-епопеї «OST» – прикметно, що як сцену, сприйняту персонажем, прототипом якого вважають самого Уласа Самчука: «… Він [Нестор. – М.Ц.] почув звідтіль несамовиту мішанину галасу, що складався з крикливого співу, надривних вигуків, нерозбірних звуків гармонії і реву моторів, який виривався, мовби з-під землі…, щоб згодом вирватися і летіти жмутами людських голів, густо втиканих на тягарових американських відкритих автомашинах, над якими бурхливо маяли червоні – серп-молот – прапори і стирчали портрети й транспаранти. І кожний такий жмут голів кричав щось окремо, кожний, здавалось, намагається перекричати один одного… В тому виразно чувся розпач, тих людей хтось гнав батогами, їх хтось полосував – і вони кричали» [242: 269].

Елементами культурних кодів документального плану у творах «На білому коні» та «На коні вороному» є топоніми. Особливу увагу Улас Самчук приділив явищу зміни назв вулиць, характерному для зображуваної автором доби. На думку Л. Успенського, «надаючи місцю ім’я на честь та на пам’ять, ми ніби хочемо спорудити монумент тій чи іншій канонізованій нами постаті, а

іноді події» [165: 44]. Українці прагнули дати вулицям своїх міст історично та національно вмотивовані назви. Всупереч цьому ідеологічна експансія завойовників часто доходила до абсурду. Назви вулиць перетворилися на своєрідні культурно-політичні палімпсести, в яких попередній текст прочитувався дуже чітко: «Вулиці міст, як завжди, як звичайно, носили назви не українські. Особливо за покійниці Польщі старанно дбалося, щоб під цим оглядом нічого не дісталося українцям. Все, до найменшого закапелка, носило ім'я Пілсудського, Костюшки, Третього Мая, Міцкевича і т.д. і т.ін. Тепер почалися зміни. Вулиця Галера стала вулицею Петлюри, Міцкевича – Шевченка, Словацького – Біласа й Данилишина, Понятовського – Хмельницького, Костюшки – Коцюбинського... За совєтів ці самі вулиці звалися Сталіна, Леніна, Ворошилова, Пушкіна, Шолохова. Німці і собі почали подвизатися. Головна вулиця почала зватися Гітлера, хоча ця назва довго не втрималась, бо комусь здавалося, що вона не вистачально гідна носити таке ім'я, а тому її перезвано на Герінга... Що згодом також змінено і з тих самих причин. І її зведено до просто «Німецька». Бідна вулиця. Протягом одного тільки півстоліття її назву змінено шість разів. Але української назви ця великомучениця так і не дочекалася» [238: 71-72]. Ця фарсова і трагікомічна ситуація склалася, за свідченням автора, у місті Рівному. Улас Самчук підкреслив, що штучно насаджені, політично зумовлені топоніми не знаходили належного місця у світосприйнятті українців: «Всі вулиці Києва того часу мали назви «бувших» і «теперішніх», що їх кияни завжди пам'ятали. Говорити про вулицю Леніна, а не згадувати Фундуклея, вважалося зрадою минулого» [238: 10]. У цьому виявлялося активне протистояння індивідуальної пам'яті людини стиранню пам'яті нації. Оскільки привласнення топографічним об'єктам нових назв, співзвучних з ідеологічними та політичними тенденціями, є стандартними заходами будь-якої влади, тоталітарний режим спекулював на цих простих істинах найбільш вдало.

Такий пласт культури, як творчий доробок українських радянських письменників, висвітлено Уласом Самчуком двопланово: текстуальною

інтеракцією та символічним описом будинку «робітників літератури» – Роліт – у Києві, що стає узагальненим образом пригноблення духу. Улас Самчук досяг ефекту бачення зсередини того, про що раніше тільки чув або прочитав між рядків. Цитовані автором твори Павла Тичини, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Миколи Бажана розкривають трагедії творчої особистості, яка змушена жити у вічному розладі зі своїм «Я». Знаковими у цьому плані стають уривки з «Щоденника» Аркадія Любченка, який свідомо викрив важку, задушливу, бюрократичну систему, що перетворювала митців на робітників, а духовне окрилення – на дріб'язкову буденність, пошук нагород та життєвих вигод. Особисто знайомий з Аркадієм Любченком, Улас Самчук адаптував фрагменти з його щоденника, щоб обґрунтувати власну концепцію чинників перебігу літературного процесу на радянській Україні.

Поряд зі штучно прибраною офіційно-дикторською авансценою – залаштункові трагедії: знівечені долі письменників та їх рідних, ненависть до служіння соціалістичному культові. Постійне життя під дамокловим мечем тоталітарного режиму виявлялося в усьому: у взаєминах письменників, у напрямку їх творчості, у зміні поглядів та позицій. Типові наслідки централізованого викривлення ідеалів та переконань митців були приблизно такими: «Тичина мав спроможність пролізти крізь вухо голки сталінських вівісекцій, здобути іконостас орденів, копу титулів, але він не міг сказати правди про голодуюче село, долю своєї сестри або згадати знищеного брата» [238: 50]. Подаючи у творі «На коні вороному» вибрані фрагменти зі «Щоденника» Аркадія Любченка, Улас Самчук зміг «зблизька розгледіти ... одну з версій української ілюзії, простежити її драматичну динаміку: від спалаху безкрайнього, аж до засліплення, ентузіазму, обтяженого фатальними політичними та моральними компромісами аж до колаборантства, і крізь розпач сумнівів, розгубленості та розчарування – аж до зневіри і краху» [6: 102]. Сам будинок письменників у Києві, оповитий ремінісценціями, промовисто засвідчував фатальність мистецької долі письменників, евакуйованих до Уфи, яких Улас Самчук не побачив на власні очі: «Таке ось навівав на мене той

будинок на вулиці Леніна. І взагалі, він виглядав для мене осоружно. Не архітектурою, а своїм духом. Тюрма. Питомник кастрованих. Символ уярмлення українського творчого слова» [238: 50].

Найбільш розповсюдженими проявами інтертекстуальності у даному мемуарно-автотематичному циклі є атрибутовані цитати, наявні у текстах, епіграфи до розділів, а також алюзії на різноманітні аспекти соціокультурної дійсності, у тому числі непрямі посилання на художні, публіцистичні, філософські тексти. Точне зазначення автора і джерела «чужого слова» найбільш притаманне інтертекстуальним прийомам Уласа Самчука. Воно зумовлене жанрово-стильовими особливостями документально-художньої манери побудови наративу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Мемуарно-автотематичний цикл Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» симбіотичністю жанрових домінант завдячує стрункій багатокомпонентній моделі оповіді. Так, різнопланове ведення наратування зумовлене всією сукупністю відтворених ситуацій, які виходять далеко за межі приватних спогадів та суб’єктивних спостережень автора.

Твори мемуарної літератури завжди орієнтовані на *майбутнього читача*. Для спадщини Уласа Самчука такою аудиторією мали стати *читачі майбутнього*. Авторську художню модель доби покладено у схему документального хронологізованого наратування, яка набуває значення орієнтира для читача у наративному світі творів. З ретроспективної позиції, але детально і послідовно письменник з’ясовує питання, які у воєнне та повоєнне лихоліття його співвітчизники не мали часу поставити собі: Хто ми? Що ми? Що чекає на нас? Відповідаючи на ці питання, Улас Самчук звертається до національної картини світу українця-сучасника, робить екскурс у минуле, осмислює культурне, політичне середовище на синхронному та діахронічному

рівнях. Не випадково художній світ мемуарно-автотематичного циклу позначений архетипними нашаруваннями й оригінальними (у новому контексті подекуди зовсім несподіваними, але завжди добре вмотивованими) інтертекстуальними співвіднесеннями. Ці два чинники, з огляду на подібність їх виявлення у межах поетики кожного з досліджуваних творів, разом з часопросторовою послідовністю та спільною стратегією репрезентації наративу становлять вагому інтеграційну рису для всього циклу.

Улас Самчук створив документально-художню антологію доби, спрямовану на осягнення творчою свідомістю розхитаних основ онтології, на відновлення цілісності світу, в якому людина-митець зможе бути почутою.

РОЗДІЛ 3
ЕПОПЕЯ ЯК МОДЕЛЬ ТВОРЧОГО СВІТОБАЧЕННЯ УЛАСА САМЧУКА

3.1. Роман-епопея в українській літературі XX ст.

Генезу літературних жанрів, їхній синтез і контамінацію, визначення серед них пріоритетних і периферійних можуть породжувати, спрямовуючи у відповідне русло, ряд чинників. Серед них – умови літературно-мистецьких напрямів, соціокультурні зрушення, історичні обставини, іноді навіть політичні тенденції. Втім, єдиним авторитетним свідком процесу жанрового розвитку залишається художній текст: він виступає носієм жанрової форми і зберігає пам’ять про окремі художні моделі, що, об’єктивно існуючи у світовому літературному дискурсі, наклали на даний текст відбиток ще на етапі його створення.

Імовірно, ця кумулятивна здатність художнього наративу утворює з’єднувальну ланку двох протилежних зрізів жанрової площини: контексту епохи і контексту самого тексту.

Традиція розглядати літературні жанри у ширших рамках позахудожніх факторів сформувалася однаковою мірою завдяки своїй результативності та гнучкості. Прикметним виявом подібної традиції є пояснення еволюції художньо-естетичних канонів та жанрово-стильових параметрів, спираючись на реалії конкретного історичного періоду. При цьому ступінь конкретності для висвітлення притаманних добі мистецьких пошуків визначається по-різному: об’єктивно, як даний; і суб’єктивно, як бажаний. Останню з двох позицій обрав теоретичний аспект методу соціалістичного реалізму при зіткненні з новим явищем, яке в українській літературі сформувалося першої половини XX ст., – з жанром роману-епопеї.

Доцільність визначення «роман-епопея» переконливо довів О. В. Чичерін. Здійснивши ґрунтовне типологічне дослідження епічної прози, зразків російської, англійської та французької літератур, учений окреслив основні

риси, які мають бути наявними у цьому значною мірою суперечливому жанровому форматі. У другому виданні праці «Виникнення роману-епопеї», яке було розроблене на тлі класичних студій Г. В. Ф. Гегеля та В. Г. Бєлінського, присвячених проблемі епопеї та роману, а також сучасних ученому теоретичних постулатів і його власних ідей, викладених у попередніх розвідках [192; 193], О. В. Чичерін дійшов висновку, що «… цей жанр поєднує ознаки історичного та філософського роману. Роман-епопея – це історія сучасного життя, філософія історії у конкретній оповідній формі. Цей жанр вимагає від письменника особливої повноти і точності знань, глибокого розуміння історії, великої ясності думки» [191: 27]. Незважаючи на добре аргументовану, авторитетну концепцію, сформульовану дослідником, вона свого часу не стала хрестоматійною.

На 60-ті – 80-ті рр. XX ст. припав розквіт жвавої дискусії довкола питання про роман-епопею, яка поєднала наступні напрямки:

- встановлення походження і розвитку;
- окреслення жанрових параметрів;
- узагальнення вимог до творів такого ґатунку.

Перші два напрямки у радянському літературознавстві просувалися одночасно, зумовлюючи і коригуючи один одного. Зацікавлення народним героїчним епосом та епосом як одним з трьох літературних родів, теоретично поглиблене О. М. Веселовським [24], В. М. Жирмунським [61], Є. М. Мелетинським [105], наклало значний відбиток на уявлення про еволюцію великих епічних форм, зокрема роману. Роман як жанр зазнав істотних змін на межі XIX-XX ст., вони потребували відповідного осмислення, але у цей період постав і якісно новий спосіб художнього осягнення й вираження дійсності, – роман-епопея, складне своєю поліжанровою єдністю утворення. Зіставлення й порівняння сучасного роману з епосом (у значенні «епопея») у пошуках спільних витоків або причин для їх розмежування (М. Бахтин [10], В. Днепров [47; 48], Д. Затонский [66], В. Кожинов [74]) розширило теорію роману і поглибило уявлення про жанровий склад епосу, але

не розставило належних акцентів у науковому поясненні індивідуальних рис роману-епопеї. Беззаперечний зв'язок епопеї нового часу з античним епосом О. І. Білецький прокоментував як поступове відродження чільних рис останнього у рамках великої епічної форми XIX-XX ст. [12], а найбільш радикальним виявом еволюційно-генетичного підходу до вивчення епопеї стала версія І. К. Кузьмичова, який саме цей зв'язок визнав домінуючим, рішуче протиставивши романові сучасну епопею [86].

В останні роки сформувався толерантний принцип відокремлення роману-епопеї від його історичних попередників, який у першу чергу передбачає чітке уточнення смислових відтінків слова «епопея»: «Істотно розрізняються між собою давня (і середньовічна) героїчна епопея і епопея Нового часу, до якої іноді застосовують термін «роман-епопея» [75: 1236]. «Новоепічні» риси, актуалізовані у художній практиці з II половини XIX століття, підтвердили, що кожен наступний роман-епопея не ставав прямим наступником епопей минулих епох, хоча на етапі формування суголосного добі мірила епічності міг ставати зразком для наслідування.

Спроби з'ясувати критерії жанру роману-епопеї і таким чином обрати йому нішу у родо-жанровій системі художньої літератури також засвідчили розбіжність поглядів дослідників. Так, О. В. Чичерін пояснив цей жанр як «наступну ланку у системі оповідних жанрів, природний розвиток і завершення реалістичної прози: *оповідання, повість, роман і – роман-епопея*» [191:44]. В. М. Переверзін, навпаки, не знайшов підстав для віднесення роману-епопеї до окремого жанру за умов порівняння його з романом [117]. Інший приклад класифікації, що ґрунтується на ідеї певної *міжродовості* роману-епопеї, навів болгарський літературознавець І. Г. Попиванов: «Існують літературні види, які мають місце лише в одному роді, й інші, які зустрічаються у двох родах (ліриці й епосі або ліро-епосі та епосі). До другого типу належать: байки (у віршах – ліро-епос і у прозі – епос), ідилія (крім того, віршовані ідилії можуть бути ліричними творами), поеми (крім віршованих, існують поеми у прозі – епос), роман (існують і у віршах – ліро-епос), епопея (крім ліро-епічної, існує роман-

епопея), ода, балада (останні два види можуть бути і ліричними, і ліро-епічними)» [127: 30-31]. Позиціонування жанрової автономності сучасної епопеї – ще одна з популярних літературознавчих стратегій. На думку М. П. Утєхіна, у просторі новітнього епосу роман-епопею «можна віднести до групи новоепічних жанрів, до якої належить і роман, і повість, і оповідання, безперечно, пам'ятаючи про те, що епопея у цьому ряду – особливий самостійний жанр, а не різновид романної форми» [166: 68]. Подібна суперечливість теоретичного дискурсу свідчить про поступовий відхід від усталеності в ієрархії форм епічної літератури.

В академічній практиці складання підручників, де традиційно висвітлюється найбільш узагальнений погляд на питання, жанровий статус роману-епопеї теж не був чітко регламентований. У той період, коли українська література сприймалась як одна з республіканських літератур СРСР, визнання за нею права на сучасний роман-епопею було нелегкою справою престижу. Не випадково з метою уникнення так званої тенденційності викладу поняття «роман-епопея» пояснювали частковою десемантизацією визначення «епопея», яке раніше (наприклад, за епохи класицизму) формулювалося під впливом жанрового канону літератури, адаптованого з часом не лише до нових жанрових різновидів епосу, але й до нових уявлень про них: «Термін «епопея», щоправда, залишився, але набув іншого значення. Цим терміном стали означати взагалі великий епічний твір, який змальовує важливі події. Так, епопеєю називають «Війну і мир» Толстого, але це вже роман-епопея, а не героїчна поема. Епопеєю називають «Fata morgana» Коцюбинського, але за видовими ознаками це повість, «Севастопольская страда» Сергєєва-Ценського, «Прапороносці» Гончара – романи, які теж називають епопеями» [26: 274]. У ранг романів-епопей нерідко потрапляли й нетипові, багатопланові епічні твори, передусім – романи, що викликало очевидну антиномію: це почесне звання можна було так само логічно спростувати, як і надати.

Попри все, локалізація роману-епопеї у системі епічних жанрів під егідою епопеї простежується і сьогодні, зокрема, у такій універсальній класифікації:

«Залежно від масштабів зображення подій і доль розрізняють три групи епічних жанрів. До великих жанрів належать епопея (іноді роман-епопея) і роман, до середніх – повість, малі жанри репрезентують новела, оповідання, есе, нарис, фейлетон, памфлет, міф, легенда, притча, казка» [29: 261].

Отже, сформувалося три основні концепції жанрових параметрів роману-епопеї:

1. умовне визначення (відповідає одній з форм роману);
2. проміжне родо-жанрове утворення;
3. окремий жанр (виник як наслідок еволюції епопеї).

Нарешті, у двоплановому підході радянських літературознавців до поетики роману-епопеї найповніше відбилося трактування жанрово-композиційних особливостей художніх творів у світлі ідеологічних догм. «Відродження» і розвиток сучасного роману-епопеї проголосили безпосереднім здобутком Жовтневої революції (Л. Єршов [55]; М. Левченко [89]), але вимоги до соцреалістичної епопеї залишалися розмитими: так за формальними ознаками можна було кваліфікувати і виробничий роман значного обсягу, і роман-хроніку, і цикл романів або повістей, переважно про революційні або інші соціально вагомі зміни. Роман-епопея, утворення далеко не монолітне, дійсно поєднує значну кількість рис вищезазначених жанрів. «Історично епіка так само істотно перевстановила свої межі з іншими жанрами та дискурсами – лірикою, трагедією, сагою, новелою, мемуарами, хронікою та історичним документом…» [218: 1], а сучасній епопеї теж притаманна динамічність, за рахунок постійного збагачення унаслідок синтезу характерних рис розмаїтих жанрових форм (і не тільки епічних!). Подібна особливість свідчить про «наджанровість» цього складного утворення та його готовність до діалогу з жанрами-донорами. А оскільки синтетичні жанри становили потенційну небезпеку для чітких приписів соцреалізму, все, що включало у себе поняття «епічність зображуваного», доречніше було пояснити широкомасштабністю та глобальністю у відтворенні пори визначних подій та явищ і кола дотичних до неї проблем.

Міф про відродження роману-епопеї на теренах соцреалізму вкоренився настільки міцно, що на межі тисячоліть і саме визначення набуло негативних конотацій, і перлини української епічної прози, які майже півстоліття традиційно співвідносилися з ним, почали сприйматися двозначно. Підвалини цього міфу заклав пошук аналогій – переважна більшість дослідників радянського роману-епопеї звертала погляди на «Війну і мир» Льва Толстого, один з шедеврів і перших зразків епопеї Нового часу. Принагідно, але досить поблажливо натякаючи на соцпоходження автора і пов'язану з цим своєрідність його філософії, що відбилася на ідейно-естетичній канві твору, Льва Толстого опосередковано «підтягували» до родоначальника методу соціалістичного реалізму в цілому і радянської епопеї, зокрема. Таким чином, новоутворений художній метод отримував солідне правонаступництво.

Мусування аргументу *відродження* епопеї також мало пояснення, оскільки в опозиційній парі занепад/відродження перший елемент ототожнювався з капіталістичним, буржуазним, реакційним, а другий – з соціалістичним, передовим, прогресивним. Насправді ж ніякого відродження, як і занепаду, не сталося: виникла нова жанрова форма, а у 20 – 30-х роках XX століття, на засадах «соціалістичної літератури», розвинувся один з її видів – назвемо його соцреалістичний псевдоепічний роман. Цей штучний вид дискредитував уявлення про художній рівень роману-епопеї, який в українській літературі означеного періоду саме долав нелегкий шлях становлення. Розтягування романного світу до гротескних розмірів, принагідне заповнення його «потрібними» ідеями, деперсоналізованими (але витриманими в інтернаціональному стилі) персонажами та запрограмованими мотивами, стало зразком для творчого наслідування. Більшість з молодих письменників-епіків з цим співвідносили і ту характерну рису, що «… епопея заряджена на відтворення колективного досвіду і світогляду» [22: 23], і жанрову масштабність роману-епопеї.

Не випадково сучасне вітчизняне літературознавство й нині ставиться до феномену роману-епопеї помірковано або нігілістично. Так, у цитованій вище

праці О. А. Галич зауважив, що «українська література досі не має зразків, які повністю відповідали б усім особливостям цього жанру» [29: 263]. Н. І. Бернадська, працюючи над концепцією «псевдоепопеї» [14], досліджуючи канон соцреалістичного роману, обґрунтувала «штучність і неорганічність терміну «роман-епопея» [13: 4]. Проте, виходячи з загальновизнаної ідеї про схильність до помпезності та масовізму радянської соціалістичної культури, як і художньої літератури, варто згадати слова її дослідника, Є. О. Добренка: «Соцреалізм – це не десяток текстів, але саме безкрає море «художньої продукції» – епопей, романів, поем, п'єс… Соцреалізм і важливий цією своєю *екстенсивністю*…» [49: 9]. З одного боку, формальні ознаки роману-епопеї виявилися ніби генетично спорідненими з формальними ж ознаками естетики соцреалізму, тому окремі елементи пафосу, масштабності та всеосяжності стали цілком придатним ґрунтом для ідеологічно сугестивних псевдохудожніх епопей-мутантів. З іншого боку, створивши тип літератури, в якому «жанри перестають розрізнюватися за своїми художніми особливостями» [190: 24], метод соцреалізму не здобув патент на *епопею нового типу*. Зі втратою пріоритетної ролі цей метод, завдяки багатьом своїм суспільно-культурним та художньо-літературним утіленням, став предметом цілої низки як толерантних, так і безапеляційних суджень: «Навіть тоді, коли поле битви замінили на генератор та колгосп, поганим у сталінському соціалістичному реалізмі, як і в архітектурі, залишилось те, що він був героїчно поганим» [212: 267]. Підміна понять, справді, сприяла появі й усталенню гібридних зразків епосу, які утворили художньо маловартісне відгалуження нової епопеї. Саме ж це псевдоепічне відгалуження не свідчило про появу канону роману-епопеї, бо не мало достатнього потенціалу для розвитку, незалежного від позалітературних чинників. Отже, за окремими рисами «епопейності» неправомірно судити про чистоту й універсальність жанру того різновиду об'ємних прозових творів, який залишила нам радянська література, – власне, не література в цілому, а її масова, показово спролетаризована, видозмінена з нахилом до шаблонної спрощеності, іпостась.

В українській літературі XIX століття не було такого *жанрового прецеденту*, як «Війна і мир» Льва Толстого, але як класичний приклад неухильно поставав твір «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика. Дослідження прозових творів епічного змісту зводилося, хоч і частково, до пошуку відповідників уявленням про сучасний роман-епопею. Закономірно, що весь подальший реєстр – зокрема, твори Олеся Гончара, Олександра Довженка, Юрія Яновського, Михайла Стельмаха – укладався під знаком питання і з численними застереженнями. Порівняно недавно у ньому опинилися обидва романи-епопеї Уласа Самчука – «Волинь» та «OST». Підстави доцільності чи недоцільності віднесення цих високих зразків мистецтва слова до епопей і на сучасному етапі їх дослідження обговорюються та підсумовуються.

Заради уникнення декларативності у даній роботі перелік романів-епопей української та зарубіжної літератури не буде наведений. Епічний вимір кожного зразка сучасного роману-епопеї доводиться у процесі розгляду жанру і композиції, а не більшістю голосів «за».

Однак, починаючи розмову про художній епос Уласа Самчука, варто дещо уточнити. Роман-епопея «OST» потрапив на сторінки даного дослідження не лише тому, що безпосередньо пов’язаний з його об’єктом, мемуарно-автотематичним циклом творів-симбіонтів. Зараз неупереджено-ретроспективний літературознавчий огляд XX століття дає можливість помітити перші негативні наслідки тези про контроверсійність діаспорної літератури та її канонів до української радянської літератури. Протягом, образно кажучи, євроремонту історії української літератури відбувається зміщення убік нових крайнощів: жвавого дослідження спадщини письменників-емігрантів і дещо поблажливого, з настирним відшукуванням актуальності, прочитання доробку вітчизняних митців. Створювати ажіотаж довкола заокеанської творчості, сприймати її як «отримане у спадок», означає підсилювати дистрибутивне сприйняття літературного процесу, нівелювати десятиліттями недосяжну можливість побачити його у цілісності й величі.

Поділ української літератури на два вектори був суто просторовим, а не часовим: вони мали одну вихідну точку і були односпрямованими, рухалися в одній площині й були носіями характерних рис своєї епохи та середовища, яке частково варіювалося під впливом різних суспільно-історичних умов. Адже більшість членів МУРу, літературно-мистецького об'єднання «Слово», Нью-Йоркської групи писали не для вузького кола чи кола обраних і не всупереч тому, про що йшлося у той час у творах їхніх співвітчизників у радянській Україні, але саме представники діаспорної культури, у числі яких опинився Гомер XX століття, мали змогу на практиці підтвердити концепцію *великої літератури*, обстоювану Уласом Самчуком. Повернення їх літературної спадщини після розпаду СРСР не було *поверненням* у прямому значенні. Відбулося заповнення штучно утвореної лакуни, над подоланням якої митці-емігранти працювали наполегливо й цілеспрямовано. Причому це явище не поставило під сумнів досягнення материкової літератури, як і не вплинуло на подальший розвиток українського літературного процесу поза територіальними межами України.

Заплутані колізії повернення романів епопейного характеру «Волинь» та «OST» на літературно-критичні терени материкової України заретушували усвідомлення загальновідомого факту: у межах віднайдення важелів тиску на мислячу і творчу особистість, продукування епічних полотен стає неможливим або принагідним, як сталося у випадку псевдоепопеї. Створення справжньої епопеї, як і повномасштабного роману, передбачає синтез загальнолюдського і суто національного звучання. Не дивно, що обидва твори Уласа Самчука – яскраві зразки національного документально-історіософського роману-епопеї в українській літературі першої та другої половини XX століття відповідно – були написані поза межами України.

Слід зауважити, що неоднозначність інтерпретації жанру творів «Волинь» та «OST» (і передусім непослідовне визнання епопейної домінанти) започаткували вже сучасники їх автора, зокрема, українські літературознавці-емігранти.

Як талановитий епік Улас Самчук реалізував якісно нові, і при цьому нерозривно пов'язані з національною традицією епічного повіствування, жанрові та ідейно-стильові пошуки вже у трьох книгах «Волині»: «Куди тече та річка» (1932), «Війна і революція» (1936), «Батько і син» (1937). Варто зауважити, що письменник наголошував не так на жанровому, як на концептуальному новаторстві, називаючи свою трилогію *романом-хронікою*: «…редакція [журналу «Дзвони». – М.Ц.] погодилася друкувати… мій роман-хроніку, який я назвав «Волинь», що була тоді центральною точкою моєї літературної амбіції. Мені хотілося внести в нашу побутову літературу трохи філософської і проблемної тенденції, дати повніший і точніший образ села, аніж це робилося до цього часу» [237: 101]. І видавнича доля, й аналітичне прочитання першого монументального звершення Уласа Самчука склалися відносно щасливо. Це дало змогу Григорієві Костюку схарактеризувати «Волинь» не лише як трилогію, а як «велику тритомну епопею» [80: 500], що у 70-х роках уважалося загальновизнаним фактом.

А «OST» Уласа Самчука – твір, який охоплює і до найменших штрихів багатопланово синтезує свою апокаліптичну епоху, XX століття, – набув стійких асоціацій з поняттям *роман у трьох книгах*.

Ця традиція склалася невипадково. По-перше, написання та опублікування завершальної частини епопеї, книги «Втеча від себе», відділяє від своєрідної прелюдії-заспіву, книги «Морозів хутір», солідна часова дистанція у 34 роки. Вже цей факт ускладнював адекватне сприйняття цілісності епічного художнього світу всього твору. По-друге, трактувати «OST» як трилогію – виправдано з формального боку. Саме так апелювали до другого роману-епопеї Уласа Самчука і його сучасники в оглядових розвідках: «гігантська трилогія» [32: 161], «широко задумана трилогія» [95: 267], «нова трилогія» [152: 210], і сучасні літературознавці, оминаючи, щоправда, емоційно забарвлені уточнення (В. Кизилова [73]; Ю. Мариненко [100]; Р. Мовчан [107]). По-третє, – і це, можливо, найголовніше – сам письменник відверто не декларував епічності свого художнього задуму, попри те, що на практиці він

оформився у рамки значного масштабу. Заслуговує на увагу авторська примітка до останнього тому: «Цим *оповіданням* закінчено більшу, *на три книги закроєну*, *повість* про події, що відбувались на відтинку нашої історії, в роках між Першою і Другою світовими війнами, під загальною назвою «Ост» і під назвами для кожної книги – «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе» (курсив мій. – М.Ц.) [242: 391].

Навіть той факт, що епопея «OST» сприймалася й досі сприймається у ракурсі «другої спроби» порівняно з попередньою епопеєю, має своє пояснення. Улас Самчук неодноразово (зокрема, у доповіді «Ідейні мотиви моєї творчості») наголошував на тому, що твори «Волинь» та «OST» – основні віхи його творчого доробку: «Головними, центроспектральними моїми задумами були такі дві розповіді, висловлені мовою прози і формою трилогії, як роман «Волинь» і роман «Ост» [235: 59]. Не уточнюючи, який з творів довершеніший у художньому плані, але називаючи їх наслідком єдиного задуму (адже, навіть у переносному значенні, *центральний* задум може бути тільки один), письменник не випадково вживає слова «повість», «оповідь», маючи на увазі романи епопейного розмаху. Опосередковано вказуючи на жанрову неоднозначність своїх трилогій, Улас Самчук наблизився до найновішого теоретичного пояснення роману-епопеї: «синтетичний метанаратив, що поєднує ознаки роману та епопеї» [92: 348], хоча не узагальнив свої спостереження, залишивши їх на суто прикладному рівні.

Авторське визначення жанру твору часто не витримує критики. Жанру епопеї це стосується повною мірою, бо «назвати якийсь твір епопеєю – це не просто визначити його жанр, це його висока оцінка, визнання за ним неперевершених літературних якостей» [119: 141]. В останнє десятиліття це визнання прийшло до «OSTу» (Ю. Безхутрий [11]; Р. Гром’як [43]; Н. Мафтин [102]; С. Пінчук [122]), і не як данина поточному ювілейному вшануванню Уласа Самчука, а як висновок на базі детального вивчення сюжетних ліній, системи образів, проблематики трикнижжя, а також філософських настанов, які *всезнаючий наратор* відстежив у своїх персонажів.

Утім, з огляду на унікальну епічність «OSTу» Уласа Самчука багато аспектів, що безпосередньо стосуються своєрідності поетики твору, залишилися нерозглянутими. Тому, враховуючи складний шлях до національної епопеї, який пройшла українська література ХХ століття, варто зупинитися на них.

3.2. Трилогія «OST» – смисловий центр автотематичних рефлексій Уласа Самчука

До шедеврів світової літератури Улас Самчук ставився з пієтетом. Багато творів німецьких, польських, російських авторів він прочитав мовою оригіналу. З мемуарно-автотематичного циклу постає висновок: книги у життєвому просторі письменника були рівноправними й вірними супутниками, навіть у страшні дні війни та психологічно ускладнений період адаптації, пройдений у таборах для переміщених осіб. Саме тоді, під час виступу на з'їзді МУРу, Улас Самчук зазначив: «Велика література світу – найвищий моральний ареопаг, де судяться і дають присуд вселюдські моральні чи аморальні вчинки, і горе тим людям чи тим народам, які в тому судилищі ще не досить заступлені…» [234: 18]. Так митець-патріот висловив тривогу з приводу другорядної ролі, наданої українській літературі зверхньо-нейтральним ставленням до неї ширшого загалу й становищем бездержавності. Парадоксально, але більшість репрезентантів української еміграційної літератури (навіть, певною мірою, Григорій Костюк та Юрій Шерех) не помітили реального підґрунтя ідеї «великої літератури» Уласа Самчука за ідеологічним пафосом. Письменник бачив художню творчість у ряді найвищих проявів духовної самореалізації народу, але він розумів, що національне мистецтво не може становити повноцінної альтернативи державності, хоча є вагомим її складником.

Світоглядну ізольованість у колі сучасників Улас Самчук пояснював розбіжністю сподівань: українська література так довго виконувала прикладне завдання, невід'ємне від національних проблем, що ввести її у ширший дискурс було справою не тільки часу, але й загальних настанов її представників (самих

митців) і тих, кому адресувалася творчість. Враження від першого з'їзду МУРу, а також погляд збоку на роздуми й емоції, які справила на аудиторію його доповідь, письменник виклав, зокрема, у книзі «Плянета Ді-Пі»: «Відчуваю, що й в цьому концерті я дисонанс. Проповідуючи національний стиль в нашому письменстві, Шерех натрапить в мені на несподіванку. Національний стиль?.. Для мене це лиш один бік медалі. Другий це – реалізм, конкретність, логіка. Люблячи до втоми серця Кобзаря-Тараса, я б не відважився казати «село, де серце відпочине» і для протиставлення «церкви та палати, та пани пузаті», тобто місто. Цивілізація для мене єдність, сума здобутків, синтеза наставлень, не супоставлень і не протиставлень. З цього природньо витворюється і сам стиль вияву нашого щоденного й буденного, а також творчого та будуючого» [243: 34]. І хоч елементи ідеологічної риторики в аргументах Уласа Самчука, зрештою, як і у його опонентів та однодумців, були, все ж превалювала інтенція вивести саме поняття «українська література» з кола давно нав'язаних їй атрибутів меншовартості, зі звужено побутового узусу, в якому воно фігурувало з дозволеним успіхом.

Отже, якщо абстрагуватися від монологічної експансивності та низки стилістичних фігур, концепція «великої літератури» у трактуванні Уласа Самчука зводилася до двох ключових моментів: *розвиток жанрової системи* (першочергово – епосу, а в ньому – роману) і *пошук домінуючого методу* (таким письменник вважав реалізм). На цьому без зайвих натяків він наголосив у статті «Про прозу взагалі і прозу зокрема», виходячи з переконання, що українська література 20-х років XX століття «… не дала прози. Роману, епіки, творчості великих полотен. А слід зазначити, що як у музиці мірилом її визначення є симфонія й опера, так у літературній прозі є роман. Всі інші жанри: оповідання, новела, навіть повість – це лишень галузки прози. Як також основним стилем прози є реалізм» [244: 32]. Ще одним, не менш важливим завданням, підказаним динамікою епохи, залишалося усталення *нового типу художнього викладу*, співзвучного, співмірного і культурно-стилістично рівного їй. «Живемо в добі не лише поезії, лірики, не лише епосу і роману, а й

гігантської епопеї комп'ютерів і ракет. Це вже не драма і не трагедія, не лише конфлікт між добром і злом, а ціла космічна, надземна парабола, яку годі охопити стилем досьогочасних земних норм» [247: 488], – пояснив видатний прозаїк у статті «Творчість і стилі».

Не заглиблюючись докладно у літературно-критичний доробок Уласа Самчука, зауважимо, що ідея його розвідок, як і виголошених доповідей, не завжди самоочевидна. З вагомих причин письменник не мав можливості й не прагнув написати ґрунтовну працю, присвячену українському письменству, на зразок тих, що залишили нам Михайло Возняк, Сергій Єфремов, Дмитро Чижевський. У суто науковому ракурсі не висвітлив він ідеї «великої літератури», діяльності МУРу – подібні дослідження проводили його сучасники, а з ретроспективної позиції – Григорій Грабович, Соломія Павличко. Тому викладене Уласом Самчуком – не теорія і не історія, а філософія літератури. При цьому не умоглядна, а підтримана конкретною, самозреченою творчою працею.

Вже Григорій Грабович помітив, що «… на ділі, крім деяких полемічних чи панегіричних виступів, немає жадних аналітичних спроб простежити, як саме «велика література» відбивається на окремих творах. Беручи під увагу, що це поняття великою мірою впливало на свідомість доби, таке його віддзеркалення напевно варте дослідження» [39: 48]. Але слід врахувати один факт: навіть якби цього віддзеркалення не існувало, всі роздуми Уласа Самчука над «великою літературою» з самого початку не були абстрактними. До 1945-го року, коли розгорнулася дискусія довкола нового ідейного задуму художньої літератури, письменник завершив роман-епопею «Волинь», здобув визнання за нього і розпочав перший етап титанічної праці над «OSTом». У творчій майстерні прозаїка одночасно формувалися літературні твори, літературна критика і *критика літератури*, що забезпечувало постійний зворотний зв'язок між ними. По-перше, висловлена Уласом Самчуком порада стосовно пріоритетного культивування епічної прози, за всієї умовності, в основі була вторинною до реалізації творчих планів самого письменника. По-друге,

перманентне включення до його художніх та мемуарно-автобіографічних творів літературної аналітики (так буде правильніше охарактеризувати прокоментовані митцем інтертекстуальні пасажі і весь масив нетипових виявів автотематизму, – рефлексій про словесну творчість, власну креативну працю) визначило наперед епічне ускладнення цих творів і спільність контексту, в якому вони постали.

Письменник неодноразово називав себе реалістом (питання про те, реалістом чи модерністом він був насправді – одне з чільних у самчукознавстві). «Як автор соціально-психологічної прози, У. Самчук протягом усього творчого життя своїми творами демонстрував можливості реалістичної манери письма» [38: 189], збагачуючи та ускладнюючи здобутки української реалістичної прози, досягнення письменників-епіків межі XIX-XX ст. Навіть у ранній творчості його «реалістична манера письма» була індивідуалізована модерністичним духом епохи, знаходилася безмежно далеко від традиційного побутового наративу й викладу лише типових суспільних конфліктів. Роман-епопея «Волинь» свого часу і надалі сприймався як візитна картка Уласа Самчука-реаліста. Дійсно, у цьому творі порушено одну з класичних (частотно активно розроблюваних, але остаточно не з’ясованих) тем української художньої прози – тему селянства. Мета епічності «Гомера з Волині» полягала в наступному: подати широкий і глибокий зріз українського життя крізь призму його мікромоделі – села – у зламну добу і пояснити місце українця у світі, світобудові, простежити шляхи віднайдення ним покликання, самоідентичності й національної ідентичності. Якщо взяти до уваги тільки це і зовсім залишити осторонь щире захоплення письменника творами Томаса Манна, Германа Гессе, Ернеста Хемінгуея, перебування його у центрі розмаїтого культурного оточення XX століття і в цілому прихильне ставлення до стильового синкретизму, навіть тоді «Волинь» Уласа Самчука нелегко співвіднести, наприклад, з іншим соціально-психологічним романом епопейного рівня – «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика.

Національний контекст епопейного мислення автора «Волині», який, безсумнівно, включав у себе і соціально-психологічні риси, був зосереджений довкола бінарної опозиції – свій / чужий світ. Епічна візія цієї опозиції знайшла послідовне продовження і розвиток у романі-епопеї «OST».

За кількісним обчисленням книг, що складають епопею «OST», і за зовнішньокомпозиційним поділом це – трилогія. Але назвати твір лише як «роман-трилогія» – значить наголосити на суто формальному аспекті авторського задуму і нічого не сказати про його жанрову приналежність. Внутрішня логіка структурування частин, хронологічні й просторові рамки художньої оповіді, типи нарації і послідовність відбору наратованого, чергування конфліктів, система персонажів та їх взаємодія співвіднесені з ідейно-тематичним та жанровим завданнями автора: послідовно, з образно-філософської та історіософської позиції розкрити містке узагальнення – категорію «ost».

Це узагальнення пояснюється, деталізується автором двопланово: **у контексті епохи** (стосується всього людства) і **у контексті індивідуального буття** (стосується кожної людини). Крім цього, категорія «ost» має три іпостасі: 1) збережені у поколіннях устрій, життєві настанови (*космос*, а в художній проекції – «Морозів хутір»); 2) принципова антигуманність революцій, світових воєн та пов’язаних з ними трагедій (*хаос*, або «Темнота»), і 3) синтез інстинкту фізичного та духовного самозбереження і його наслідки (*відсторонення*, або «Втеча від себе»). Оскільки іпостасі «osty» плавно переходять з одного роману до іншого, не обмежуючись вичерпаністю навіть у рамках тієї частини, де є домінантами, кожна з трьох книг епопеї, зберігаючи при цьому жанрові ознаки роману, не є автономним твором у прямому значенні. Втім, у даній роботі для лаконічності твори «Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе» згадуватимуться як «романи» у значенні «композиційні частини епопеї «OST».

«OST» як ідейно-естетична цілісність становить *архіроман* по відношенню до своїх трьох частин-романів. Так спершу варто назвати його умовно, щоб уникнути ототожнення «OSTу» Уласа Самчука з циклом романів.

Принцип циклізації реалізовано лише частково – циклічний епос не обов'язково передбачає основну інтегральну рису для творів-складників. У даному випадку цю рису становить збалансована множинність художніх та документальних елементів, що поглиблюють розуміння категорії «ost» потенційними реципієнтами роману-епопеї.

Шляхи пошуку цієї збалансованості простежуються в автотематичному циклі творів Уласа Самчука. У першому субциклі – «На білому коні», «На коні вороному» – вони розчинені у контексті, а у другому – «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» – перебувають на поверхні тексту і навіть становлять одну з сюжетних ліній, але в обох випадках маніфестують скорочення дистанції між художнім і реальним світом, домислом і досвідом. Автор роману-епопеї на одному рівні з осмисленням власної долі, долі України та її народу, всім, що мало гідну вдумливого повіствування значимість, відтворив ключові моменти визрівання свого роману-епопеї «OST», усі залаштункові події, які передували його появі у художній літературі – від накопичення вражень, роздумів, фактажу, епічного розгортання фабули, розробки прототипів до редагування, видання твору і висловлення власної думки про його філософське підґрунтя.

Художньо-психологічна розробка Уласом Самчуком теми Східної України мала свій пролог – мемуарні есе, автобіографічні нариси, дорожні нотатки, які були чорновими варіантами не опублікованих на той час творів «На білому коні», «На коні вороному». Письменник уперше потрапив на терени, підсвідомо шановані ним як прабатьківщина: «Я знаю Захід. Я пізнав його дотиками власних пальців. Я задоволений... Їдемо назустріч Сходу, звідсіль починає дихати озоном того простору, яким насичена моя кров, душа, призначення» [237: 124]. Антиципацію зустрічі зі Сходом підсилював пошук нових перспектив образного дослідження обширів краю, тому що він досі не був предметом творчих візій епічної глибини, батьківщиною літературних героїв Уласа Самчука. У першому автотематичному субциклі духовно-культурні, суспільно-політичні, побутові реалії життя на «Великій Україні» втілилися у дещо суб'єктивовану Я-оповідачем модель опозиції Схід / Захід,

але поступово перейшли на вищий – історико-філософський – рівень інтерпретації та літературно-художньої обробки у романі-епопеї «OST».

Творчі намітки, проспект епопеї озвучено у творі «П'ять по дванадцятій». У пам'яті Уласа Самчука живими були міста «Великої України» (Київ, Харків, Полтава), сплюндровані, з одного боку, війною, з іншого – тоталітарною сірістю. Свіжим пластом прикро вражаючих вражень стали випадки знущання над військовополоненими та примусової репатріації колишніх «остарбайтерів», – репресивні заходи радянської влади, під загрозою яких опинився і сам письменник. За обставин, майже неможливих для креативної праці, Улас Самчук нотує: «Мріється нова тема. Роман. Про наш схід. Великі проблеми. Схід! Зводиться, встає, шевствує. Перед ним світ. Усе боїться» [245: 208]. Не написана ще тоді трилогія «OST» перебуває в автобіографічних нотатках на рівні ідейно-тематичного задуму.

Центральним об'єктом автотематичної рефлексії роман-епопея «OST» стає у книзі *нотаток і листів* «Плянета Ді-Пі». У 1947-48рр. (час ведення записника, що ліг в основу останньої книги мемуарно-автотематичного циклу) Улас Самчук працював над першим томом трилогії, романом «Морозів хутір», тому «Плянета Ді-Пі» стала *книгою про книгу*: вирішальний період долі свого літературного твору, а саме етап написання, письменник осмислив не менш докладно, ніж власну долю одного з мешканців «планети переміщених осіб».

Нове «літературне дитя» існувало у творчій уяві письменника на одному рівні з подіями оточуючої дійсності, але сприймалося як священнодійство і вимагало до себе пильної уваги. Це сприяло продовженню діалогу між різними за жанрами творами Уласа Самчука. Автор літературних есеїв з включенням спогадів розкриває найсвятіші для кожного митця таємниці народження нового твору: «Постійно ношуся з думкою «Ост-а» («Неначе цвяшком в серце вбитий»), це мене переймає, проймає, не дає спати. Сливе непосильне завдання, хочу висловити невисловиме, дія відбувається над Дніпром, у Каневі, на тлі імперії зі запитанням *хто ми* і *що ми*» (Курсив мій. – М.Ц.) [243: 10]. Алюзія на поему «Марина» Т. Г. Шевченка набуває символічного осмислення:

Неначе цвяшок, в серце вбитий,

Оцю Марину я ношу.

Давно б списать несамовиту

Так що ж? Сказали б, що брешу [250: 414].

Улас Самчук розумів, що його роман-епопею навряд чи сприймуть сучасники, що в УРСР до зміни влади він не знайде свого читача, що «OST» неодмінно затаврують «вигадками буржуазного націоналіста». Незважаючи на це, письменник гостро відчував відповідальність за збереження історичної пам'яті, національної свідомості українців.

Те, що у розмові про кожну людину-митця прийнято називати «життя і творчість», було неподільним для Уласа Самчука, бо творчість була найвищою метою його життя. Тип індивідуального світосприйняття видатного письменника-епіка засвідчував два основні напрямки впорядкування хаотичної дійсності: *документування* (фіксація подій нещодавнього минулого у нотатнику) і *художній виклад* (або наступний етап документування – літературна обробка спогадів, або такий, що стосувався написання епічної прози з помітними автобіографічними, художньо-документальними рисами). Так, неприваблива буденність таборів для переміщених осіб поставала перед ним і у безпосередньо побутовому вигляді, і у вигляді рафінованої релігійними, літературними алюзіями картини: «У нашому бараці Содома й Гомора і шкода, що у нас нема сенсу до універсалізації явищ, а то б ми створили ще одну Біблію. Маємо весь реквізит. Ісход. Фараона. Чермноє море. Бракує лиш Мойсея, який би розмовляв із самим Господом Богом, бо, здається, що наші урочисті богослужіння до Нього не доходять. Мої мрії писати «Ост»-а розвіваються і зникають, «ако дим от лиця огня» [243: 14]. Іронічність, з якою письменник оцінює довколишнє середовище, полягає у гротескно-масштабному трактуванні подій у просторі й часі, що було пов'язане з тривалою розробкою проблематики роману-епопеї – свідомість митця, постійно сконцентрована на епічному світі художнього твору, у реальному світі аналізувала з подібним розмахом і локальні проблеми (особисту невлаштованість), і глобальні

(загальну невлаштованість унаслідок «ісходу»), і проблеми позапросторові (невпорядкованість творчої праці).

Поступово між хронологічно послідовним структуруванням часу (типовий виклад подій для жанрів документальної літератури) і його образно-філософським осягненням (типовий підхід до художнього часопростору для роману-епопеї) утворилася чітка паралель: «30 грудня. Непомітно, мигцем, ніби телеграфні стовпи, перед вікном потягу, минають дні і ось вже другий з них урочисто проводжу за машинкою і завзято вистукую «Ост»-а. Де взяти часу і настрою? Табір це залізнична зупинка, приїжджають, від'їжджають, міняються обличчя…» [243: 35-36]. Улас Самчук простежив і занотував, як під впливом нового етапу творчої праці, що вимагала зусиль та зосередженості, змінилося його образне сприйняття простору та позиціонування себе у ньому: пошук епічного спокою в житті став прямо пропорційним спробам досягнення об'єктивності епічного викладу в романі-епопеї.

Цей пошук розтягнувся на три десятиліття, оскільки закони виживання у чужому просторі постійно ставили перед митцем-емігрантом складне питання про матеріальне забезпечення і право на самоствердження. Непевність власного майбутнього компенсувалася впевненістю Уласа Самчука, що у його епічного полотна є майбутнє. «Я ось вже думаю над продовженням «Ост»-а, хоча ледве чи пощастить мені взятися за це ще цього року. Кажуть, що в Канаді не багато для цього місця, але не будемо перед цим пасувати. Для нас не було його ніде… І ніде не буде. Його треба знайти, створити і ми це зробимо» [243: 342], – нотує письменник у фіналі «Плянети Ді-Пі». Ймовірно, кажучи про себе у першій особі множини, оповідач має на увазі себе та свій епічний твір, а не себе як представника української еміграції, адже творча праця була одним з основних медіаторів у процесі освоєння дійсності, чи то з точки зору ретроспекції, чи то антиципації (обидві представлені у мемуарно-автотематичному циклі – автор розповідає про місця, де він побував, і охоплює уявою той географічний простір, де ще побуває, «привласнюючи» собі таким чином ще не набутий досвід). Уже переїхавши у Торонто, 1958-го року в одному з листів письменник

звертається до щирого друга, Євгена Маланюка: «…Як викроїти і пошити останній вже том набридлого мені «Оста»? І як наситити неситу пельку проклятого безгрошів'я, щоб видержати ті довгі роки мандрівки по пустині Аравійській з моїми уявними людьми, яких вже давно, мабуть, нема…» [249: 141]. Але у конфлікті між ідеальним та матеріальним існував посередник – непохитний намір довести до логічного завершення розпочату роботу. Таким завершенням міг бути тільки останній том роману-епопеї.

Автотематичні коментарі свідчать про те, як у порядку творчої роботи Уласа Самчука змінилася система пріоритетів. Так, про можливість підготувати до друку і видати вже завершений автобіографічний твір «Юність Василя Шеремети» повідомляють відверто суперечливі роздуми письменника: «Чому б не видати. Але це значить відкладай «Ост»-а і берись за «юність», прощайся з братами Морозами з-над Дніпра і займись гімназистами української гімназії у Крем'янці на Волині, з часів небіжки Польщі. В загальному ця річ готова, але так вже водиться, що поки воно ще не в друку, то для автора воно ніколи не готове. Необхідно це ще раз перетрясти, щось змінити, щось підчистити, інколи переписати наново. А це значить сідай за машинку і строчи» [243: 50]. Унаслідок усвідомлення глибини нового епічного задуму (його масштаби стали очевидними вже під час написання першого тому епопеї «OST») митець чітко побачив важливість хоч і перманентного, але непоривного *зв'язку автора з темою,* що опрацьовується.

Захоплений проблематикою «Морозового хутора», оповідач спогадів ретельно фіксує всі моменти її осмислення. При цьому Улас Самчук не тільки вдається до самоцитування з нотатника, але й розгортає інтертекстуальну дискусію з авторами інших творів: «20 січня. Пишу, пишу і пишу… Про революцію… Про родину Морозів, їх, над Дніпром, хутір. До України з півночі зближаються большевики, їх тут не хочуть, їх бояться, але нема сили їх зупинити. Україна до цього не готова. За Шевченком «в огні пробуджена». Проти неї «Железный поток» за думкою Островського, «Грядущий хам» за Мережковським, «Власть тьмы» за Толстим, «самая обыкновенная, самая

простодушная, самая коротенькая глупость» за Достоєвським. Моїм завданням – шукати в цьому глузд. І причину» [243: 41]. В автотематичному форматі наратор-Я висловлює власні творчі інтенції та обґрунтовує історіософську концепцію.

Персонажі мемуарно-автотематичного циклу Уласа Самчука часто ставали прототипами героїв його літературних творів, історії їх життя, їх оповіді або приватні архіви – частиною документальної канви. Письменник-епік особливо наголошує на цьому у книзі «Плянета Ді-Пі». Автор-оповідач у системі автотематичних коментарів у таких випадках набуває статусу нарататора, тому наділяє співавторством одного з «периферійних» нараторів: «Мене навідав і довго говорив, цікавий добродій, колишній в’язень всіляких ЧеКа Іван Михальчук з табору Карлсруе, Форстер-Казерне. Залишив мені свої записки не конче готові до друку, але багаті, як матеріял… Можливо, зможу використати їх для «Ост»-а» [243: 167].

Характерним прикладом уповільнення плину оповіді є пропущена через свідомість письменника розмова, яка безпосередньо перетиналася з його творчим процесом. Фрагмент бесіди з Григорієм Костюком подано як антиципацію майбутнього завершення трилогії. На той момент вона існувала лише в епічному мисленні оповідача, а не фактично: «Учора переглядав всілякі матеріяли до другої книги «Ост»-а, говорив з Григорієм Олександровичем про Харків часів ВАПЛІТЕ й Хвильового, про мій «Ост» в його ембріональному стані. Григорій Олександрович, єдиний біля мене живий свідок того феноменального періоду нашої історії з-під знаку «Чорного ворона» [243: 263]. Аналітичний автор знає у даному разі менше, ніж один з персонажів, і посилається на гіркий досвід репресованого для фактичного підґрунтя свого художнього твору.

Кульмінацією самозаглибленої автотематичної рефлексії наратора мемуарно-художнього твору стає пряме звернення до уявної аудиторії, якою мають стати передовсім співвітчизники: «Кому повім мою радість?.. І разом – мою печаль. Моє підприємство незакінчене, перспективи закінчення дуже

невиразні, і, боюсь, що воно не знайде відповідного зрозуміння в крузі нашого думання, бо література нашої мови ще не ставила проблеми *геополітичного сенсу,* чим порушено традицію споглядально-зобразливого відображення справи, започату вже у «Волині» і поглиблену у «Морозовому хуторі»… Але «Волинь», все ще компроміс з минулим, тож то «Ост» – *нова просторовість з незнайомим ще питанням*» (Курсив мій. – М.Ц.) [243: 340]. Письменник апелює одночасно до потенційних реципієнтів як художніх творів, так і літературних спогадів. Це значно розширює контекст наратованого в автотематичному циклі.

Послідовність наведеної самооцінки роману-епопеї у загальному контексті своєї творчості підтверджує інтерв'ю, яке двома роками раніше Улас Самчук дав російському журналу «Современник». На питання, який твір з власного доробку йому найдорожчий, видатний письменник-епік відповів: «З точки погляду, так би мовити, анатомії моєї творчості, головне в ній – це трилогія «Волинь» як основа і праджерело, з якого витікає друга трилогія – «Ост» («Схід»), поки що тільки дві книги. «Волинь» («Куди тече та річка» – «Війна і революція» – «Батько і син» – моє вірую й ісповідую, філософія і мораль мого єства), а «Ост» («Морозів хутір» – «Темнота» і книга, що тепер в роботі, – «Втеча від себе») – це бажання зрозуміти багато що у житті нашого Сходу, над розумінням чого б'ються численні письменники (із Солженіциним включно)» [233: 43].

В автотематичних нотатках «Плянета Ді-Пі» правдива сповідь Уласа Самчука порушує хронологічний канон мемуаристики, тому що звернена не до минулого і не до сучасного, а до часу прийдешнього: «Крутий зворот історії, пущено в рух свідомість... Мільйони свідків, які стануть на суді справедливости. Це наші табори [Ді-Пі]. Там, удома, їх захочуть витерти з пам'яти, але тут вони ростуть, зростають і вростають у пам'ять вічного... Це другий, зовнішній фронт тієї самої війни. А «Ост» буде його виразником... Створений між Одрою і Рейном, він говорить про справи над Дніпром і Дністром. «Морозів хутір», це перший хутір того виміру, де люди вміли не

лише гарно жити, але й гарно думати… *Для мене найідеальніше завершення мого таборового циклю*» (Курсив мій. – М.Ц.) [243: 341]. Отже, сам автор наголошує на тому, що епопея «OST» становить підсумковий етап у його творчості, не лише у творчості в цілому, а в першу чергу по відношенню до мемуарно-автотематичного циклу «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» (точніше – другого субциклу, бо у ньому, крім автотематичних рефлексій, спільних для всіх чотирьох книг, знайшли відбиток таборові реалії). Завдяки винесенню автотематичних «мовних партій» за межі наративного простору роману-епопеї у рамки мемуарно-автобіографічного наративу Улас Самчук продемонстрував цікавий тип дистанції між оповідачем і художнім світом твору: об'єктивне, епічне *всезнання* наратора у романі-епопеї поєднується з невтручанням у наратоване, оскільки весь рух, кипіння ідей у творчій лабораторії, в якій формувався епічний твір, відбувається й активно висвітлюється в іншому, композиційно не пов'язаному з ним циклі творів.

Улас Самчук передбачав, що його роман-епопея «OST» ніколи не буде «завершеним» – не у тому значенні, яке вміщує у це слово історія літератури. Видання трилогії, том за томом, було лише невиразним відбитком художньої *ідеї* твору, що існувала в авторській свідомості. Ця ідея знайшла вираження і поза текстом роману-епопеї – у мемуарно-автотематичному циклі, а саме у численних автотематичних рефлексіях письменника. Крім того, безперервний перегук двох різних за жанрами пластів творчості Уласа Самчука модифікував і жанрову модель мемуарно-автобіографічних творів автотематичними елементами та епічністю документально-художнього викладу, й істотно збагатив жанровий синтез, охоплений рамками роману-епопеї «OST», що простежується на текстовому рівні.

3.3. Конструювання жанрово-композиційних рис епопеї в автотематичному циклі творів

Концепція минулого рідко залишається статичною у сприйнятті індивіда, навіть якщо йдеться про особисте минуле конкретної людини, а не епічне минуле людства, пов'язане зі значними суспільно-історичними змінами. Ця закономірність вплинула на письменницьку стратегію Уласа Самчука-мемуариста: відбір сюжетних елементів мемуарно-автотематичного циклу вийшов далеко за рамки традиційного осмислення власної долі та міри своєї причетності *як сучасника* до вагомих явищ об'єктивної реальності. Художньо-документальна реконструкція минулого, здійснена письменником, була безпосередньо пов'язана з епічним минулим українського народу. Попри незначну часову дистанцію між наратором і наратованим, це минуле зазнавало активного втручання з боку сучасних міфів, редагувалося та канонізувалося у підкреслено спотвореному варіанті. Улас Самчук обрав два напрями у спробі зберегти неупереджену концепцію національного минулого. Перший шлях – фрагментарне охоплення минулого у мемуарно-автотематичному циклі творів. Другий – звертання до широкого часового періоду, від 10-х до 50-х років XX ст., у романі-епопеї «OST». В обох випадках спільне полягало у зовнішніх та внутрішніх масштабах епічного охоплення подій, а відмінне – у способі їх обробки.

Специфіку жанрової моделі творів «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» визначили умови, в яких вони постали як літературний факт. Письменник не скористався нагодою викласти доступний йому матеріал ні у формі художньо-документального, ні автобіографічного романів, ні у річищі класичних мемуарів, і не лише тому, що це вимагало б докладнішої літературної обробки. Ймовірно, саме епічні масштаби ретроспекції та розробки окремих проблем підказали Уласу Самчуку мемуарно-автотематичний жанровий синтез. Мемуарні риси об'єднали всі випадки пригадування, оцінок і роздумів post factum, автотематичні – усі випадки авторефлексії, автоінтертекстуальності, які за глибиною осмислення та різноманітністю об'єктів проникнення в суть (адже міркування про власну творчість – це, як було зазначено, дорівнювало роздумам про власну долю,

становило, отже, значну частину розповіді автора про себе) значно перевищували монотематичний автокоментар, як, наприклад, у випадку цілеспрямованого оціночного підходу письменника до власного твору. За очевидної спорідненості з письменницькими мемуарами (спогади завжди характеризують оповідача як представника конкретної соціальної групи, у даному разі – письменника, українського емігранта), автотематичний цикл творів Уласа Самчука в цілому наближений до жанрового формату епопеї.

Несподівана, на перший погляд, жанрова комбінація має прецедент. Болгарський дослідник І. Г. Попиванов у праці «Проблеми літературного жанру» зауважив: «Монументальне [жанрове] утворення спостерігаємо й у *романі-епопеї*, перехідній формі до ліро-епосу. У нашій (болгарській. – М.Ц.) літературі є одне зовсім оригінальне жанрове явище – *мемуари-епопея*…». Як приклад наводяться «Записки про болгарські повстання» Захарія Стоянова [127: 30-31]. В українському літературознавстві не існує традиції зіставляти жанр роману-епопеї з різновидами мемуаристики. І передусім через відсутність конкретних творів, яким би таке порівняння відповідало. Втім, це питання часу: «мемуарною епопеєю» назвав Петро Ротач книгу спогадів Григорія Костюка «Зустрічі і прощання», яку рецензував 1991 року [135]. Таке жанрове визначення, попри деяку фігуральність вислову, вдало характеризує ґрунтовність та всеосяжність, з якими близький друг Уласа Самчука відтворив події та обставини зовнішнього світу. Але, на відміну від Григорія Костюка, Гомер з Волині усе, що вимагало докладнішого аналізу або пояснення, переніс з автотематичного циклу спогадів у роман-епопею «OST».

Друга епопея Уласа Самчука красномовно свідчить про те, що даний жанр – не стільки вінець епіки/епосу, скільки складне жанрове утворення з нефіксованою кількістю складників та багатоманітністю їх різновидів. Так, окрім яскраво виражених мемуарно-автобіографічних рис, цей твір об’єднує риси історичного роману, сімейного роману-хроніки, роману-біографії, причому жодна з названих рис не домінує над іншою.

Справжній письменник-епік уміє помічати глобальне у локальному, і це одна з національних стратегій епопейного мислення Уласа Самчука. Історичне тло, на якому розгортаються події роману-епопеї «OST», більш ніж *епічне*: революція, голодомор, Друга світова війна, сталінські репресії… Всі ці події постійно і жорстоко втручаються у життя персонажів твору, провокуючи їх на протистояння, відповідне їх вибору і позиції. Інтригує інше: міра розкриття теми народу (навіть народів!) і окремих людей у переломні моменти історії не зменшується від того, що у змодельованому Уласом Самчуком епічному наративному світі немає, наприклад, жодного опису розлогих масових чи батальних сцен. Олексій Чичерін простежив, що «роман-епопея як твір, переважно присвячений народу – творцю історії, народу в його діянні, не обов'язково пов'язаний із зовнішніми великими масштабами» [191: 29]. Саме цю рису в епопеї «OST» Уласа Самчука не зрозуміли чи не оцінили багато сучасників.

Відтворенню історичних подій, історичних осіб у романі-епопеї «OST» віддано другий план. Серед них – реальні історичні постаті, які є дійовими особами, а не лише актуалізуються у наратизованому мовленні інших персонажів. За значної міри достовірності, система цих героїв у кожній частині епопеї відрізняється тільки розгалуженістю. Так, у книзі «Морозів хутір» – це С. Петлюра та отаман Маруся (ймовірно, Маруся Никифорова); у книзі «Темнота» – Й. Сталін, Г. Ягода, М. Скрипник. Спільне між ними – це їх відносна композиційна локалізованість: взаємодію історичних постатей та історичних колізій осмислено письменником-епіком пунктирно. І це досконало, з точки зору психологізму, відтінює непростий синтез історичного та особистісного, загальнонародного та приватного у виявленні співвіднесення долі кожної української людини (інакше кажучи, *людини з народу*) з сучасним їй історичним етапом.

Жанрові ознаки родинної та історичної хронік – на самій поверхні твору, але жодна з них не стає визначальною для його жанрової характеристики. Так, у центрі подій – велика селянська родина Морозів (разом зі старим Григором

Морозом, його чотирма синами, дочкою та молодшим поколінням, вона налічує шістнадцять душ). Кожен представник цієї сім'ї – непересічна людина. Образна система роману-епопеї «OST» побудована за принципом достовірної проекції тогочасного суспільства, з урахуванням множинності соціальних ролей, перед вибором або виборюванням яких опинилися персонажі твору.

Між ідейним задумом першої частини мемуарно-автотематичного циклу і першою книгою роману-епопеї простежується чітка паралель. Вони обидві зосереджені на полемічності, дискусіях, що виникали між протагоністами внаслідок їх спроб осмислити невідворотні події та принесені з ними суспільно-політичні зміни. Значну увагу в творі «На білому коні», як і в наступних книгах циклу, Улас Самчук зосередив на гостропроблемному обговоренні майбутнього України, що поставало не стільки перед очима, скільки в уяві його сучасників. І саме з метою збереження ефекту автентичності їх точки зору автор закарбував слова своїх співрозмовників прямою мовою, залишивши за собою право підсумувати зміст висловленої чужої думки або взяти в дужки невисловлену власну думку. Таким чином, наприклад, завершується одна з його світоглядних суперечок з Оленою Телігою: «Хотілося розлитися широкою рікою проповіді про наші вимоги і потреби, але що б це дало? Вона це розуміє по-своєму, вона в ритмі доби, вона має заучені канони, і було б зайве її розчаровувати. Я міг хіба що жартувати. Ми говорили й *говорили, весь час контра, часто верталися до того самого і не могли розійтися… Ані зійтися… І я знаю, що я її не переконав, але разом з цим у чомусь переконав*» (Курсив мій. – М.Ц.) [237: 191]. Щоправда, у мемуарно-автотематичному творі діалоги-суперечки та відтворені наратором монологи ілюструють передовсім документально-історичний бік викладу (достовірність теми), а художню обробку, драматизоване оформлення мовних партій оповідачем виводять на другий план.

У романі «Морозів хутір» словесна полеміка, що точилася у родині Морозів, мала інше ідейно-композиційне навантаження. По-перше, з огляду на локалізованість художнього простору (хутір під Каневом) вона забезпечувала розвиток романної дії та ускладнювала її; по-друге, розширювала перспективи

охоплених в епопеї подій та явищ. Так, Перша світова війна не відтворена у романі, але її вплив на індивідуальну долю людини конкретизується в образі Івана Мороза. Після повернення з німецького полону на рідний хутір в його свідомості формується ревізіоністська концепція щодо усталених віками методів господарювання, як і нові, мудрі й помірковані, оцінки загального становища країни. У першому томі саме цей персонаж виступає резонером, а наратор абстрагується від арбітражної ролі.

Життєвий досвід Івана на той час значно випереджає світоглядну позицію Морозів, і вони це визнають, навіть перший опонент у дискусіях, наймолодший брат: «За твою мову, Іване, – почав Андрій, – ти дістав би доктора наук політичних у першому-ліпшому з університетів государства російського. І дуже, власне, шкода, що один з наших братів, маючи такі таланти, закопав їх так старанно у землю нашого хутора…» [240: 130]. Елементи профетичності, за відсутності далекоглядності, характеризують позицію самого Андрія. Він вірно передбачив подальшу долю брата: господар-землероб від природи, Іван унаслідок нищівних соціально-економічних зламів розминувся з покликанням. В історіософських роздумах Андрія виринає образ апокаліптичного вершника (цей образ у різних ракурсах фігурує і в книгах мемуарно-автотематичного циклу, а у двох перших стає центральним): «Росія сіла на одного з коней Апокаліпси, і тут уже дозвольте зробити маленьку відхилку в бік нашого українського локалізму. На чому базується наша обмежена просторово, але необмежена часово сила? Я б сказав: на неухильності її призначення» [240: 131]. Але, попри загальну ерудованість Андрія, попри творче ставлення до національної проблематики, його міркування типові для покоління молодих українських патріотів, яке зазнало поразки у здобутті державності. Тетяну Мороз можна назвати однодумцем Андрія, хоча власну концепцію вона захищає не словами, а діями, коли разом з нареченим Миколою Водяним (колишнім білим офіцером!) бере участь у збройній боротьбі армії УНР. Типово спрощені, «доморобні» соціалістичні амбіції Сопрона, найстаршого з братів,

наївна аполітичність Петра доповнюють загальну картину тогочасного рівня громадської думки українців.

Почуття національної самосвідомості, властиве всім Морозам, органічно походить з міфологічних праоснов буття українського етносу. Улас Самчук, вільний від лещат держ- і автоцензури, не загострював увагу на класовій боротьбі у суто радянському тлумаченні, але його літературні герої не переобтяжені й націоналістичною екзальтованістю. Навіть у палких дискусіях політичного забарвлення брати Морози не агітують і не перевиховують один одного (прикметно, що автор не виокремлює з-поміж них безпосереднього «рупора ідей»). Попри те, що «у першому томі «Осту» У. Самчук випробовував своїх героїв на громадянську зрілість полеміками, зіткненнями світоглядних позицій» [138: 263], у фіналі епопеї стає зрозумілим, що кожен з персонажів залишився при давніх поглядах, хоча у дещо трансформованому життєвим досвідом та випробуваннями вигляді. Й у тому, що більша частина наратованого у «Морозовому хуторі» прив’язана до святкових дійств, приховано глибокий зміст. Уже те, що у роки революції та визвольних змагань Морози працювали на своїй землі, справляли Різдво й Великдень з послідовним дотриманням традицій та звичаїв предків, було достатньою підставою «класово» протиставити їх тоталітарній владі.

Варто згадати, що значну частину описів свят, а також пов’язаних з ними спогадів Івана Мороза про дитинство і свій родовід, якими насичено перший том роману-епопеї, Улас Самчук почерпнув із власних мемуарних книг автобіографічного характеру, судячи з аналогічних картин і ретроспективних фрагментів у творах «На білому коні», «На коні вороному». Це вдалий сюжетний хід відносно роману-епопеї, тому що на перетині спогадів про колишнє зі сприйняттям теперішнього чітко вибудовується індивідуальна біографія персонажа, що звужує коментарі-уточнення, спрямовані на його типізацію, але розширює загальну епічну перспективу. З метою підкреслення святості пам’яті роду, права на таку пам’ять та концептуальної її спільності для братів Морозів Улас Самчук вдається і до мотиву колективного спогаду:

«Морози мають звичку вислухувати всеношну не в Каневі, а в Ліпляві. Це пам'ятають усі – Сопрон, Петро і Іван. Згадуються старі часи, коли ще вони не їздили, а ходили. Бігло троє цибатих хлопчиськів у старих, тяжких чоботях поперед матері… Було холодно, скрипів під ногами сніг, а небо всіяне великими зорями. І літо згадується, і луг, залитий квітами, і блискуча роса… Навіть Іван згадує ці речі. Коли то було, як то було і чому минулося!» [240: 158]. Автор «OSTу» підкреслює шанобливе ставлення до минулого, їх працю на майбутнє, що призводило до неприйняття революції. Письменник-епік «почав здалеку», з перших днів революції, не суто з метою докладно спростувати міф про щасливе та успішне радянське будівництво республіки, а щоб показати всю абсурдність та непотрібність таких соціально-політичних змін і їхні руйнівні наслідки.

Оскільки «… сучасна епопея будується на реалістичному сприйнятті світу, але не позбавлена й народно-міфологічних ознак» [44: 10], Улас Самчук переконливо розкрив причини внутрішніх суперечностей, посилених контекстом епохи, у душах українців. Більшість подібних *хуторян з-під Канева* об'єктивно не мали змоги вплинути на заплутане суспільно-політичне становище у країні. На рівні власного роду (родини) вони впорядковували – у кожному конкретному випадку оригінальний, хоча й виключно національний – мікросвіт, з чітким дотриманням етнокультурних особливостей у побутових, а також у духовних аспектах життя. Утім, з часів занепаду Гетьманщини, втрати Україною автономії, почався відлік періоду активного невтручання ширшого загалу українців у політичне життя країни. Типові представники трудової української еліти (як, наприклад, старий Григір, Іван) й еліти інтелектуальної (Петро, Андрій) досягали рівня, гідного наслідування, проте через розпорошеність, ізольованість самої еліти недостатнього, щоб сприяти об'єднанню нації напередодні катаклізму революції. Як не дивно, ця згубна ізольованість походила коріннями зі в цілому позитивного явища, яке одночасно було колискою української ментальності, – хутірського життя. Схильність до усамітнення і певного буттєвого егоцентризму українського

інтелігента, як і українця-господаря, діалектично прокоментував ще Пантелеймон Куліш: «…Це наша національна риса – не шанувати приятельських зв'язків і без будь-якого приводу полишати все, що перебуває за межами нашого хутірського видноколу, аби поринути у свої найближчі інтереси. Про світ нам і гадки нема: ми досі зберігаємо характер давніх печерських пустельників або запорозьких дейнек:

Ой, горе, біда міні,

Що не вкупі брати мої!

співає українець, а сам перший зашився в хутірську глушину років на десять, так що й саме його ім'я перестали вже згадувати в товариських колах» [87: 252].

Морози (особливо старше покоління) не були винятком з цієї закономірності. Однак усі вихідці з родини Морозів не втратили пам'яті роду, і з часом вона спонукала до складної еволюції їх світобачення. А те, що тяжіло над ними постійно, допомагаючи у будь-яких закрутах долі зберігати природну сутність і цілісність, був магнетизм рідної землі, який символічно втілював рідний *хутір Морозівка*.

У романі-епопеї хутір має свій психологічний портрет, утілений у численних описах та ліричних відступах, присвячених йому: «Весь хутір поволі пірнув у темноту, в якій на всі боки шуміли пружні вітри. Дерева саду на всі способи хиталися. Принишкло, мов замерзлі в льодах кораблі, стояли будови. Здавалося, що все обернулося в слух і увагу, що все причаєно вслухалось у вічний простір, ніби чекало, що звідти, з висоти чорного неба чи з глибини білої землі, впаде страшний голос Бога, що створив це небо, цю землю, ці дерева і цих людей. Над цим місцем стояло страшне питання часу, питання, що в своїх початках, ніби перше джерело, витікаючи з одної точки, поволі розливається і обертається у грізну течію могутньої ріки, що наповняє собою океани» [240: 332-333]. Важливо і те, що цей умовний художній простір не тільки талановита імпровізація. У книзі «На коні вороному» йдеться про хутір Лебедщину, з овіяної легендами історії якого було списано колиску роду

Морозів. Варто згадати, що епічно розгорнутий, лірично проникливий образ Лебедщини, зі збереженням топоніма й реального розташування хутора у просторі, відтворено й у романі-епопеї «Волинь». Помітно, що поняття «хутір» цікавить письменника і як матеріалізація прагнень заможного господаря-селянина, тобто вагома складова народного господарства, і як епічна частина минулого, «золотий вік» українського суспільного устрою в мініатюрі. Ретроспективний образ Лебедщини, пов'язаний з дитинством Уласа Самчука, відповідає стану хутора на 1943 рік, тобто час його останнього гостювання там, – настільки вперто волиняни трималися споконвічного оплоту, який формує у свідомості людини національну й індивідуальну пам'ять.

У розповіді про Лебедщину Улас Самчук не лише віддає належне міфологізованому самим життям простору, він трактує його з автотематичної позиції, внаслідок чого точка зору *письменника* й *мемуариста* ідеально об'єднана: «…Побувати на цьому хуторі, у цей час, після такої довгої відсутности, було для мене чималою пригодою. Пізніше, я використав його легендарність у ряді своїх літературних праць, а особливо в романі «Ост», на тлі якого я побудував цілу фабулу родини Морозів, перенісши його географічно аж до Дніпра насупроти Києва» [238: 290-291]. Попри все, основи позитивного українського консерватизму, тавровані «дрібними пережитками капіталізму», зникали на очах, і Улас Самчук, детально зупиняючись на хутірному житті у власних спогадах й художніх творах, зробив безперечний внесок у реабілітацію несправедливо дискредитованого національного концепту. Хутір Морозівка у романі-епопеї «OST» – втілення найвищої мети й призначення старшого покоління своїх господарів – це одухотворена істота, один з персонажів монументального рівня, а не лише експозиція до подальшого розвитку подій, це локус природи, наділеної здатністю відчувати загрозу, яка на неї насувається.

Вже Мар'яна, майбутня дружина Івана Мороза, пророчо передбачає, що звичний життєвий лад не буде довго тривати: «… ви є початок великого, незбагнутого ще чину…Тут родяться люди, що не лишаться на хуторі, а підуть в усі кінці світу і скрізь понесуть з собою свою велику душу» [240: 376].

Справді, хутір не в змозі більше втримувати Морозів, але його потужна енергія віталізму продовжує підтримувати їх, навіть після того, як унаслідок конкретних історичних обставин (згортання непу) Морозівку знищують разом з її душею – старим Григором.

Улас Самчук простежив, як спочатку традиційний уклад хутірного життя, від заснування садиби до її останніх днів, формував персонажів роману-епопеї, коли вони були дітьми або дуже молодими людьми (про це, озвучені наратором, розповідають спогади Григорія та Івана про молодість, картини дитинства Василя, уривчасті спогади Віри про своє раннє дитинство), а потім герої зображуються такими, як їх переформувала епоха. Не випадково їхній життєвий шлях у другому й третьому томах епопеї частково виходить з поля зору оповідача і подається фрагментарно (Василь – Андрій – Ольга – Мар'яна…), його увага переходить на ширшу історичну перспективу. Втім, навіть у зображенні цієї перспективи помітні численні еліпсиси. Наприклад, роки непу, як і роки голодомору, що зі всією виразністю були розгорнуті Уласом Самчуком у романі-хроніці «Марія», в романі-епопеї «OST» окреслені досить фрагментарно, але й епічно переконливо. Трагічні події 1932-33 років постають у сприйнятті Івана Мороза як голови колгоспу та Андрія Мороза як молодого радянського письменника, мешканця Харкова, тобто з більш ускладненої точки зору, ніж притаманної селянину-господареві. Голодомор не знищив фізично жодного з представників родини Морозів, але знищив їхнє право на національне самоствердження, якого вони досі повною мірою не усвідомлювали. Більшість з тих, хто пережив підступне випробування голодом й подальші репресії 30-х років, втратив це право безповоротно. Попри все, Морози не відреклися від моделі самоусвідомлення й типу поведінки, винесених з власного «епічного минулого» – хутора.

Своє ідеальне існування хутір продовжує на глибинному, архетипному рівні, назавжди стає чільним елементом світосприйняття Морозів, етнопсихологічним підґрунтям індивідуального освоєння дійсності. Колишні мешканці Морозівки й у потерпаючому від голоду Харкові, й у таборі Ухт-

Печорська співвідносять і сам *хутір* як модель мікрокосму, і хутірне життя з діаметрально протилежними за змістом і за значенням соціальними явищами. От чому Іван Мороз, грізний та всевладний начальник північного концтабору, серед п'яного бенкету намагається відшукати у пам'яті бодай фрагменти ідилічних хутірних святкувань: «Андрію – пий! Пригадай хутір і пий! Пий і плач, чорт бери! Бувало, Людмилонько, у нас на хуторі як заспівають оце в маю соловеєчки, ех, та як заспівають! А, бувало, пили ми здорово» [241: 362]. Свідомість Івана чіпляється за уламки картини «золотого віку», який минув безповоротно, але ніколи не відпустить своїх сучасників.

Стійкість подібних асоціацій настільки значна, що супроводжує навіть молодше покоління Морозів, яких з хутором пов'язувала скоріше генетична, ніж особиста пам'ять. Ось чому Віра Мороз називає ферму свого батька «…хутір патріарха нашого роду Івана, сина Григора, Мороза, на цей раз в Онтаріо Канади» [242: 379]. Це семантичне уподібнення несе в собі часопросторову, надісторичну офарбленість: максимально наближує різні точки у широкому географічному просторі (а художній час роману-епопеї традиційно плине у широкому просторі), світоглядні позиції різних генерацій (розв'язання класичного протистояння батьки/діти), і, нарешті, має оригінальне етнокультурне забарвлення.

Типологія персонажів свідчить про помітну авторську присутність у романі-епопеї «OST», хоча без експліцитного втручання у художню нарацію. Позицію селян Улас Самчук розумів краще, тому другорядні та епізодичні персонажі епопеї (родина Боровиків, родина Калиниченків, – перевтілені дерманці з мемуарно-автотематичних книг «На білому коні», «На коні вороному») змальовані з переважаючою мірою епічної глибини, ніж представники переслідуваної владою інтелігенції та богеми (серед них, зокрема, професор Смолицький, Наталія Тенета, маляр Лука Жеваго – особи, з якими персонажі роману «Втеча від себе» мають справу напередодні еміграції, реальні прототипи яких, судячи з творів «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі», діяли за подібних обставин у подібних ситуаціях).

Улас Самчук свідомо уникав прямолінійної характеристики літературних героїв, опрацьовуючи типажі з негативного табору, прообразами яких не були люди з його власного оточення. Такими є, наприклад, чекісти Петров та Рокита, які самі стали жертвами репресивної машини. Петров інтуїтивно відчув однодумця в особі Івана Мороза, тому до нього звернув сповідь зневіреного адепта: «– Що ж тут ховати, – каже Петров. А далі почав таке, що Іванові очі рогом полізли. Йшли полем, назустріч вітер… – Що ж тут таїти… Йдемо назустріч голодові циклічно-континентального розміру, всім це ясно, у людей би били на сполох, а у нас вчаділи і мовчать, мов сови. Й інакше не може бути. Діти містечкових продавців оселедців, вироджених попів, здохлих поміщиків взялися перероджувати світ! Геніально! У нас звикли всяку гниль і дур величати…» [241: 193]. Улас Самчук усамітнює Мороза та Петрова на полі, і саме перед Іваном, який без слів розуміє землю, а отже, перед землею, слідчий виголошує свій монолог.

Цікаву паралель пророчим словам чекіста письменник-епік вкладає в уста професора Круглова, ідеолога марксизму-ленінізму. Лише у радянському концтаборі він починає розуміти, що більшість борців-революціонерів перебували у ситуації невключеного спостереження стосовно народу і були трагічно далекими від нього, тому спроба радикальної перебудови світу з самого початку була приречена: «Я йшов, бувало, на барикади «за народ». Де я той народ бачив? З вікна будинку сільського батюшки? На вулиці? Так. Я був і на Сибірі. Але що то було. Грашки. Романтика. Дівчатка з букетами фіалок. Рожеві надушені записочки. Від початку до кінця дитяча інтелігентська гра, геть включно до ореолів на головах нових мучеників і лаврів нових героїв. Народ пізнав я щойно тут!» [241: 296]. Адресатом цього зізнання знову стає Іван Мороз. Він значно раніше дійшов подібних висновків, тому не сприймає їх як одкровення.

Неоднозначність образу слідчого Рокити Улас Самчук підкреслює завдяки подвійній точці зору на цього персонажа в епічній оповіді. Іван Мороз сприймає його як маску – типовий чекіст-самодур, але це зумовлено форматом

їх спілкування (допити). Діаметрально протилежний психологічний портрет Рокити постає у спогадах його сина Сашка, який унаслідок буттєвих хитросплетінь поєднує власну долю з дочкою Івана, Вірою Мороз. Сашко керується трафаретним максималізмом, вважаючи, що минуле підвладне йому, і світоглядні основи, прищеплені у батьківському домі, можна стерти з пам'яті, оскільки вони не мають нічого спільного з його теперішньою життєвою позицією: «Коли я почав самостійно думати – прийшов до висновку: замести за собою, по можливості, безплідніше, сліди часів батька. Відректися й оголосити війну доктрині, що їх спонукала… Включитися до процесу визволення країни, де я родився. Вона поневолена суворо, грізно, тяжко» [242: 169]. Але, судячи зі спогадів Сашка про дитинство, мотив повалення ідолів та знищення стереотипів окреслюється досить непереконливо. Саме завдяки, а не наперекір впливові Рокити-батька на сина, у єврейській родині борців-революціонерів, класово й соціалістично свідомих людей, виріс богемний та екзальтований український націоналіст, яким є Сашко Рокита.

Психологічно й естетично зваженим був і підхід до нейтральних персонажів. Таким, зокрема, є образ графа Демідова як людини минулого століття з напрочуд прогресивними і розважливими судженнями про контроверсії сучасної персонажам твору доби. У його соціологічно-історіософських тирадах, звернених переважно до Івана Мороза, помітні мотиви публіцистики самого Уласа Самчука. «Все, що підніматиметься скорше і вище, і все, що не захоче «чекати» на «загальний рівень», буде негайно стяте ножицями пильної зрівняльної сили. У висліді, суспільство обернеться на одноцілу, одноманітну, чорну масу. Це буде не народ, а чернь. Від низу аж до «верху», бо в дійсності не буде «верху», а буде тільки низ. А те, що опиниться «вгорі», буде тільки екстракт низинності» [240: 280], – наочно й далекоглядно пояснює граф модель радянського соціального устрою, яка щойно починала формуватися. Паралель з відомою статтею Уласа Самчука «Нарід чи чернь?» очевидна – спостереження письменником результатів денаціоналізації, тоталітарного гарту, викладені 1941-го року, перегукуються з точкою зору

графа Демідова: «Наслідки з усього цього на сьогодні такі, що величезна частина нашого, особливо міського, населення з національного погляду являє собою не що інше, як юрбу, що не належить ні до якого народу, що не має нічого святого, що не говорить ні одною мовою. Це не є народ. Це – чернь, це безлика, без'язика юрба» [239: 79].

Проте немає підстав твердити, що Улас Самчук наділяє персонажів роману-епопеї лише власними поглядами. Письменник розподіляє ці погляди між їх новими речниками – героями твору – вибірково, частіше з істотними, ніж з незначними розбіжностями порівняно з особистими. Істотні розбіжності виникали за художньої обробки публіцистичного підґрунтя обстоюваних персонажами концепцій. Наприклад, імперські симпатії графа Демідова в цілому не мали нічого спільного з ідеєю пошуку українцями національного самоусвідомлення, якої дотримувався автор твору. Так само, лише у більш ускладненій еволюції, показані життєві погляди Андрія Мороза. Юнацькі мрії стати письменником були суголосні амбіціям молодого покоління активних, національно свідомих особистостей. «Пишу не для закордону, пишу для тебе... Я тобі скажу, брате, ось таке: коли я пишу так, а не інакше, то тільки тому, що Бог дав мені в руки таке перо» [240: 127], – спростовує Андрій аргументи Івана Мороза про безперспективність української літератури. Окремі мотиви викладених молодим талантом спостережень вражаюче подібні до концепції українського митця, яку сповідував сам автор епопеї. Втім, як підтвердила практика життя, ідеали Андрія виявилися не такими безкомпромісними, щоб не поступитися праву вижити. Ряд фактів розгорнутої в епопеї біографії найменшого з братів Морозів нагадує життєві й творчі шляхи Володимира Сосюри, Павла Тичини, Олександра Довженка. Якщо ж абстрагуватися від конкретних аналогій, можна дійти висновку, що Улас Самчук художньо узагальнив трагедію митця у тоталітарному суспільстві на прикладі талановитої людини, яка пройшла складну еволюцію від поета до письменника-епіка й поступово творчо деградувала у залізних рамках приписів, норм, канонів, контролю.

Іван Мороз – яскравий приклад епічного персонажа. Його особиста доля проходить усі знакові етапи тогочасної доби. Не випадково після царської армії, катівень ГПУ, колгоспу, сталінських таборів, Червоної Армії, табору для радянських військовополонених він розділить з молодшим поколінням неволю остарбайтерства, а потім потрапить до Бухенвальду. Здається, стільки випробувань не змогла б пережити навіть людина титанічної волі. А Іван Мороз не просто вистояв – йому вдалося втримати від остаточного краху багато авантюрних проектів, якими уславилася радянська економіка та внутрішня політика. У цьому тип його поведінки передбачуваний, але в цьому ж він і оригінальний. Почуття відповідальності за збереження родини та її добробут (**свідоме**) зробило б з Івана ідеального господаря хутора (тут доречно згадати окреслені його уявою перспективи розвитку Морозівки – жанр антиутопії, що гармонійно розчинився у загальній схемі оповіді). А в добу приречених справ, які тягнули за собою безліч приречених людей, Іван ідеально (хоч і виходив з **підсвідомого** почуття відповідальності) зіграв нові соціальні ролі голови колгоспу, начальника північного концтабору. Це значно більше, ніж проста трансформація нереалізованих планів в інший вид діяльності.

Всезнаючий наратор наголошує на цьому в епізодичному, але дуже характерному і багатоплановому образі – **образі народу**, точніше, мікрогрупи порівняно з народом, – таборових в’язнів, невід’ємного атрибуту тоталітаризму: «Над усім свистить пружно і щиро вітер, що женеться назустріч, ніби він десь там зірвався з натягненої тятиви, і все, мов стріла, пронизує по дорозі; пропікає тіло, душу, леденить кров, смалить обличчя. Люди у своїх землистих бушлатах та фуфайках нижуться і корчаться, мовби хотіли увійти живцем у землю, ніби їх живими палять. Але вони все-таки рухаються, носять з місця на місце якісь патики, копирсають кирками мерзлий ґрунт, копають лопатами відкрите багно, возяться біля звалених, розбитих дерев…» [241: 452-453]. Майстерно доповнює цей образ сприйняття його саме Іваном. Пройшовши всі кола соціалістичного пекла, він став уособленням мотиву вічного

повернення, бо здійснив спробу виїхати додому, що мало не коштувало йому збагаченого винятковим (але й типовим) досвідом життя.

Коли міф про спільний добробут уже не вимагав коментарів, на очах Івана розвінчується ще один тоталітарно-соціалістичний міф, – про загибель невідомого героя. Перебуваючи у радянському таборі для осіб, що підлягали репатріації, Іван Мороз стає свідком показового розстрілу напівживих після тортур військовополонених: «До вечора на місці довгої ями появилась довга грядка петунії, чорнобривців, гвоздик, а по кількох днях згодом до того додано тесаний камінь, на якому значилось: «Савєтскім воїнам, разстрєляним фашістамі в январє 1945». Тож-то в таборі невідомо якими радіоаґенціями ширено вістку, яка дійшла і до вух Івана Мороза, що тими «зрадниками родіни», числом двох сотень, були кавказці, члени військової організації «Свобідний Кавказ», які боролись за незалежність їх краю» [242: 335]. Гротескна сцена суто імперського геноциду, гідна поеми «Кавказ» Тараса Шевченка, унаочнює проблему взаємин «братніх народів». Позбавлена будь-якої міфічно-лицемірної естетизації, ця проблема стає очевидною для Івана вже на підсумковому етапі життя, хоча і доти існує у межах його підсвідомості як пошук самоідентичності. Улас Самчук будує оповідь про перебування Івана Мороза у радянському таборі «Смерть фашизму», як і в таборі Ді-Пі, не синхронно з художнім часом твору, а як *спогади* Івана про ці події, тобто їх вдумливий огляд та узагальнення з часопросторової дистанції. Слухачем цих репортажних мемуарів епічний наратор призначає Нестора Сидорука, українського громадського діяча-емігранта.

Прототипом образу Нестора Сидорука вважають самого Уласа Самчука, але тут варто винести в дужки деякі уточнення. Як було зазначено вище, письменник, вдаючись до споконвічної авторської прерогативи, зробив ряд персонажів (не обов’язково головних) своїми *однодумцями* в окремих питаннях розуміння дійсності, а також зобразив їх у багатьох життєвих ситуаціях явно біографічного походження. Так, у романі «Морозів хутір» дитинство Василя Мороза, його шкільні роки й хутірське життя – це не що інше, як винесені з

того часу враження письменника-епіка і духовний досвід, викликаний батьківським домом та Кременецькою українською гімназією (подібна художньо-автобіографічна проекція набула чинності й у романі «Юність Василя Шеремети»). У другому томі роману-епопеї «Темнота» відтворено події та обставини, що не були суголосними до Самчукового власного життєвого досвіду, проте точка зору персонажів на ці події, озвучена наратором, залишається *автобіографічною*. У третьому томі з'являється персонаж, особиста доля й світогляд якого нагадують автора епопеї у 1945-48 роках. Утім, ця ідентичність не була спричинена бажанням автора вписати себе в епічне полотно і таким чином скеровувати хід подій. Добре обізнаний з долею переміщених осіб, Улас Самчук, завдяки художньо-біографічному переосмисленню здобутого досвіду, в образі Нестора Сидорука надав завершальній, значною мірою підсумковій частині роману-епопеї необхідної об'єктивності та документальності. Отже, в романі-епопеї «OST» немає персонажа, якого можна однозначно назвати художнім alter ego автора твору.

Слід зазначити, що, перебуваючи у постійній художньо-естетичній взаємодії на стадії написання, роман-епопея «OST» та мемуарно-автотематичний цикл творів утворили якісно новий тип суміжно-епічного наративного світу. «Прогалини» та ущільнення художньої оповіді в одному з творів взаємодоповнювались або знаходили розвиток в іншому з них.

Так, твір «П'ять по дванадцятій» слід трактувати як *автометатекст* стосовно третьої частини роману-епопеї Уласа Самчука «OST» – «Втеча від себе». Хронотоп цієї книги змодельовано на базі документального матеріалу, наявного в автобіографічних записках. Географічні об'єкти, архітектурні споруди, місця тимчасового утримання людей (села Тавбах, Мелінген, школа Гердера у Ваймарі, цегельня у Герсфельді, радянський табір «Смерть фашизму» для осіб, що підлягали репатріації), як і хронологічні рамки (січень-серпень 1945-го року), представлені у нотатнику письменника як фрагмент його власного життєвого досвіду та вражень, у розширеному, ускладненому з

наративної точки зору варіанті, перетворилися на місце розгортання подій художнього епічного світу.

Своїх персонажів Улас Самчук локалізував у Тюрінгії з двох причин. По-перше, це дозволило йому відтворити зовнішній простір найбільш достовірно. По-друге, певне відсторонення персонажів твору від арени кривавих зіткнень й політичних інтриг дало їм час подивитися на себе збоку, пошукати своє місце і призначення у переламний момент історії. Самому ж авторові це дало можливість конкретизувати тип конфлікту: не тільки внутрішній, типовий для «загубленої української людини» (Микола Шлемкевич), але й зовнішній, – не менш драматичне, ускладнене соціально-ідеологічною конфронтацією зіткнення людина/суспільство.

Багато фрагментів з тексту «П’ять по дванадцятій» безпосередньо включено до роману «Втеча від себе» як зразки авторського самоцитування. Елементи особистого світосприйняття та вражень, накопичені у сповнені трагіки воєнні будні, Улас Самчук передає своїм літературним героям. У творі «П’ять по дванадцятій» знаходимо наступний фрагмент: «Увечорі, мабуть, востаннє, вислухали ми відомий голос відомого доктора Йосифа Геббельса… Це був міністр пропаганди, і дійсно, це був клясичний представник цього типу людини і цього єдиного в історії уряду, з назвою міністерство. Міністерство мови. Міністерство брехні. Міністерство правди. Міністерство Сугестії. О так! Слово – страшна зброя! І дуже часто воно більш учинне, ніж зброя фізична. І поки діяло слово, доти був Третій Райх. Почали діяти гармати – не стало Третього Райху… Цього вечора голос Геббельса звучав уперше розпачливо…» [245: 115]. Подібна ситуація відтворена у романі «Втеча від себе»: «Цього дня, для прикладу, о годині сьомій вечора остання промова останнього міністра пропаганди Третього Райху Йосипа Геббельса, мабуть, з підземного бункера під руїнами столиці, якої роками й роками був ґавляйтером, з якої роками й роками промовляв і промовляв невтомно голосом оракула його ідеалів. На цей раз його голос звучав загробно, мовби з дороги до царства тіней… » [242: 144].

Цим наратор імпліцитно вказує на тісний зв'язок подій художнього світу трилогії «OST» з реаліями оточуючої дійсності відображеної у творі доби.

Принагідно схоплені увагою, тезово занотовані, окремі епізоди з твору «П'ять по дванадцятій», які не мали істотного сюжетного навантаження, у завершальній частині роману-епопеї «OST» були розгорнуті з епічною глибиною. Так, образ Віри Мороз періоду остарбайтерства, один з центральних жіночих образів роману «Втеча від себе», підказав випадок: «Вертаючись з Ваймару, наздогнав молоду жінку з відзнакою «Ост». Розговорились. Українка з Київщини. Перебуває у Мелінгені. Розповіла, що її господиня годувала її тим самим, що й свою свиню. З дому забрали насильно, з вулиці. Чи повернеться назад? – Боюся, – каже і опускає очі. – «Але ж вас забрали силою», пробую казати. – Хіба «вони» повірять?.. А як і повірять… – І вона заплакала. «Родіна»!» [245: 112]. Таким чином у стислій замальовці автор-мемуарист висловлює ідею насильства системи над особистістю у типовому для того часу вияві.

Ця ж ідея розроблена на прикладі життєвого шляху Віри Мороз повною мірою, з урахуванням психології особистості, вмотивованості вчинків і різних типів опору системі, які вона обрала. Але у романі-епопеї белетризований епізод-відповідник виконує вагомішу сюжетно-композиційну роль. По-перше, змінюється наративна ситуація: Я-оповідач, наявний у творі «П'ять по дванадцятій», міняється на третьоособового наратора, основним посередником якого у романі «Втеча від себе» стає Нестор Сидорук.

По-друге, зустріч Нестора та Віри є тією зав'язкою твору, яка не лише спричинила виникнення одного з конфліктів, а й пояснила роль Сидорука у долі родини Морозів і виправдала озвучені ним власні спостереження (принципово подібні до точки зору автора епопеї). По-третє, на відміну від інформативної, але художньо не деталізованої оповіді Уласа Самчука про зустріч з «остарбайтеркою» (всю історію вміщено в одному текстовому абзаці), у романі відтворення подібної сцени психологічно поглиблене, символічне: «А одного такого передвечора, коли Нестор Сидорук вертався з Ваймара під гуркіт літаків,

які цього дня особливо розгулялися, він побачив на тому камені постать жіночої статі, загорнуту у велику хустку… І коли він лиш глянув – одразу впізнав те молоде, бліде, виразне обличчя. Він же бачив його у того там бауера в Мелінґені…З цього постала довга, складна повість життя однієї великої родини землі української на тлі глибинних здвигів епохи… Коли Нестор знайшов її [Віру] на тому камені, вона мала зліва на грудях синю шматку з трьома білими літерами OST. За цими літерами заховано усе її приречення, таємниця її життя, огненний знак питання» [242: 13]. Нарешті, на відміну від епізоду-відповідника з твору «П'ять по дванадцятій», сцена зустрічі не становить саму історію, а тільки рамку до історії життя Віри у неволі, викладену нижче у третьоособовій наративній формі оповідачем роману-епопеї. Ймовірно, що через складність моральних випробувань для психіки молодої людини на етапі формування світогляду, через незначну часову дистанцію від наратованих подій, розповідь від першої особи (тобто зі слів самої Віри) не справила б враження епічної об'єктивності.

Перебуваючи у німецькому селі Тавбах, Улас Самчук став свідком останніх збройних сутичок напередодні повної капітуляції гітлерівської армії. В автобіографічних записках про це залишилися стислі іронічні зауваження: «А у нас усе ще «Третій Райх». Мешканці Ульрихового горища, у вигляді воїнів гордої німецької воєнної сили, обеззброюються остаточно, зривають відзнаки, відкидають шоломи і газові маски… Один товстий померанець уже за наймита в нашої сусідки, і спокійно їде волом у поле орати» [245: 102-103]. І далі: «О пів четвертої село «взяте». Німецькі воїни злізли зі своїх горищ, піднесли руки, і так гусаком, один за одним, пішли назустріч танкам. Більше ми їх такими не бачили. Кінець» [245: 105]. У романі «Втеча від себе» спогади письменника про «оборону» Тавбаху були покладені в основу створення образу епізодичного персонажа, німецького лейтенанта.

У романі-епопеї епізодичні персонажі потребують значної авторської уваги та майстерності зображення, бо їх поява не лише повинна бути ситуативно вмотивованою, але і передбачати конкретні художньо-психологічні

завдання, переконливо та об’єктивно розв’язати які тільки за участі протагоністів не вдається. Якщо в третій частині автотематичного циклу сцена роззброєння військового загону – панорамна (і з точки зору викладу, і з точки зору типовості самого явища для того часу), то у третьому томі роману-епопеї сцена-відповідник, трансформована в автотематичну інкрустацію, стає *епічно самозаглибленою*. Перелік фактів зацікавленим спостерігачем-коментатором перетворюється на їх осмислення і переживання самими *дійовими особами*, на найповніше вираження загального настрою *однією з осіб* та на комплексний аналіз усіх внутрішніх та зовнішніх форм прояву цього переживання не діючим, але *всюдисущим наратором*. У такому разі оповідач не користується посередництвом протагоніста, щоб уникнути адаптації сцени до відповідного розуміння останнього.

Наратор побіжно зауважує, що Нестор Сидорук мав нагоду побачити, як німецький загін здався у полон американським солдатам, бо він жив саме у Тавбаху: «Раннє сонце піднімалось особливо урочисто, на городах віддавали йому хвалу півні, над стайнею господаря Ульриха воркотіли йому гімн голубки. Село Тавбах залите його леготом, а між будинками метушиться військовий відділ, здається, той самий, що його минулої ночі зустріли Ганс Врінґлєр і Нестор Сидорук в дорозі до Ваймару» [242: 101]. Проте це лише експозиція до подальшого розвитку дії та данина причинно-наслідковому ланцюгу подій, потребі узгодити їх і пов’язати між собою. Улас Самчук вдається до принципу емпатії: співпереживаючи з епізодичним персонажем, він не вповноважує головного персонажа правом поставити себе на його місце і таким чином зануритися у дію. Портрет німецького лейтенанта подано окремими штрихами, наратор не загострює увагу на зовнішніх проявах його реакції на безвихідь становища. Типізацію персонажа компенсує те, що оповідач наводить окремі факти його біографії та причини формування світогляду (цього ніхто з персонажів роману не міг знати напевне).

Образ командира загону стає рельєфним завдяки тому, що рішення скласти зброю приходить до нього внаслідок жорстокої внутрішньої боротьби.

Однак власні принципи та амбіції відступають перед голосом совісті й здорового глузду: зберегти життя своїх вояків та мирного населення. Якщо у творі «П'ять по дванадцятій» епізод роззброєння німців наратор помітно фамільяризує («Маленький відділ обмундированих дядьків, що не знають, куди їм подітися, кілька з них ночувало в Ульриха, рано попили кави, обеззброїлись, один передав Ульрихові дуже доброго револьвера, якого той негайно і дискретно, на моїх очах, заховав» [245: 102]), то в третій частині «OSTу» процес відлучення людини від зброї драматично напружений. Попри текстуальну спорідненість, фінал сцени підноситься до рівня свідомого самозречення і несвідомого пошуку нового призначення: почувши наказ свого командира, «… кожний в тих шоломах мовби повис у повітрі… І не знає, куди падати. Перше що – втеча від себе. Позбутися шолому, маски, відзнак. І зникнути. Зайти до он тієї хати, скинути мундир, напнути щось мирне, схопити лопату і кинутись в поле, до ріллі, до гною… Розчинитися, змішатися, перестати бути. Але як? Село не зможе всіх їх поглинути. Лейтенант вступає до найближчої хати, натрапляє на старшого чолов'ягу в робочому комбінезоні, втискає до заяложеної кишені свого заяложеного мавзера.

– Візьміть! Заховайте! Пригодиться!

Сказав, повернувся і вийшов. Його голос дрижав, його вигляд – рана. Надворі підняв вгору руки і пішов просто на танки. За ним, у тій же позі, рушило його вояцтво. Багато очей проводило їх у ту путь, у багатьох стояли сльози, згустки болю, суміш розпачу» [242: 102-103].

В епопеї «OST» наведений епізод не відіграє істотної ролі у житті протагоністів, чию відстороненість, невтручання підкреслює оповідач: «Нестор Сидорук на цьому бурхливому тлі мав лиш одну думку: як йому довідатись, що сталося з тією жінкою, яку він минулої ночі залишив у шпиталі…» [242: 102-103]. Але, окреслюючи *«бурхливе тло»,* письменник-епік накреслив широку історичну перспективу, на якій разом з подіями та обставинами вимальовувалися характери народів, спільнот, особистостей, що творитимуть майбутнє.

На прикладі другого покоління родини Морозів письменник-епік простежив, як природжені селяни-господарі в умовах тоталітарної примусової десоціалізації змушені були або поповнити нові суспільні групи: трудової еміграції (Сопрон), військової еміграції (Тетяна), «радянізованої» національної інтелігенції (Петро, Андрій), або потрапили у число незручних для системи персон (Іван). Ці останні, «незручні для системи», переважно були ще не усталеним, але вже самодостатнім типом нової української людини, яка шукає свою національно-соціальну ідентичність на рідній землі та за її межами. Долю людини в тоталітарному антисвіті, осмислену вже у мемуарно-автотематичному циклі творів, Улас Самчук конкретизував типовими моделями розв'язок, до яких персонажів епопеї привели життєві реалії: асимілюватися, зникнути, загинути фізично, загинути духовно, «втекти від себе». Роман-епопея «OST» став художньо-документальним вирішенням проблем епохального масштабу, з якими зіткнулися українці на зламі епох. «Схід» у тригранній художній моделі, створеній Уласом Самчуком, поєднав споконвіку притаманне людству прагнення змін та підсвідоме неприйняття їх, трагічні наслідки громадсько-національного інфантилізму, які відчули на собі цілі народи, необхідність прощання з міфами заради збереження самосвідомості.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

В українській літературі XX ст. серед піднесених на котурни псевдоепопей, у яких тільки обсяг тексту був самоочевидним, привертали увагу твори, авторам яких дійсно вдалося художньо осягнути епохальні події не тільки в українському вимірі, але й як важливий елемент руху світової історії та її зламних моментів. Феномен сучасного роману-епопеї, який ці твори уособлювали, був настільки інтригуючим, що жвава дискусія про його генезис і перспективи тривала кілька десятиліть.

Літературознавці XXI ст., які звертаються до вивчення епопей, отримали у спадок безцінні теоретичні положення та наукові стратегії невичерпного

потенціалу, а також право вдумливо коригувати в цілому логічні й авторитетні міркування без привнесення лише ідеологічно витриманих доповнень, але через збагачення наукового дискурсу аналізом конкретних зразків жанрових моделей у національній літературі на певному етапі її розвитку. Зникла потреба обирати для розгляду найбільш ортодоксальні епічні зразки вітчизняної та світової прози, а також підрівнювати їх до загальної парадигми, нівелюючи яскраві національні особливості.

Як показав аналіз епопеї «OST», якою Улас Самчук вписав свою сторінку у динаміку вітчизняної літературної цивілізації, було втілено у життя успішний проект по створенню *метанаративу*, що об'єднував різні жанрові риси: сімейної хроніки, історичного роману, роману-біографії. Від ряду інших епічних жанрів його відрізняють не лише значне коло охоплених питань та гостра проблемність їх естетичного розв'язання, але й міра глибини творчо-філософського розкриття автором тих аспектів, що декларують універсальність у поєднанні з національним підґрунтям, *масштабність* у топографічному значенні цього слова (як географічна карта розміром одного аркуша вміщує обидві півкулі Землі, так і роман-епопея вміщує та узгоджує з дійсністю художню проекцію епохи, народів, поколінь). Мемуарно-автотематичний цикл творів-симбіонтів підживлював багатоплановий художньо-філософський зріз епохи документальними матеріалами, як це маємо в епопейній творчості письменника.

Роман-епопея більшою мірою, ніж мемуарний твір, вимагає від оповідача об'єктивності викладу, епічності розвитку подій, хоч і при зіткненні з нараторським усезнанням вони частково послаблюються. Так, у романі-епопеї «OST» мають місце як ретроспективні пасажі, подані від автора або стилізовані під спогади, усні чи письмові, якогось із персонажів, так і документальні, філософські, публіцистичні фрагменти, не пов'язані з безпосереднім перебігом сюжету, але важливі для багатопланового відтворення епохи.

В епічну тканину художнього світу роману-епопеї «OST» Уласа Самчука, з огляду на розлогу наративну схему твору, вплетені численні *жанри-вставки*

(*антиутопія, стилізовані мемуари*), а також *приватне листування* персонажів, *ліричні фрагменти* (наприклад, твори Андрія Мороза), *розділи історико-публіцистичного забарвлення*. На автотематичному рівні помітна всюдисущість цього роману-епопеї стосовно ряду інших творчих варіацій Гомера з Волині. Сам феномен Сходу в контексті не лише підрадянської України і її трагічної долі на перехрестях історії XX ст., але й як зріз різноманітних проявів національної ментальності, що став об'єктом подвійного осмислення автором (з позиції письменника-мемуариста й письменника-епіка), дає цілісний розворот художньої біографії письменника, внутрішню логіку його творчості як естетичної системи, заґрунтованої на таких домінуючих якостях, як тяжінні до моделі твору-симбіонта, в якому автотематичний принцип відіграє не останню роль. Пріоритетність саме цієї художньої складової в загальному контексті літератури факту, культури правди, що спростовувала соцреалістичний глянець і ретуш, які товстим шаром накладали підневільні митці на зображення радянської дійсності, визначила вклад Уласа Самчука у світову тенденцію вироблення підтечії неореалізму як превалюючої у період міжвоєнного двадцятиліття і повоєнного культурного прямування.

Аналіз переконує, що «OST» – це втілення у творчій практиці якісно нової епічної манери, роман-епопея, який краще оцінювати, виходячи з художньої специфіки самого тексту. Всеосяжність творчого задуму письменника-епіка виявилась у всіх гранях поетики, зокрема, у плані композиційної узгодженості трикнижжя, кожен том якого фактично має свою архітектоніку, але у єдності набуває епопейного *розпросторення*; у філософській заглибленості в актуальні проблеми сучасності (сьогодення, не героїчної минувшини!), які не розв'язати скоромовкою; в оригінальному, не навіяному доктринами, баченні взаємодії особистості, народу, історії.

ВИСНОВКИ

Твори «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» Уласа Самчука – це сповнене тривоги за майбутнє відлуння нашого недавнього минулого, яке, проте, не може не відгукнутись у душі сучасної людини. Така читацька рецепція цілком виправдана, бо в структуру досліджуваних творів-симбіонтів закладено широку шкалу емоцій, пов’язаних із пошуком власної долі та національної ідентичності в широкому і чужому світі. Автор не тільки пережив написане, а зумів силою безсумнівного таланту перевтілити відчуте, осмислене й переосмислене у непересічний мемуарно-автотематичний цикл, кожна з чотирьох книг якого викликає відповідно сильну читацьку реакцію, як і не менш важливу наукову рецепцію й інтерпретацію.

Усім творам літератури факту властива категорія суб’єктивності. Незважаючи на це, мемуарна література ХХ століття, крім своєрідних жанрових утворень, являє собою унікальне джерело новітньої історії. Як переконує аналіз даних книг Уласа Самчука, жанри сучасної мемуаристики великою мірою симбіонтні. У межах наративу фактографічне поєднується з белетристичним, епічне з реферативним, оскільки спогади – це не документи, а почуття, настрої, рефлексії неможливо «пригадати». Вони суб’єктивні, мінливі, підвладні багатьом модифікуючим чинникам. Їх можна лише відтворити. Але дивлячись з сучасного в минуле і майбутнє, Улас Самчук досяг ефекту неупередженої розповіді про тогочасну дійсність.

На прикладі мемуарно-автотематичного циклу творів Уласа Самчука вдалося простежити, що конвергенція наративних типів у структурі поетики одного твору за своєю природою подібна до симбіотичного поєднання різних жанрових ознак. Письменник вдається до цитування відповідних публіцистичних джерел, які в органічному поєднанні з художніми й автотематичними інкрустаціями, залученими до толерантної взаємодії з нарисовими замальовками, епістолярними фрагментами, вставними новелами, утворюють неоднорідність жанрової форми, притаманну творам-симбіонтам. І в

цьому полягає естетична вартість одного з кращих зразків української літератури ХХ століття, талановито виконаного Уласом Самчуком на перетині точного письма, властивого інтенціям документалістики, і художнього примноження смислів, властивого красному письменству.

Неканонічність мемуарно-автотематичного доробку письменник сам підкреслює у підзаголовках книг («На білому коні: Спомини і враження», «На коні вороному: Спомини і враження», «П’ять по дванадцятій: Записки на бігу», «Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи»). «Класичні» мемуари позначені описовим або аналітичним поданням фактів та подій минулого, але у будь-якому разі характеризуються тяжінням до їх узагальнення. *Позачасовість* мемуаристики полягає у тому, що вона стає здобутком історії взагалі, а історії літератури зокрема, і національно свідомим читачем її твори не сприймаються як анахронізм. І аудиторія-сучасники автора, і аудиторія-нащадки оцінюють перш за все свідчення письменника як очевидця, незважаючи на суб’єктивність його точки зору.

Часопросторове моделювання світу літературного твору умовно залежить від об’єктивних і суб’єктивних чинників. З одного боку, це родо-жанрова структура, категорія сюжетності, з іншого – узгодження детермінації (конкретних часових рамок оповіді) з наративною інстанцією. При цьому темпоральний конфлікт і різні спроби подолання його завжди існуватимуть. Подібна розбіжність найяскравіше виявляється не у власне художній, а у художньо-документальній літературі, де актуалізований письменником ряд подій та явищ або відбувся у дійсному просторі й часі, або має конкретні аналоги, з якими його можна співвіднести.

Історична дійсність у мемуарній літературі висвітлюється специфічно, і це зумовлено співіснуванням у ній двох категорій часу: фабульно-сюжетного та нараційного. Однією зі складових композиції є взаємозв’язок часових і просторових характеристик явищ, відтворених у художньому світі. Самобутність останнього може запроваджувати власні часові та просторові параметри – як максимально наближені до реальних обставин часу і місця дії,

так і зіткані з найрізноманітніших переплетень, зміщень, переміщень у часопросторі. У світі мемуарно-автотематичної прози Уласа Самчука організація часу і простору здійснюється за принципом автобіографічного моделювання, що є одним з виразників жанрової своєрідності його документалістики.

Традиційно оповідну форму автобіографічних та мемуарних творів визначають як першоособовий наратив. Закон жанру, з яким подібні твори асоціюються, передбачає або автора-учасника, або автора-свідка, який з певної часової дистанції подає художню аналогію реальних подій. Навіть у випадках, коли сам оповідач не є протагоністом, він залишається для читача авторитетним репрезентантом наративної інстанції.

Кристалізація особистого досвіду наратора на ґрунті пережитого й осмисленого ним перебуває у толерантній взаємодії з тими явищами й подіями, що мають комунікативний статус фактів, незалежно від міри авторської суб'єктивності. Оскільки авторитетність суджень оповідача-мемуариста при репрезентації наративу переважно не є категоричною, риторичність наратування, граматична нефіксованість репрезентанта оповіді вказують на те, що досліджувані твори Уласа Самчука існують не лише у рамках «автор-текст», вони відкриті для дискусійного сприйняття.

Літературознавцями давно помічена тенденція відсилання читача до раніше написаного. Вивчення міжтекстових співвідношень у літературі факту становить інтерес тому, що автори мемуарів, щоденників, автобіографічних творів, передаючи дух епохи, звертаються до загальновідомих культурних фактів, які найкраще ілюструють його, але ці факти почерпнуті не з документальних джерел, як це буває у випадку реставрації певної доби в історичному романі, а з власного досвіду, з власних спогадів.

Інтертекстуальність є важливим чинником авторської саморефлексії, що передає читачеві багатогранність образу Я-оповідача. На прикладі творів «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі» показано, як певні пережиті письменником враження асоціюються з

численними фрагментами художніх, наукових та публіцистичних текстів, архетипами, образами з фольклору і вступають у діалог з різними пластами національної та світової культури. Широкий культурний інтертекст створює адаптація і залучення до циклу окремих елементів з творів музики, живопису, кіно. Ця діалогічність різноманітних мистецьких явищ спричиняє те, що у другій половині XX століття літературний текст став утіленням культурного плюралізму.

У досліджуваному циклі матеріальне вираження інтертекстуальності переважно явне, репрезентоване цитатами та епіграфами з точним посиланням на автора і джерело. Це зумовлено як жанрово-стильовими особливостями мемуарів, так і схильністю Уласа Самчука до чіткого упорядкування наративного світу. Тим самим мемуарно-автотематична проза письменника частково наближається до науково-публіцистичної.

У даних творах автором передбачені і неявні інтертекстуальні зв'язки (алюзії, ремінісценції, неатрибутовані цитати).

Функціональне значення інтертекстуальності у творах перебуває під іманентним впливом двох понять: індивідуальної свідомості письменника й загальнолітературного дискурсу. У мемуарно-автотематичній прозі Уласа Самчука такі прояви інтертекстуальності, як цитата, алюзія, ремінісценція свідчать про діалогічність мислення автора, явлену в різних формах (в тім числі й у формі цитування фрагментів з власних щоденникових нотаток, публіцистичних творів, листів, наділених автокоментарями), вказують на спробу об'єктивно, різнопланово відтворити події, (с)учасником яких письменник був.

Як інтертексти до мемуарно-автотематичного циклу Уласа Самчука включаються елементи різних культурних кодів: тексти масової культури (анекдоти, листівки), штампи соцреалізму та атрибутика націоналістів (плакати, вивіски, емблеми), міфологічні, музичні, образотворчі, архітектурні алюзії, пародіювання популярних пісень, цитування творів упівців-бардів та польських маршових куплетів. До творів вміщено також балади, легенди, перекази, які

часто, прямо чи опосередковано, набувають іронічного звучання у поєднанні з творчими узагальненнями Уласа Самчука.

Специфіка автотематичної техніки Уласа Самчука полягає у цілеспрямованому привнесенні елементів художнього світу одного твору, який перебуває у стадії образного структурування, у наративний світ іншого твору. Автотематизм Уласа Самчука – це значною мірою *творчість про створення*. Генеральною метою письменника-мемуариста не було ані тотальне «оголення прийому», ні гра з читачем. Автотематичні фрагменти у книгах «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій» та «Плянета Ді-Пі» не протиставлені загальному плину наративу, а органічно вписуються до оповідної канви як форма авторського дискурсу.

Дві частини мемуарно-автобіографічного циклу стають площиною для автономного співіснування та художньо-естетичного продовження у свідомості оповідача створених ним зразків мистецтва Слова. Передусім це трилогія «OST», що є постійним об’єктом авторських роздумів. Аналіз автотематичних інкрустацій вказує на те, що Улас Самчук прагнув епічно розширити текстові рамки мемуаристики, і це йому вдалося завдяки перенесенню до роману-епопеї «OST», поглибленню й помітній психологізації ряду епізодів, документально викладених перед тим у мемуарно-автотематичному циклі.

Оригінальному циклу спогадів Уласа Самчука передував нотатник, який при літературній обробці мемуарно-автотематичних творів письменник використав з метою більш достовірної актуалізації попереднього контексту. При цьому «приватна» щоденникова форма стає орієнтованою на читацьку аудиторію, а відносно чотирикнижжя в цілому авторські нотатки є інтертекстом та об’єктом автотематичних рефлексій. Прикметно, що попри спільні для всіх чотирьох книг циклу жанрово-композиційні риси, лише у творі «П’ять по дванадцятій» щоденник обрано як медіум наратування, і цієї позиції оповідач послідовно дотримується. Отже, чітка хронологізованість наратування у мемуарно-автотематичному циклі Уласа Самчука – значно більше, ніж

композиційний прийом. Це художній код, покладений оповідачем в основу синкретичного осмислення історичної дійсності як частини власного досвіду.

Улас Самчук адресує свої твори передусім українському читачеві з притаманним йому національно-культурним простором. Архетипні образи, майстерно спроектовані на художній площині мемуарно-автотематичних книг, сконцентрували у собі найпотаємніші думки, життєві принципи, моральний імператив українця-патріота. Через бінарну систему національних архетипів (власне етнокультурні – трансформовані універсальні) Улас Самчук передає історичне минуле свого народу, окреслює модель українського етнокосмосу.

Категорії інтертекстуальності та автотематизму в літературному творі – найілюстративніше джерело вивчення особливостей літературного процесу та психології творчості. Звертаючись до творів своїх сучасників та попередників, як і до власних творів, митці не тільки декодують їх підтекст, але й збагачують при цьому інтерпретовані тексти новими смислами. Так, у наративному світі мемуарно-автотематичних творів Уласа Самчука з’являються «позасюжетні лінії»: авторські відступи, що ґрунтуються на діалогізованому коментуванні нещодавно прочитаних оповідачем художніх та публіцистичних текстів, і на роздумах про написання та редагування творів «Волинь», «Марія», «Юність Василя Шеремети», «OST». Уповільнюючи наратування, подібні відступи, втім, не контрастують з подієвими моментами оповіді.

Спільність жанрово-композиційних елементів поетики творів «На білому коні», «На коні вороному», «П’ять по дванадцятій», «Плянета Ді-Пі», подібні вияви інтертекстуальності, автотематичної техніки та наскрізні архетипи надають цьому своєрідному циклу мемуарно-автотематичних творів-симбіонтів художньо-естетичної цілісності й завершеності, вписують їх у контекст вітчизняної та світової культури XX ст.

Багатий матеріал для подальших літературознавчих досліджень поетики творів залишає відкритим питання про виявлення в українській літературі зразків мистецтва слова з яскравими автотематичними рисами та їх відповідне

трактування. І це дає широкий простір для перспективних студій у даній сфері філології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аннинский Л. Безвестные лодочки в реке времен / Лев Аннинский // Наука и жизнь. – 2008. – №7. – С. 2–11.

2. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія / Олександр Астаф'єв // Дивослово. – 2002. – № 2. – С. 5–7.

3. Бабій С. Дермань, дорога до Самчука / Степан Бабій // Дзвін. – 1995. – №1. – С. 105–107.

4. Бакула Б. Автор, автотематизм, автобіографізм / Богуслав Бакула // Наукові записки НаУКМА. Філологія. – К. : Видавничий дім КМА, 1999. – С. 88–91.

5. Бакула Б. Автотематизм у польському післявоєнному романі / Богуслав Бакула // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. – Одеса, 1999. – Вип. 3. – С. 205–212.

6. Барабаш Ю. Фрагмент світової історії у форматі особистої долі: Кілька причинків до «Щоденника» Аркадія Любченка / Юрій Барабаш // Сучасність. – 2002. – №3. – С. 99–116.

7. Барт Р. От произведения к тексту [пер. с франц. С. Н. Зенкина] / Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 413–423.

8. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества ; [сост. Бочаров С. Г.]. – М. : Искусство, 1979. – С. 361–373. – (Из истории сов. эстетики и теории искусства)

9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи ; [сост. С. Бочаров, В. Кожинов.]. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 212–290.

10. Бахтин М. М. Эпос и роман. О методологии исследования романа / М. М. Бахтин. Эпос и роман. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 194–232. – (Academia).

11. Безхутрий Ю. Коні Уласа Самчука / Юрій Безхутрий // Березіль. – 1996. – № 5–6. – С. 164–179.

12. Белецкий А. И. Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX-XX веков / Александр Иванович Белецкий. Избранные труды по теории литературы ; [под общ. ред. Н. К. Гудзия.]. – М. : Просвещение, 1964. – С. 360–385.

13. Бернадська Н. І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н. І. Бернадська. – К. : Б.в., 2005. – 36 с.

14. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Ніна Іванівна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.

15. Бійчук Г. Актуалізація архетипів національного підсвідомого засобами художнього слова / Галина Бійчук // Дивослово. – 2005. – № 10. – С. 12–18.

16. Біловус Л. І. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. І. Біловус. – Тернопіль : 2007. – 19 с.

17. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська . – К. : ВЦ Київський університет, 2010. – 180 с.

18. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВЦ Київський університет, 2009. – 519 с.

19. Бородіца С. В. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х рр. XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / С. В. Бородіца. – К., 2000. – 18 с.

20. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Й. Брокмейер, Р. Харре // Философия и наука. – 2000. – № 3. – С. 29–42.

21. Бурлакова І. В. Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. В. Бурлакова. – Харків, 2001. – 18 с.
22. Васьків М. С. Український роман 1920-х – початку 1930-х років: ґенерика й архітектоніка : монографія / Микола Степанович Васьків. – Кам'янець-Подільський : Буйницький О. А., 2007. – 208 с.
23. Веретюк О. Нараційна «камера» Самчука: психо-граматичний аспект / Оксана Веретюк // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 25–34.
24. Веселовский А. Н. История или теория романа? / Александр Николаевич Веселовский. Избранные статьи ; [под. общ. ред. М. П. Алексеева и др.]. – Л. : Художественная литература, 1939. – С. 3–22.
25. Власенко-Бойцун А. Улас Самчук як публіцист / Анна Власенко-Бойцун // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. – Зб. 12. – Торонто, 1990. – С. 121–132.
26. Волинський П. К. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства : підручник для студентів філол. фак. ун-тів і пед. ін-тів УРСР / Петро Костянтинович Волинський. – [2-е вид., випр. і доп.]. – К. : Рад. школа, 1967. – 366 с.
27. Галич О. Мемуаристика на порозі XXI віку / Олександр Галич // Вітчизна. – 2001. – № 7-8. – С. 124–131.
28. Галич О. Мемуарний синдром кінця XX століття / Олександр Галич // Вітчизна. – 2000. – № 3–4. – С. 127–134.
29. Галич О. А. Теорія літератури : підручник / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М ; [за наук. ред. О. А. Галича.]. – [3-тє вид., стереотип.]. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
30. Галич О. А. У вимірах non fiction: Щоденники українських письменників XX століття : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2008. – 200 с.

31. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / О. А. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.

32. Гарасевич М. «Слідами піонерів» Уласа Самчука / Марія Гарасевич // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. – Зб. 9. – Едмонтон, 1981. – С. 161–169.

33. Герц М. «Бог уложив у мої руки перо...» : Громадсько-політична і культурно-освітня діяльність Уласа Самчука / Микола Герц // Рідна школа. – 1997. – № 11. – С. 12–16.

34. Гинзбург Л. О документальной литературе и принципах построения характера / Лидия Гинзбург // Вопросы литературы. – 1970. – № 7. – С. 62–91.

35. Гнатюк М. Специфіка мемуарного жанру: об'єктивне і суб'єктивне у спогадах Уласа Самчука «На білому коні», «На коні вороному» / Михайло Гнатюк // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 35–42.

36. Головаха Е. Субъективная надежность: Теория и метод измерения (ИСН) / Е. Головаха, А. Горбачик и др. // Социология: Теория, методы, маркетинг. – 2008. – №1. – С. 166–188.

37. Гон Мойсей. До вивчення творчості Уласа Самчука // Урок української. – 2005. – № 3–4. – С. 45–46.

38. Гон Мойсей. Концепція реалізму в літературно-критичних працях Уласа Самчука / Мойсей Гон // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Вип. 64. – Ч. 1. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – С. 184–194.

39. Грабович Г. «Велика література» / Григорій Грабович // Сучасність. – 1986. – № 7–8. – С. 46–80.

40. Гром'як Р. Образ світу в Леопольда Бурковського й Уласа Самчука / Роман Гром'як // Слово і Час. – 1997. – № 3. – С. 46–51.

41. Гром'як Р. «Плянета Ді-Пі» як літературно-публіцистичний твір і джерело вивчення світогляду Уласа Самчука / Роман Гром'як // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника : Ювіл. зб. – Рівне: Азалія, 1993. – С. 27–28.
42. Гром'як Р. Про осмислення «викладових форм» і про наратологію / Роман Гром'як // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – Ч. 1. – С. 208–219.
43. Гром'як Р. Розпросторення духовного світу Уласа Самчука (післямова до трилогії «OST») / Роман Гром'як // Слово і Час. – 2005. – № 7. – С. 3–14.
44. Дашко Н. С. Проблемно-стильовий поліфонізм роману-епопеї «Листя землі» В. Дрозда : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. С. Дашко. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
45. Демьянков В. Можно ли измерить динамику нарратива? / Валерий Демьянков // Художественный текст как динамическая система : материалы междунар. науч. конф. [посвящ. 80-летию В. П. Григорьева], (Москва, 19-22 мая 2005 г.) / отв. ред. Н. А. Фатеева. – М. : Управление технологиями, 2006. – С. 118–123. – (Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова РАН).
46. Денисюк М. [Від редактора] / Микола Денисюк // Самчук У. П'ять по дванадцятій: Записки на бігу. – Буенос-Айрес, 1954. – С.1.
47. Днепров В. Некоторые вопросы теории романа / Владимир Днепров // Звезда. – 1956. – № 9. – С. 160–172.
48. Днепров В. Д. Черты романа XX века / Владимир Давыдович Днепров. – М. – Л. : Советский писатель, Ленингр. отд-ние, 1965. – 548 с.
49. Добренко Е. А. Формовка советского списателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Евгений Александрович Добренко. – СПб. : Гуманитарное агентство

Академический проект, 1999. – 557 с. – (Серия «Современная западная русистика», т. 25).

50. Документ доби: публіцистика Уласа Самчука 1941-1943 років [упоряд. А. Жив'юк]. – Рівне : ВАТ Рівненська друкарня, 2008. – 456 с. – (Науково-редакційна група книги «Реабілітовані історією. Рівненська область»).
51. Донцов Дмитро. Дух нашої давнини / Д. Донцов. – Дрогобич : Відродження, 1991. – 341 с.
52. Донцов Д. Лист до Голови МУРу У. Самчука / Дмитро Донцов. Літературна есеїстка; [відпов. ред, упоряд. О. Баган]. – Дрогобич : ВФ Відродження, 2009. – С. 564–577. – (Серія «Вісниківська бібліотека»).
53. Донченко О.А. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) : монографія / О. А. Донченко, Ю. В. Романченко. – К. : Либідь, 2001. – 334 с.
54. Дуб К. Автобіографічний синерген / Костянтин Дуб // Слово і Час. – 2001. – № 4. – С. 15–23.
55. Ершов Л. Ф. Русский советский роман: национальніе традиции и новаторство / Леонид Федорович Ершов. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1967. –340 с.
56. Жаборюк А. Націоналізм як ідеологія відродження української нації і української культури / Анатолій Жаборюк // Історико-літературний журнал. – Одеса, 2004. – Вип. 10. – С. 206–214.
57. Жив'юк А. А. Вплив громадсько-політичної та літературної діяльності Уласа Самчука на розвиток національної свідомості (1920-і-1990-і роки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 09.00.12 «Українознавство» / А. А. Жив'юк. – К., 2002. – 20 с.
58. Жив'юк А. Дерманські обереги Уласа Самчука / Андрій Жив'юк // Слово і Час. – 1993. – №8. – С. 81–82.

59. Жив'юк А. Літературно-публіцистична діяльність / Андрій Жив'юк // Волинські дороги Уласа Самчука : Збірник / Упоряд. Я. Поліщук. – Рівне : Азалія, 1993. – С. 28–37. – (Серія книг «Реабілітовані історією»).
60. Жив'юк А. А. Між Сциллою політики і Харибдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука : монографія / А. А. Жив'юк. – Рівне : Ліста-М, 2004. – 184 с.
61. Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса / Виктор Максимович Жирмунский. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. – 145 с. – ([IV Междунар. съезд славистов. Доклады] ; Акад. наук СССР. Советский ком-т. славистов).
62. Жулинський М. Осінь без патріарха / Микола Жулинський // Самчук У. OST : трилогія. – Т. 1. – Морозів хутір. – Тернопіль : Джура, 2005. – С. 5–12.
63. Жулинський М. Улас Самчук / Микола Жулинський. Слово і доля : навч. посіб. – К. : Вид-во А.С.К., 2006. – С. 490–499.
64. Журба С. Літературні та історичні ремінісценції у мемуарах «На білому коні» Уласа Самчука / Світлана Журба // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 61–66.
65. Забужко О. Мова і влада / Оксана Забужко. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстка 90-х. – К. : Факт, 2001. – С. 99–124.
66. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век / Дмитрий Владимирович Затонский. – М. : Художественная литература, 1973. – 535 с.
67. Зборовська Н. В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 504 с. – (Серія «Монограф»).
68. Здоровега В. Й. Багатоманіття документалізму і проблема жанрів / В. Й. Здоровега // Радянське літературознавство. – 1983. – № 9. – С. 7–15.
69. Ильин И. И. Интертекстуальность / И. И. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) :

Концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. – М. : ИНИОН-INTRADA, 1999. – С. 204–210. – (РАН, Ин-т научн. информ. по общественным наукам).

70. Ильин И. П. Нарратология / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : Концепции, школы, термины : энциклопедический справочник. – М. : ИНИОН-INTRADA, 1999. – С. 68–72. – (РАН, Ин-т научн. информ. по общественным наукам).

71. Каллер Дж. Литература как интертекстуальная или метарефлексивная структура / Джонатан Каллер. Теория литературы: краткое введение; [пер. с англ. А. Георгиева]. – М. : Астрель, 2006. – С. 40–42.

72. Капленко О. Наратив як модель світу: Структурна побудова і проекція на художній текст / Оксана Капленко // Слово і Час. – 2003. – № 11. – С. 10–16.

73. Кизилова В. В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У. Самчука «OST» : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / В. В. Кизилова. – К., 2001. – 19 с.

74. Кожинов В. Роман – эпос нового времени / В. Кожинов // Вопросы литературы. – 1957. – № 6. – С. 64–93.

75. Кожинов В. В. Эпопея / В. В. Кожинов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. – М. : НПК Интелвак, 2001. – Стб. 1236–1238. – (Ин-т. научн. информации по общественным наукам РАН).

76. Козлуджов З. Повествователят: подстъпи към интерпретацията му / Запрян Козлуджов. – Пловдив : Макрос 2000, 1994. – 99 с.

77. Колошук Н. Г. Табірний роман чи мемуари? Проблема прочитання літератури факту / Н. Г. Колошук. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – С. 82–100.

78. Корольова А. В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті : монографія / А. В. Корольова. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.

79. Костюк Г. На магістралі історії. Українська література за п’ятдесят років (1917-1967) / Григорій Костюк // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. – Зб. 3. – Нью-Йорк, 1968. – С. 7–27.

80. Костюк Г. Образотворець «Времени лютого» / Григорій Костюк // Українське Слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: [у 3 т. / упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко; наук. ред. А. Погрібний]. – К. : Рось. – 1994.
Т. 2. – 1994. – С. 499–514.

81. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка : літ.-критич. нарис / Михайлина Коцюбинська. – К. : Рад. письменник, 1990. – 272 с.

82. Коцюбинська М. Література факту: між «великою» і «малою» зонами / Михайлина Коцюбинська // Березіль. – 2006. – № 9. – С. 157–173.

83. Кримський С. Б. Запити філософських смислів : монографія / С. Б. Кримський. – К. : ПАРАПАН, 2003. – 239 с.

84. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Вестник МГУ. – 1995. – № 1. – С. 97–125. – (Серия 9: Филология).

85. Крістева Ю. Полілог / Юлія Кристева; [пер. з фр. П. Таращука]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.

86. Кузьмичев И. К. Герой и народ. Раздумья о судьбах эпопеи / Иван Кириллович Кузьмичев. – М. : Современник, 1973. – 336 с.

87. Куліш П. Повість про український народ; Моє життя; Хутірська філософія і віддалена од світу поезія / Пантелеймон Куліш ; [упорядкув., передм., пер., прим. О. Шокало]. – К. : Ред. журн. «Український Світ», 2005. – 384 с.

88. Леви-Стросс К. Структура мифов / Клод Леви-Стросс. Структурная антропология; [пер. с франц., под ред. Вяч. Вс. Иванова] – М. : Наука, 1985. – С. 183–207.

89. Левченко М. О. Епос і людина : літературно-критичний нарис / Михайло Олександрович Левченко. – К. : Радянський письменник, 1967. – 255 с.

90. Лежён Ф. В защиту автобиографии: Эссе разных лет; [пер. с франц., вступ. Б. Дубинин] / Филипп Лежён // Иностранная литература. – 2000. – № 4. – С. 108–122.

91. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ Академія, 2007 – .– (Енциклопедія ерудита). Т. 1. – 2007. – 608 с.

92. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. / [авт.-уклад. Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ Академія, 2007 – .– (Енциклопедія ерудита). Т. 2. – 2007. – 624 с.

93. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І.]. – К. : ВЦ Академія, 1997. – 752 с.

94. Лотман Ю. М. Текст в тексте : [вставная глава] / Ю. М. Лотман. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – С. 62–73.

95. Луцків Л. Слово про автора / Лука Луцків // Самчук У. Слідами піонерів: епос Української Америки. – Джерзі Ситі – Ню Йорк : Свобода, Б. р. – С. 265–267.

96. Любченко В. «На коні вороному» У. Самчука – зразок особистісної характеристики / Василь Любченко // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: Ювіл. зб. – Рівне : Азалія, 1993. – С. 67.

97. Лятуринська О. Улас Самчук / Оксана Лятуринська // Розбудова держави. – 2005. – № 5–8. – С. 45–48.

98. Лященко О. А. Наративний дискурс у прозі Мистецького Українського Руху : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. А. Лященко. – К., 2007. – 17 с.

99. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К. : Атіка, 1995. – 235 с.

100. Мариненко Ю. В. Концепція «ОСТу» Уласа Самчука : Трилогія «OST» / Ю. В. Мариненко. Місія: проблеми національної ідентичності в

українській прозі 40-50-х років ХХ століття : монографія. – Кіровоград : Імекс – МД, 2004. – С. 245–265.

101. Мариненко Ю. В. Тема селянства у творчості Уласа Самчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ю. В. Мариненко. – К., 1996. – 17 с.

102. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконкісти : монографія / Наталя Василівна Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2008. – 356 с.

103. Мафтин Наталя. Український космос творчості Уласа Самчука : [рецензія на монографію Ірини Руснак «Я був повний Україною: Художня історіософія Уласа Самчука»] / Наталя Мафтин // Слово і Час. – 2006. – № 4. – С. 76–79.

104. Машинский С. О мемуарно-автобиографическом жанре / С. Машинский // Вопросы литературы. – 1960. – № 6. – С. 129–145.

105. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Елезар Моисеевич Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 318, [2] с. – (АН СССР, Ин-т. мировой лит. им. А. М. Горького).

106. Мельничук Ю. Улас Самчук дома і на Україні / Юрій Мельничук // Жовтень. – 1957. – № 6. – С. 109–117.

107. Мовчан Р. В. Привид реалізму, або Проза Уласа Самчука / Р. В. Мовчан. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : монографія. – К. : ВД Стилос, 2008. – С. 445–471.

108. Моклиця М. Наратор-наратив-жанр роману У. Самчука «Волинь» / Марія Моклиця // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 107–116.

109. Наєнко М. Мемуари як історія сучасника / Михайло Наєнко // Дивослово. – 2003. – № 11. – С. 17–19.

110. Нечерда В. Б. Час і простір як композиційні детермінанти в романі «Первоміст» П. Загребельного / В. Б. Нечерда // Проблеми сучасного

літературознавства: Зб. наук. праць. – Одеса : Маяк, 2001. – Вип. 7. – С. 196–206.

111. Нитченко Д. В. Видатний прозаїк Улас Самчук (1905-1987) / Д. В. Нитченко // Березіль. – 1993. – № 7–8. – С. 79–81.

112. Нич Р. Світ тексту : Постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич; [пер. з польськ. Олена Галета]. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.

113. Оляндер Л. К. Улас Самчук – майстер літературного портрету: люди і епоха у документально-художніх книгах «На білому коні» та «На коні вороному» / Л. К. Оляндер // Слов'янський вісник: Зб. наук. праць. Серія «Філол. науки» / Рівне : Рівнен. ін-т. слов'янознавства, 2003. – Вип. 3. – С. 174–179.

114. Онацький Є. Улас Самчук – поет села / Євген Онацький // Розбудова держави. – 2005. – № 1–4. – С. 72–76.

115. Пасічник О. В. Образ світу і концепція героя у творчості Уласа Самчука й Олександра Солженіцина в'язнично-таборової тематики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. В. Пасічник. – Тернопіль, 2004. – 20 с.

116. Пастушенко О. В. Художня парадигма жіночих характерів у творчості Уласа Самчука в контексті української культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Пастушенко. – К., 2002. – 17 с.

117. Переверзин В. М. Роман-эпопея. К проблеме жанра : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 «Теория литературы» / Владимир Михайлович Переверзин. – М. : Изд-во Московского университета, 1979. – 25 с.

118. Петриченко О. А. К проблеме соотношения в современной лингвистике терминов «передконцепт», «архетип», «образ», «символ»,

«концепт» / О. А. Петриченко // Мова і культура. – К. : ВД Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. IV. – Ч. 1. – С. 215–218.

119. Пінчук С. Дві епохи Уласа Самчука / Степан Пінчук // Вітчизна. – 1993. – № 11–12. – С. 141–146.

120. Пінчук С. Жанрові особливості Самчукових романних трилогій / Степан Пінчук // Волинські дороги Уласа Самчука: Збірник / Упоряд. Я. Поліщук. – Рівне : Азалія, 1993. – С. 4–18. – (Серія книг «Реабілітовані історією»).

121. Пінчук С. Улас Самчук / Степан Пінчук // Слово і Час. – 1995. – №2. – С. 11–17.

122. Пінчук С. Улас Самчук і його роман-епопея «Волинь» / Степан Пінчук // Самчук У. Волинь : роман у 3 ч. – Т. 2. – Ч. 3. – Батько і син. – К. : Дніпро, 1993. – С. 325–333.

123. Плетенчук Н. Персонально-деміургічне омовлення світу у «волинському» тексті Уласа Самчука (на матеріалі романів «Марія», «Волинь») / Наталія Плетенчук // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 137–149.

124. Плетенчук Н. С. Поетика світомислення Уласа Самчука : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Н. С. Плетенчук. – Івано-Франківськ, 2002. – 20 с.

125. Поліщук Я. Від романтики Волині до образу духовної України. Іпостасі Батьківщини в осмисленні Уласа Самчука / Ярослав Поліщук // Українська мова та література. – 2000. – № 5. – С. 1–3.

126. Поліщук Я. Філософія України / Ярослав Поліщук // Волинські дороги Уласа Самчука : Збірник / Упоряд. Я.Поліщук. – Рівне : Азалія, 1993. – С. 61–70.

127. Попиванов И. Г. Проблеми на литературния жанр / Иван Ганчев Попиванов. – София : Наука и изкуство, 1972. – 217 с.

128. Потапенко С. Інтертекстуальність та її фольклористичні обрії / Світлана Потапенко // Слово і Час. – 2009. – № 11. – С. 45–59.

129. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К. : Синто, 1993. – 190 с.

130. Приходько О. Штрихи до літературних портретів (за мемуарними творами Уласа Самчука) / Оксана Приходько // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: Ювіл. зб. – Рівне : Азалія, 1993. – С. 37–38.

131. Просалова В. Інтертекстуальне поле і контекст: диференціація понять / Віра Просалова // Слово і Час. – 2005. – № 12. – С. 28-34.

132. Радзієвська Т. В. Текст як засіб комунікації / Т. В. Радзієвська. – [2-е вид., стер.]. – К. : НАН України, 1998. – 192 с. – (НАН України, Ін-т української мови).

133. Рікер П. Інтелектуальна автобіографія / Поль Рікер. Інтелектуальна біографія. Любов і справедливість; [пер. із франц. В. Шовкун та ін.]. – К. : Дух і література, 2002. – С. 3–81.

134. Розумний Я. Улас Самчук (1905-1987) / Ярослав Розумний // Сучасність. – 1987 – № 12. – С. 30–34.

135. Ротач П. Мемуарна епопея : [рецензія], (Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. – Кн.1) / Петро Ротач // Слово і Час. – 1991. – № 7. – С. 76–78.

136. Руснак І. Повертаючись до проблеми колаборантства…: Публіцистика Уласа Самчука 1941-1942 рр. / Ірина Руснак // Українська мова та література. – 2005. – № 5. – С. 3–7.

137. Руснак І. Сакральне як особлива царина людського буття (на матеріалі прози Уласа Самчука) / Ірина Руснак // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 150–160.

138. Руснак І. Є. «Я був повний Україною…» : Художня історіософія Уласа Самчука : монографія / І. Є. Руснак. – Вінниця : ДП ДКФ, 2005. – 406 с.

139. Рябчук С. Автор і читач у повісті Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо…» / Софія Рябчук // Слово і Час. – 2005. – № 8. – С. 41–46.

140. Саєнко В. Палімпсести Уласа Самчука / Валентина Саєнко // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 161–181.

141. Саєнко В. «Повість про сімдесят літ» Анатолія Дімарова як явище сучасної української культури / Валентина Саєнко // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 254–269.

142. Салига Т. Великій руїні він прагнув протиставити велику літературу / Тарас Салига // Урок української. – 2001. – № 1. – С. 47–48.

143. Самохіна (Дмитренко) В. О., Дмитренко Ю. А. Інтертекстуальність – символ сучасної філології / В. О. Самохіна (Дмитренко), Ю. А. Дмитренко // Культура народов Причерноморья: научный журнал. – 2006 . – № 82. – Т. 2. – С.134–135.

144. Селіванова О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія / Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.

145. Скнаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О. Ю. Скнаріна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.

146. Скорина Л. «Американська мрія» Уласа Самчука: Перипетії емігрантської долі в романі «На твердій землі» / Людмила Скорина // Українська мова та література. – 2005. – № 5. – С. 20–24.

147. Скорина Л. Дім як домінанта семантичного простору в романі У. Самчука «На твердій землі» / Людмила Скорина // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 38–43.

148. Славутич Я. Голодомор в українській літературі Заходу / Яр Славутич // Слово і Час. – 1991. – № 7. – С. 10–18.

149. Слухай Н. Архетипи художньо-мовної творчості Шевченка / Наталія Слухай // Тарас Шевченко і європейська культура. – Черкаси : Брама, 2001. – С. 313–321.

150. Слюсарь А. А. Циклизация в прозе А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя / Слюсарь Арнольд Алексеевич: Memoria; [ред. кол.: Е. М. Черноиваненко, А. В. Александров, Н. М. Шляхова и др.; отв. ред. Н. М. Раковская]. – Одесса : Астропринт, 2009. – С. 232–255.

151. Сташенко Н. Улас Самчук – організатор і активний учасник літературного життя на еміграції (За щоденниковими нотатками і листами «Плянети Ді-Пі») / Надія Сташенко // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 187–194.

152. Тарнавський О. Об’єднання українських письменників «Слово» / Остап Тарнавський // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. – Зб. 12. – Торонто, 1990. – С. 169–228.

153. Тарнавський О. Традиція Кожом’яки (Дещо про органічні джерела й паралелі в творчості Уласа Самчука) / Остап Тарнавський // Слово: Література, мистецтво, критика, мемуари, документи. – Нью-Йорк : Об’єднання Українських Письменників в Екзилі, 1962. – Зб. 1. – С. 332–341.

154. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры / А. Тартаковский // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 35–55.

155. Термінологічний словник // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 786–813.

156. Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.

157. Ткачук М. Фокалізаційний код у романі «Марія» Уласа Самчука / Микола Ткачук // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 195–202.

158. Ткачук М. Художні виміри творчості Уласа Самчука / Микола Ткачук // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 3–13.

159. Ткачук О. М. Наратологічний словник / О. М. Такчук. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.

160. Тодоров Цвєтан. Поняття літератури та інші есе / Цвєтан Тодоров; [пер. з франц. Є. Марічева]. – К. : Вид. дім Києво-Могилянська академія, 2006. – 162 с.

161. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

162. Тюпа В. Очерк современной нарратологии / Валерий Тюпа // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5. – С. 5–31.

163. Улас Самчук – видатний український письменник ХХ ст. : матеріали урочистої академії, присвяченої творчості митця, (Тернопіль, 21 лютого 1993 р.). – Тернопіль – Кременець, 1994. – 73 с.

164. Успенский Б. А. Миф – имя – культура [в соавторстве с Ю. М. Лотманом.] / Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. 1. – [2-е изд., испр. и перераб.]. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – (Язык. Семиотика. Культура).

Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. – 1996. – С. 433–459.

165. Успенский Л. В. За языком до Киева: Лингвистическая проза. Повесть. Рассказы. Публицистика. Письма / Л.В. Успенский. – Л. : Лениздат, 1988. – 511 с.

166. Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Николай Павлович Утехин. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. – 185 с.

167. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

168. Фащенко В. Діалог як момент істини / Василь Фащенко // Історико-літературний журнал. – 1997. – № 3. – С. 30–35.

169. Фащенко В. Про діалогічне дослідження літератури / Василь Фащенко // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. праць. – Одеса : Маяк, 1999. – Вип. 3. – С. 18–23.

170. Филат Т. В. Повествовательные стратегии и нарративные структуры малой прозы И. Шмелева / Т. В. Филат // Шмелевские чтения : сборник научных трудов. – Симферополь : Таврия-Плюс, 2004. – С.124–132.

171. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; за ред. М. Зубрицької. – [2-е вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 142–172.

172. Хализев Е. В. Теория литературы: учеб. [2-е узд.] / Е. В. Хализев. – М. : Высш. шк., 2000 – 398 с.

173. Цехмейструк М. Автотематизм у структурі поетики мемуарно-автобіографічного циклу Уласа Самчука / Марія Цехмейструк // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 18. – С. 120–126.

174. Цехмейструк М. Автотематичні інкрустації в епопеї «OST» Уласа Самчука / Марія Цехмейструк // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць. – Вип. 15. – Ужгород, 2011. – С. 293–296.

175. Цехмейструк М. Документальне і художнє начала у прозі Уласа Самчука: синтез чи опозиція? / Марія Цехмейструк // Історико-літературний журнал. – Одеса, 2011. – Вип. 19. – С. 234–245.

176. Цехмейструк М. Жанрова своєрідність книг Уласа Самчука «На білому коні» та «На коні вороному» / Марія Цехмейструк // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2005. – Вип. XVII. – С. 203–210.

177. Цехмейструк М. Жанрово-композиційні риси епопеї «OST» Уласа Самчука / Марія Цехмейструк // Історико-літературний журнал. – Одеса, 2010. – Вип. 17. – С. 401–409.

178. Цехмейструк М. Мемуарно-автобіографічне чотирикнижжя Уласа Самчука: особливості моделювання часопростору / Марія Цехмейструк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 28. – Ч. 2. – К. : Твім інтер, 2007. – С. 622–631.

179. Цехмейструк М. Наративна стратегія Уласа Самчука у дилогії «На білому коні» та «На коні вороному» / Марія Цехмейструк // Історико-літературний журнал. – Одеса, 2007. – Вип. 14. – С. 349–358.

180. Цехмейструк М. Національні архетипи в художньому трактуванні Уласа Самчука / Марія Цехмейструк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 24. – Ч. 2. – К. : Акцент, 2006. – С. 715–727.

181. Цехмейструк М. Г. Українська мова в контексті суспільної свідомості як духовна складова мемуарно-автобіографічної дилогії Уласа Самчука / М. Г. Цехмейструк // Мова і культура : наук. журнал. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9. – Т. 3. Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту. – С. 300–304.

182. Цехмейструк М. Хронологізоване наратування – код поетики жанру мемуарної літератури / Марія Цехмейструк // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 31. – Ч. 2. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 726–732.

183. Цяпа А. Г. Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / А. Г. Цяпа. – Тернопіль, 2006. – 20 с.

184. Цяпа А. Біографія і автобіографія: діалог про найвищу інстанцію (на матеріалі творів У. Самчука та Е. Канетті) / Андрій Цяпа // Слово і Час. – 2006. – № 7. – С. 35–40.

185. Черкашина Т. Автобіографічна проза: сучасні тенденції розвитку / Тетяна Черкашина // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип. 31. – Ч. 1. – К. : Твім інтер, 2008. – С. 401–408.

186. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик / Малґожата Чермінська // Теорія літератури в Польщі : антологія текстів : (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.); [упоряд. Б. Бакули; пер. з польськ. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім Києво-могилянська Академія, 2008. – С. 397–428.

187. Чернихівський Г. І. Улас Самчук: сторінки біографії : монографія / Г. І. Чернихівський. – Тернопіль : Збруч, 2005. – 216 с.

188. Черноиваненко Е. Автобиография в истории литературы / Евгений Черноиваненко // Проблеми сучасного літературознавства: Зб. наук. праць. – Одеса : Маяк, 2001. – Вип. 8. – С. 12–27.

189. Черноиваненко Е. Литературоведение в ситуации fin de siècle / Евгений Черноиваненко // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. праць на пошану проф. Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 307–320.

190. Черноіваненко Є. М. Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.02 «Російська література» / Є. М. Черноіваненко. – К. : Б.в., 2002. – 32 с.

191. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи / Алексей Владимирович Чичерин. – [2-е изд.]. – М. : Советский писатель, 1975. – 376 с.

192. Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / Алексей Владимирович Чичерин. – [2-е изд., доп.]. – М. : Советский писатель, 1968. – 374 с.

193. Чичерин А. В. Ритм образа: стилистические проблемы / Алексей Владимирович Чичерин. – М. : Советский писатель, 1973. – 278 с.

194. Шанюк В. Формування творчої індивідуальності Уласа Самчука: письменницькі щоденники / Володимир Шанюк // Улас Самчук: До 90-річчя від дня народження письменника: Ювіл. зб. – Рівне : Азалія, 1993. – С.74–76.

195. Шаповал Ю. Чого не гоїть огонь / Юрій Шаповал // Дзвін. – 1995. – № 12. – С. 119–127.

196. Шерех Ю. МУР і я в МУРі / Юрій Шерех. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К. : Дніпро, 1993. – С. 483–522.

197. Шерех Ю. Спроба дружніх портретів / Юрій Шерех // Сучасність. – 2000. – № 5. – С.126–136.

198. Штонь Г. М. Улас Самчук // Історія української літератури XX ст. / Г. М. Штонь – К. : Либідь, 1998.
Т. 2. – С.227–230.

199. Юнг К. Г. Алхимия снов; Четыре архетипа: Мать, Дух, Трикстер, Перерождение / К. Г. Юнг; [пер. с англ. Семиры]. – СПб. : Тимошка, 1997. – 352 с.

200. Юнг К. Психология и литература / К. Юнг; [пер. с англ. Г. Бутузов] // К. Юнг, Э.Нойманн. Психоанализ и искусство. – М. : REFL-book, К. : Ваклер, 1996. – С. 30–54.

201. Юнг К. Г. Современный миф о «небесных знамениях» / Карл Густав Юнг о современных мифах : Сб. трудов; [пер. с нем., предисл. и примеч. Л.О. Акопяна] . – М. : Практика, 1994. – С. 19-210.

202. Barthes R. Myth today / R. Barthes // The discourse reader. – [2nd ed.]. – Lnd – NY : Rotledge Taylor and Francis Group, 2006. – P. 108–212.

203. Baβler M. New Historicism und der Text der Kultur: Zum Problem synchroner Intertextualität / Moritz Baβler // Literatur als Text der Kultur; [M. Csáky, R. Reichensperger (Hg.)]. – Wien : Passagen, 1999. – S. 23–40. – (Ősterreichische Akademie der Wissenschaften ; Passagen Literaturtheorie).

204. Bertens H. Narratology / Hans Bertens. Literary theory: the basics. – Lnd – NY, 2005. – P. 71–77.

205. Birch D. «Working effects with words» – whose words? : Stylistics and reader intertextuality / David Birch // The stylistic reader: From Roman Jakobson to the present. – Lnd : Arnold, 1996. – P. 206–223.

206. Caldas-Coulthard C.R. On reporting reporting: the representation of speech in factual and factional narratives / C.R. Caldas-Coulthard // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 295–308.

207. Dudley-Evans T. Genre analysis: an approach to text analysis for ESP / Tony Dudley-Evans // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 219–228.

208. Dudley-Evans T. Variations in discourse patterns / Tony Dudley-Evans // Academic listening: Research perspectives. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1994. – P. 146–158.

209. Emmott C. Frames of reference: contextual monitoring and the interpretation of narrative discourse / Catherine Emmott // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 157–166.

210. Goffman E. On face-work: An analysis of ritual elements in social interactions / E. Goffman // The discourse reader. – [2nd ed.]. – Lnd – NY : Rotledge Taylor and Francis Group, 2006. – P. 299–310.

211. Goreniowa A. Funkcje ideologiczne narracyjnej formy utopii / Anna Goreniowa // Literatura I metodologia : konf. teoretycznolit. w Spale i w Ustroniu ; [red. J. Trzynadlowski]. – Wrocław – Warszawa – Kraków : Ossolineum, 1970. – S. 177–192. – (Min. Oswiaty i Szkolnictwa Wyższego. Konf. teoretycznolit. młodszych pracownikow nauk. polonistyki).

212. Griffiths F. T., Rabinowitz S. J. Stalin and the death of epic: Mikhail Bakhtin, Nadezda Mandelstam, Boris Pasternak // Epic and epoch. Essays on the interpretation and history of a genre / Frederick T. Griffiths, Stanley J. Rabinowitz ; [ed. by S. M. Oberhelman a.o.]. – Lubbock : Texas Tech. Univ. Press, 1994. – VI, P. 267–288. – (Studies in comparative literature ; № 24).

213. Hatim B. Discourse and the translator / B. Hatim, I. Mason. – Lnd – NY, 1997. – 258 p. – (Language in social life series).

214. Herman D. Autobiography, allegory and the construction of self / D. Herman // British Journal of Aestetics. – 1995. – Vol. 35. – P. 351–360.

215. Hyland K. Metadiscourse: Exploring interaction in writing / Ken Hyland. – Lnd – NY : Continuum, 2005. – 250 p.

216. Jaworski A. Introduction: Perspectives on discourse analysis / A. Jaworski, N. Coupland // The discourse reader. – [2nd ed.]. – Lnd – NY : Rotledge Taylor and Francis Group, 2006. – P. 1–33.

217. Johns T. The text and its message / T. Johns // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 102–116.

218. Kelly Van. Criteria of the epic: borders, diversity, and expansion // Epic and epoch. Essays on the interpretation and history of a genre / Van Kelly ; [ed. by S.M. Oberhelman a.o.]. – Lubbock : Texas Tech. Univ. Press, 1994. – VI, P. 1-21. – (Studies in comparative literature ; № 24).

219. Kramsch C. Language and culture / Claire Kramsch. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1998. – 134 p. – (Oxford Introductions to Language Study).

220. McKay S. L. Literacy and literacies / Sandra Lee McKay // Sociolinguistics and language teaching; [ed. by S.L. McKay, N.H. Hornberg.]. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1996. – P. 421–446.

221. Moon R. The analysis of fixed expressions in text / R. Moon // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 117–135.

222. Munby J. Sociolinguistic strategies / John Munby. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1997. – 347 p.

223. Olney J. Memory and narrative: the weave of life-writing / J. Olney. – Chicago and London : the University of Chicago Press, 1998. – 178 p.

224. Sandauer Artur. Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu) [Електронний ресурс] // Serwis Humanistyczny Hamlet – artykuł Artura Sandauera «Rzeczywistość zdegradowana» (rzecz o Brunonie Schulzu). – Режим доступу до документа: http://hamlet.pro.e-mouse.pl./konlit/index.php?id.=sandauer1

225. Shih S. Exile and intertextuality in Maxine Hong Kingston's «China Men» / Shu-mei Shih // The literature of emigration and exile; [ed. by J. Whitlark, W. Aycock]. – Lubbock, Texas : Texas Tech University Press, 1992. – P.65–77. – (Studies in comparative literature; № 23).

226. Shiro M. Inferences in discourse comprehension / Martha Shiro // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 167–178.

227. Short M. Discourse analysis and the analysis of drama / Mick Short // The stylistic reader: From Roman Jakobson to the present. – Lnd : Arnold, 1996. – P. 158–180.

228. Sinclair J. McH. Trust the text / J. McH. Sinclair // Advances in written text analysis. – Lnd – NY : Routledge, 1994. – P. 12–25.

229. Stone A. E. Autobiographical occasions and original acts / A. E. Stone. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982. – 210 p.

230. Weber J.-J. Towards contextualized stylistics: An overview / J.-J. Weber // The stylistic reader: From Roman Jakobson to the present. – Lnd : Arnold, 1996. – P. 1–9.

231. Zima P. Formen und Funktionen der Intertextualitätin Moderne und Postmoderne / Peter V. Zima // Literatur als Text der Kultur; [M. Csáky, R. Reichensperger (Hg.)]. – Wien : Passagen, 1999. – S. 41–64. – (Ősterreichische Akademie der Wissenschaften ; Passagen Literaturtheorie).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ДЖЕРЕЛ

232. Ольжич О. Незнаному воякові : Заповідане живим / Олег Ольжич; [упорядкув., післямова, прим. Л. Череватенка.]. – К. : Дніпро, 1994. – 431 с. – (Фундація ім. О. Ольжича; № 2–4: спец. випуск).

233. Розмова з українським письменником Уласом Самчуком / [інтерв'ю провів О. Ґідоні] // Розбудова держави. – 2005. – № 5–8. – С. 41–44.

234. Самчук У. Велика література. Доповідь У. Самчука на І з'їзді Мистецького Українського Руху (МУР), грудень 1945 / Улас Самчук.

Роздуми про літературу : збірник літературно-критичних статей [упорядкув., прим., післямова М. Я. Гона]. – Рівне : Б.в., 2005. – С. 8–28.

235. Самчук У. Ідейні мотиви моєї творчості. Доповідь виголошена в Оттавському університеті (Канада) 28 лютого 1971 / Улас Самчук. Роздуми про літературу : збірник літературно-критичних статей [упорядкув., прим., післямова М. Я. Гона]. – Рівне : Б.в., 2005. – С. 49-67.

236. Самчук Улас. [Листи до Д. В. Нитченка] / Улас Самчук // Березіль. – 1993. – № 7–8. – С. 81–85.

237. Самчук Улас. На білому коні: Спомини і враження / Улас Самчук. – Вінніпег : Волинь, 1972. – 249 с.

238. Самчук Улас. На коні вороному: Спомини і враження / Улас Самчук. – Вінніпег : Волинь, 1975. – 360 с.

239. Самчук У. Нарід чи чернь? / Улас Самчук // Документ доби: публіцистика Уласа Самчука 1941-1943 років [упоряд. А. Жив'юк]. – Рівне : ВАТ Рівненська друкарня, 2008. – С. 77–80. – (Науково-редакційна група книги «Реабілітовані історією. Рівненська область»).

240. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль : Джура, 2005 – 2006.

Т. 1. – Морозів хутір. – 2005. – 452 с.

241. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль : Джура, 2005 – 2006.

Т. 2. – Темнота. – 2006. – 460 с.

242. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль : Джура, 2005 – 2006.

Т. 3. – Втеча від себе : [у 2 ч.]. – 2006. – 412 с.

243. Самчук Улас. Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи / Улас Самчук. – Вінніпег : Волинь,1979. – 354 с.

244. Самчук У. Про прозу взагалі і прозу зокрема. До проблеми нашої літературної прози / Улас Самчук. Роздуми про літературу : збірник

літературно-критичних статей [упорядкув., прим., післямова М. Я. Гона]. – Рівне : Б.в., 2005. – С. 28–41.

245. Самчук Улас. П’ять по дванадцятій: Записки на бігу / Улас Самчук. – Буенос-Айрес : Вид-во М. Денисюка, 1954. – 230 с.

246. Самчук У. Роздуми про літературу : збірник літературно-критичних статей [упорядкув., прим., післямова М. Я. Гона] / Улас Самчук. – Рівне : Б.в., 2005. – 103 с.

247. Самчук У. Творчість і стилі / Улас Самчук // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи. – Зб. 3. – Нью-Йорк, 1968. – С. 485–492.

248. Самчук Улас. Чого не гоїть огонь : [роман] / Улас Самчук. – Київ : Укр. письменник, 1994. – 233 с.

249. Сім листів Уласа Самчука до Євгена Маланюка / [передм. М. Нервлого] // Сучасність. – 1996. – № 3–4. – С. 140–144.

250. Шевченко Т. Г. Марина : [поема] / Т. Г. Шевченко. Кобзар. – К. : Дніпро, 1994. – С. 414–422.