

## КОНЦЕПТ МИСТЕЦТВА В РЕЦЕПЦІЙ М. ЙОГАНСЕНА

**Анотація.** У статті розглянуто погляди Майка Йогансена на мистецтво й літературу. З'ясовано, що у своїх міркуваннях він спирався на принципи мімезису й керувався функціональним підходом, а його погляди обумовлювалися тогочасними процесами модернізації українського культурного життя у поєднанні з підпорядкуванням ідеології.

**Ключові слова:** мистецтво, література, функціональний підхід, соціологічний, формалістський, концепт.

**Аннотация.** В статье рассматриваются взгляды М. Йогансена на искусство и литературу. Выяснено, что в своих размышлениях он полагался на принципы мимезиса и руководствовался функциональным подходом, а его взгляды обусловлены процессами модернизации украинской культурной жизни в сочетании с подчинением идеологии.

**Ключевые слова:** искусство, литература, функциональный подход, социологический, формалистский, концепт.

**Summary.** In the article the author considers the M. Yoganzen's views on art and literature. It was found that in his reflections he relied on the principles of mimesis and was guided by the functional approach, and his views were caused by the processes of modernization of the Ukrainian cultural life in aggregate with the subordination of ideology.

**Key words:** art, literature, functional approach, sociological, formalistic, concept.

Ім'я Майка Йогансена до сьогодні залишається маловідомим українському читачеві, а його художня й теоретична спадщина поки що не стали предметом активного дослідження літературознавців, якщо не враховувати поодиноких, хоча й ґрунтовних, студій Ю. Коваліва, С. Крижанівського, Р. Мельниківа, С. Рябчук, Я. Цимбал. М. Йогансен був людиною різноманітних захоплень (поет, прозаїк, сценарист, перекладач, літературознавець, лінгвіст, укладач словників) і, попри коротке життя (42 роки), залишив по собі значну й цінну спадщину. Початок його літературної діяльності (поетичний дебют відбувся у 1920–1921 рр.) припав на час “загибелі старої, буржуазної української літератури” [3, с. 125] і “зародження та формування якісно нового мистецтва, творити яке й було покликане пореволюційне покоління письменників” [4, с. 9]. Саме М. Йогансену як автору експериментальної поезії й прози, одному з засновників “Гарту”, ВАПЛІТЕ, техно-мистецької групи “А”, співавтору “Нашого Універсалу до робітництва і пролетарських мистців українських”, людини, яка поєднала у собі митця й науковця, належить одне з чільних місць у тогочасному літературному процесі.

Актуальність нашого дослідження обумовлена тим, що літературознавчі погляди М. Йогансена поки що не стали об'єктом наукової рецепції. Дослідники звертаються переважно до його художньої спадщини, хоча розуміння її особливостей, на нашу думку, не можливе без хоча б побіжного знайомства з його теоретичними працями. На потребі сприймати “творчу практику й теорію Майка Йогансена як органічну єдність, як додатковий зміст” [4, с. 16] наголосив і Р. Мельників у ґрунтовній передмові до другого видання вибраних творів письменника [1]. Спробу узгодити літературознавчі погляди М. Йогансена з його творчістю здійснила Софія Рябчук у статті “Автор і читач у повісті «Подорож ученого доктора Леонардо...»”. Зокрема вона вказує на їхню суперечність і автотематичний характер [5, с. 41–42]. Комплексне вивчення спадщини М. Йогансена сприятиме не

лише кращому розумінню ідіостилію письменника, але й дозволить осмислити її (спадщину) в контексті літературно-критичного й філософсько-естетичного дискурсу першої половини ХХ століття.

Отже, мета нашої студії – з'ясувати погляди М. Йогансена на мистецтво в контексті суспільно-культурного життя 1920-х років.

Реалізація мети передбачає вирішення таких завдань: визначити підходи М. Йогансена до розгляду сутності мистецтва; встановити визначальні, на думку науковця, риси тогочасного мистецтва; виявити позалітературні тенденції у поглядах дослідника.

Свою літературознавчу концепцію М. Йогансен виклав як у власне наукових розвідках (“Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків”, 1928 р.; “Елементарні закони версифікації (віршування)”, 1921 р.), так і в художніх творах (“Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію”, 1932 р.). Але Йогансен-теоретик постав із Йогансена-вчителя: своїм першочерговим завданням він вбачав виховання молодого покоління літераторів і поширення серед них “марксистських поглядів на мистецтво” [2, с. 551], тому трактат “Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків” задумувався автором саме як “практичний поради́ник молодим прозаїкам” [2, с. 550].

У першій частині цієї праці (“вступні уваги”) М. Йогансен з'ясовує сутність мистецтва загалом і літератури зокрема, розглядає типові ознаки сучасного йому мистецтва.

До розгляду сутності й особливостей мистецтва М. Йогансен застосовує функціональний і раціональний підходи. Так, на його думку, потрібно змінити саме формулювання питання з “що таке мистецтво?” на “яка його роль у виробничому процесі?” [2, с. 553] і саме крізь призму цього питання визначати його суть. І доходить висновку, що “мистецтво прямого відношення до виробництва не має” [2, с. 553] і навіть “дезорганізує людину”, оскільки “збурює емоційну сферу” [2, с. 555]. Таким чином, мистецтво, на

думку М. Йогансена, не приносить суспільству ніякої користі, а лише шкодить. Серед конструктивних функцій мистецтва дослідник все-таки називає комунікативну, розвиваючу (“являється, правда, в мікроскопічній дозі, джерелом пізнання” [2, с. 555]), дезорганізаційну (“корисну в момент революції”, оскільки “дезорганізує буржуазію, передусім інтелігенцію” [2, с. 555, 561]), розважальну, яку вважає визначальною для сутності мистецтва. У зв’язку з цим М. Йогансен вважає безглуздою тезу “мистецтво заради мистецтва”, оскільки об’єктивно воно може бути лише для публіки, суб’єктивно – для митця, але не для самого себе.

Попри певну тенденційність у тлумаченні мистецтва, М. Йогансен піддає критиці плеханівську теорію мистецтва як методу пізнання. На думку дослідника, мистецькі твори можуть бути матеріалом історичного пізнання (але ніяк не сучасності, де мистецтво пасе задніх, оскільки “митця займають проблеми подачі матеріалу, а не винайдення його” [2, с. 557]) лише там, де бракує інших даних. Якби ж література була дійсно джерелом пізнання, то “читачі шукали б нещасливих розв’язок, принаймні досвідчені читачі. Бо ні для кого не секрет, що світ улаштований у найганебніший спосіб, що доброго в нім майже нічого немає, що треба укласти мільйони життів, щоб його перебудувати на краще” [2, с. 581].

Незважаючи на те, що сам М. Йогансен тлумачить мистецтво дещо утилітарно й з позицій марксистської ідеології, він заперечує звільгаризований соціологічний підхід до розуміння літератури: “той, хто шукає в белетристиці “ідеї”, потрапив не в ті двері – хай стукає до науки” [2, с. 563]. Водночас М. Йогансен доводить недоцільність і ультраформалістських поглядів на літературу: “той, хто в прозі вбачає головне “звуковий жест” (як часом опоязівці), теж правильно аналізувати речі не зможе” [2, с. 563].

У своїх суто теоретичних міркуваннях М. Йогансен не керується гегелівською формулою структури мистецтва й звертається до неї лише тоді, коли переходить до практичних порад молодому новелістові. У центрі його уваги поступово опиняються основні складові системи література: автор – твір – читач, – які розглядаються у взаємозв’язках із традицією (українська та світова класика) та реальністю (потреби сьогодення).

Виходячи з позиції, що мистецтво – це ремесло, а отже, головне у ньому – робота, мистецький “геній”, для дослідника, лише на 1/5 складається з хисту, а на

4/5 – з роботи; натхнення ж, хоча й потрібне митцеві, без майстерної підготовки не принесе ніяких результатів. Відповідно молодому авторові для ефективності його творчої праці потрібно, перш за все, усвідомити природу мистецтва, аби не думати, що воно – “щось високе... святе... так не схоже на земні діла й ремесла...” [2, с. 561].

Ми не випадково обрали об’єктом студії концепт мистецтва, оскільки від його розуміння залежать погляди і на концепт літератури (рецепція якого М. Йогансеном стане об’єктом наших подальших досліджень). Принагідно лише зазначимо, що наступне концептуальне питання, поставлене дослідником у цій розвідці – питання “що таке література?”. Відповідь на нього М. Йогансен будує на основі співставлення белетристики й іншого друкованого слова.

У другій частині праці (“аналіз”) М. Йогансен аналізує авантюрне журнальне оповідання Дж. Ар. Баррі “«Червоний Вартовий» на рифі”, фантастичне оповідання Герберта Дж. Велза “Недосвідчений дух”, “новелу з нічого” Е. По “Ти еси!” та протокольне оповідання І. Тургенева “Касьян с Красивой Мечи”. Він обстоює формальний метод аналізу, хоча рішуче відмежовується від його потрактування опоязівцями, які заперечували соціологічний підхід. Дослідник виділяє структурну (механічну) й психологічну (внутрішню) мотивацію як дві головні категорії, що обумовлюють композицію, набір дійових осіб, зміст, стиль твору. Крім того, М. Йогансен наголошує на обумовленості мистецтва найелементарнішими інтересами людини (у першу чергу – народження, смерть, любов); на потребі узгоджувати матеріал зображення із засобами зображення (наприклад, “ландшафти найкраще трактувати в малярстві” [2, с. 659], а не в літературі); на необхідності оновлення мови художньої літератури.

Узагальнюючи все вище сказане, можемо зробити висновок, що погляди М. Йогансена обумовлювалися тогочасними процесами модернізації українського культурного життя у поєднанні з поступовим, аж до повного, підпорядкуванням ідеології. У розумінні мистецтва він спирається на принципи мімезису, заперечуючи його здатність створювати дійсність і продуктивно виконувати будь-які функції, окрім розважальної. У своїй теоретичній концепції М. Йогансен не використовує системний підхід до розгляду мистецтва, а лише функціональний, що цілком відповідало науково-культурному дискурсу того часу.

### Література

1. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
2. Йогансен М. “Як будується оповідання. Аналіз прозових зразків” // Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 550–668.
3. Коряк В. Сьогочасна українська література (Доповідь в комуністичному університеті ім. Артема) // Коряк В. В боях. Статті і виступи 1925–1930. – Х. : ДВУ, 1930.
4. Мельників Р. Людина з химерним йменням // Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен / Упоряд. Р. Мельників. – 2-ге вид., доповнене. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 5–30.
5. Рябчук С. Автор і читач у повісті “Подорож ученого доктора Леонардо...” / Софія Рябчук // Слово і час. – 2005. – № 8. – С. 41–46.

Стаття надійшла до редакції 20.04.2011

## АВТОТЕМАТИЧНІ ІНКРУСТАЦІЇ В ЕПОПЕЇ «OST» УЛАСА САМЧУКА

**Анотація.** У статті розглядається індивідуальність манери письма Уласа Самчука під кутом зору автотематичних вкраплень, наявних в епопеї «OST» і в контексті мемуарно-автотематичного циклу творів.

**Ключові слова:** автотематизм, епічність, наратив.

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности индивидуальной манеры письма Уласа Самчука в ракурсе автотематических вкраплений как в эпопее «OST», так и в контексте мемуарно-автотематического цикла произведений.

**Ключевые слова:** автотематизм, эпичность, нарратив.

**Summary.** In the article the peculiarities of style of Ulas Samchuk are studied from the point of view of the author's self-topicality in the epic novel «OST» and in the context of the four related memoirs-autobiographic books.

**Key words:** author's self-topicality, epic, narrative.

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 – вдалилий 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.

Пріоритетність мемуарно-автобіографічної складової в загальному контексті літератури факту, культури правди, що спростовувала соцреалістичний глянець і ретуш, які товстим шаром наклали підневільні митці на зображення радянської дійсності, позначила творчий доробок українських письменників-емігрантів у період міжвоєнного двадцятиріччя і повоєнного культурного прямування. 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). Богуслав Бакула, який дослідив автотематичні риси польського післявоєнного роману, зауважив: «...Наступ автобіографізму та автотематизму є наслідком знаменного процесу, а саме: вивіщення ролі автора в структурі роману» [1, с. 88].

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 ви-

явом літературності в літературному творі, щось на зразок «сцени на сцені»...» [7, с. 196]. Іншими близько спорідненими з автотематизмом прийомами слід назвати автоінтертекстуальність [див.: 8], авторемінісценцію [див.: 2], 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.

В українській літературі ХХ 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, – новаторської для 30-70-х років ХХ ст. Автотематичний принцип відіграє не останню роль серед головних жанрово-композиційних конструктів, які перетікають з мемуарно-автотематичного чотирикнижжя «На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по дванадцятій», «Планета Ді-Пі» у трикнижжя «OST» («Морозів хутір», «Темнота», «Втеча від себе») і надають цим творам епопейності – естетичної системи, ґрунтованої на такій домінуючій якості, як тяжіння до моделі твору-симбіонту. Простеження, за яким принципом автотематичні вкраплення залучені автором у текст роману-епопеї «OST», складає мету даної наукової студії.

В епопеї «OST» Улас Самчук художньо осягнув епохальні події не тільки в українському вимірі, але й як важливий елемент руху світової історії та її зламних моментів. 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), «радянської» національної інтелігенції (Петро, Андрій), або потрапили у число незручних для системи персон (Іван).

Варто згадати, що значну частину спогадів Івана Мороза про дитинство і про свій родовід, якими

насичено перший том роману-епопеї, Улас Самчук почерпнув із власних мемуарних книг автобіографічного характеру, судячи з подібних описів та ретроспективних фрагментів у творах «На білому коні», «На коні вороному». Це вдалий сюжетний хід відносно 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. Улас Самчук підкреслює, що брати Морози шанували минуле, працювали на майбутнє, й у цьому полягало їх 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.

У романі-епопеї хутір має свій психологічний портрет (так можна назвати численні описи та ліричні відступи, присвячені йому). Крім того, цей умовний художній простір має реальний прототип. У книзі «На коні вороному» Улас Самчук пригадує хутір Лебедщину, з овіяної легендами історії якого було списано колицку роду Морозів (варто згадати, що епічно розгорнутий, лірично проникливий образ Лебедщини, зі збереженням топоніма й реального розташування хутора у просторі, відтворено також 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 перебування 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 сприймає його з автотематичної позиції (таким чином точка зору *письменника й мемуариста* ідеально об'єднана): «...Побувати на цьому хуторі, у цей час, після такої довгої відсутності, 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» [4, с. 290-291]. Попри все, основи позитивного українського консерватизму, тавровані «дрібними пережитками капіталізму», зникли 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 в 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.

Улас Самчук простежив, як спочатку традиційний уклад хутірної життя, від заснування садиби до її останніх днів, формував персонажів епопеї, коли вони були дітьми або молодими людьми. Попри все, Морози не відrekliся від моделі самоусвідомлення й типу поведінки, винесених з власного «епічного минулого» – хутора. 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, Людмильонько, у нас на хуторі як заспівають оце в маю соловечки, ех, та як заспівають!» [6, с. 362]. Свідомість Івана чіпляється за уламки картини «золотого віку», який минув безповоротно, але ніколи не відпустить.

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 появилася довга грядка петунії, чорнобривців, гвоздик, а по кількох днях згодом до того додано тесаний камінь, на якому значилось: «Саветським воїнам, розстріляним фашистами в январе 1945». Тож-то в таборі невідомо якими радіоагенціями 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» [3, с. 335]. Гротескна сцена суто імперського геноциду, гідна поеми «Кавказ» Тараса Шевченка, унаочнює проблему взаємин «братніх народів». Позбавлена будь-якої міфічнолицемірної естетизації, вона стає очевидною для Івана вже на підсумковому етапі життя, хоча і доти існує у межах його підсвідомості як пошук самоідентичності.

Улас Самчук буде 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. 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 явно біографічних ситуаціях. Так, у романі «Морозів хутір» дитинство Василя Мороза, його шкільні роки й проживання на хуторі – це не що інше, як власні спогади письменника-епіка про батьківський дім та Кременецьку українську гімназію (подібну художньо-автобіографічну проекцію зустрічаємо і в романі «Юність Василя Шеремети»). У другому томі роману-епопеї «Темнота» відтворено події та обставини, що не були суголосними до Самчукового життєвого досвіду, проте точка зору персонажів на ці події, озвучена наратором, залишається *автобіографічною*. У третьому томі, дійсно, 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 скерувати хід подій. Добре обізнаний з долею переміщених осіб, Улас Самчук, завдяки художньо-біографічному переосмисленню здобутого досвіду, в образі Нестора Сидорука надав завершальний, значною мірою підсумковий частині епопеї необхідної об'єктивності та документальності. Отже, в епопеї «OST» немає персонажа, якого можна однозначно назвати художнім *alter ego* автора твору.

Принагідно схоплені увагою, тезово занотовані, окремі епізоди з твору «П'ять по дванадцятій», які не мали істотного сюжетного навантаження, у завершальній частині 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!»» [5, с. 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 в 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 «остар-

байтеркою» (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 Мелінгені... 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, тасмниця її життя, огненний знак питання» [3, с. 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 епопеї. Ймовірно, що через важкість 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.

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

Якщо у мемуарно-автотематичному циклі наратив побудовано досить панорамно (і з точки зору викладу, і з точки зору типовості самих явищ для того часу), то в епопеї «OST» подібні сцени-відповідники, трансформовані в автотематичні інкрустації, стають *епічно самозаглибленими*. Перелік фактів зацікавленим спостерігачем-коментатором перетворюється на переживання фактів 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. Таким чином, окреслюючи загальне тло, письменник-епік показав широкую історичну перспективу, на якій разом з подіями та обставинами вимальовувалися характери народів, спільнот, особистостей, що творитимуть майбутнє.

Сам феномен Сходу осмислено письменником в контексті не лише підрадянської України і її трагічної долі на перехрестях історії ХХ ст., але й як зріз різноманітних проявів національної ментальності. Інтертекстуальна канва творів Уласа Самчука, інкрустованих автотематичними фрагментами, потребує подальшого дослідження.

## Література

1. Бакула Богуслав. Автор, автотематизм, автобіографізм / Богуслав Бакула // Наукові записки НаУКМА. Філологія. – К.: Видавничий дім КМА, 1999. – С. 88-91.
2. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія / Т.В. Бовсунівська. – К. : ВЦ Київський університет, 2010. – 180 с.
3. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль : Джура, 2005 – 2006. – Т. 3. – Втеча від себе : [у 2 ч.]. – 2006. – 412 с.
4. Самчук Улас. На коні вороному: Спомини і враження / Улас Самчук. – Вінніпег: Волинь, 1975. – 360 с.
5. Самчук Улас. П'ять по дванадцятій: Записки на бігу / Улас Самчук. – Буенос-Айрес: Вид-во М. Денисюка, 1954. – 230 с.
6. Самчук У. OST : трилогія / Улас Самчук. – Тернопіль : Джура, 2005 – 2006. – Т. 2. – Темнота. – 2006. – 460 с.
7. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика : Учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
8. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.

**Стаття надійшла до редакції 30.03.2011**