

Ольга Хамедова

FECI, QUOD POTUI...

ДОЛЯ І ТВОРЧІСТЬ

БОРИСА АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА

ББК Ш43 (4 УКР) (=411.4) 6*8 Антоненко-Давидович

УДК 82. 09 „19” Антоненко-Давидович

Хамедова Ольга.

X 18 Feci, quod potui...Доля і творчість Бориса Антоненка-Давидовича.

Монографія. – Донецьк: Норд-прес, 2009. – 164 с.

ISBN

У книзі творчість Б.Антоненка-Давидовича осмислена крізь парадигму *автор – герой – реципієнт*, простежуються взаємозв'язки долі і творчості й відповідно – біографічної та творчої сутностей митця. Виявлено три інтерпретаційні періоди (ранній, пореабілітаційний і пострадянський) і притаманні їм рецептивні стратегії. Показано, що поліфонічний критичний (і читацький) дискурс визначався знаковими творами для письменника: „Смерть”, „За ширмою”, „Сибірські новели”.

Призначена для літературознавців, вчителів, студентів, аспірантів, усіх, хто цікавиться літературою.

ББК Ш43 (4 УКР) (=411.4) 6*8 Антоненко-Давидович

УДК 82. 09 „19” Антоненко-Давидович

Науковий редактор: доктор філологічних наук, професор В.А. Просалова

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор Дніпропетровського національного університету **Н. І. Заверталюк**;

доктор філологічних наук, професор Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького **Л. І. Кавун**.

Друкується за рішенням Вченої ради філологічного факультету Донецького національного університету від 4.07.2008 (протокол №7).

ISBN 978-966-380-337-1

© Хамедова О.А., 2009

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. Критична рецепція творчості Б. Антоненка-Давидовича	
1.1. Твори письменника у літературно-критичному дискурсі 20–30-х років ХХ ст.....	8
1.2. Радянська та еміграційна критика 1950–1980-х років: конфлікт інтерпретацій.....	22
1.3. Автокоментарі і літературно-критичні оцінки в епістолярії прозаїка.....	36
1.4. Сучасна рецепція творів: проблеми, здобутки.....	56
РОЗДІЛ 2. Автор – герой: моделі взаємодії	
2.1. Біографічний автор: перипетії долі в художній прозі.....	58
2.2. Форми вираження авторського „Я” в художньо-документальних творах.....	74
2.3. Наратор як медіум між автором і читачем.....	90
РОЗДІЛ 3. Адаптація автора у пореабілітаційний період	
3.1. Роман „За ширмою”: рецидиви соцреалістичного канону.....	101
3.2. Життєвий досвід автора як основа художнього синтезу.....	110
3.3. Сюжетні колізії у творах як трансформація пережитого.....	134
ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ	143
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	146

ВСТУП

***Справжня література –
це життява правда і хист письменника.
Борис Антоненко-Давидович***

Доля і творчість письменника взаємозумовлені, що підтверджує творча практика Б. Антоненка-Давидовича – учасника національно-визвольних змагань 1917–1919 років, активного діяча національно-культурного Відродження, багаторічного в'язня сталінських таборів, ідейного натхненника українського „дисидентського” руху, переслідувався радянською владою з ідеологічних міркувань. „Я взагалі не зустрів більш трагічної постаті, ніж Борис Антоненко-Давидович, – підкреслював А. Дімаров. – Життя ніби взялося дослідити на ньому, що може витримати людина” [40, с. 353].

У радянському критичному дискурсі творчість прозаїка неодноразово спотворювалася, замовчувалася, наділялася несправедливими ярликами. Вільний діалог автора і читача був не можливий, тому закономірно виникає питання про адресата „заблокованої” творчості Б. Антоненка-Давидовича. Одні твори йому доводилося писати для друку, тобто для широкої публіки, інші – в „шухляду” – для невеликого кола однодумців і потенційних майбутніх читачів. У творах, які не уникли цензури й автоцензури, реципієнт (реальний читач, професійний критик) мав розкодувати, дешифрувати смисли, закладені автором. В інших, що призначалися не для друку, зростало значення уявного читача, своєрідного співбесідника, з яким автор міг бути відвертим і щирим.

Комунікативна природа художньої творчості виявляється в парадигмі *автор – герой – реципієнт (критик або читач)*. Реалізація цієї парадигми Б. Антоненком-Давидовичем залишається малодослідженою.

Авторське *Я* у цій моделі взаємин набуває важливого значення. Першість в авторській ієрархії належить біографічному автору. На основі ідей М. Бахтіна розрізняються „автор-творець”, тобто суб’єкт естетичної діяльності, і „автор-людина” (письменник як історична особа). Взаємозумовленість і взаємозалежність долі і творчості і відповідно – біографічної та творчої сутностей митця – визначальні для розуміння категорії автора у сучасному літературознавстві. При цьому враховуємо, що Б. Антоненко-Давидович починав творчий шлях у 1920-ті роки, повернувся до творчої діяльності у 1960-ті, і це не могло не позначитися на результаті його духовно-естетичних пошуків. Художнє самовиявлення стало нагальною потребою митця-свідка, учасника трагічних суспільно-політичних катаклізмів, тому „персональна”, „особистісна” тематика домінувала у його творчості. Увага літературознавців зосереджувалася насамперед на проблемно-тематичному рівні творів, системі образів, тому доцільним буде виявлення моделей взаємодії автора і героя як у художніх, так і в художньо-документальних творах.

Проблема автора як об’єкта і водночас суб’єкта зображення в автобіографічній прозі одна з дискусійних. На відміну від художньої прози, де взаємозв’язки буттєвої і творчої сутностей митця можуть бути приховані (контекстуальні, опосередковані), художньо-документальні твори більш виразно демонструють внутрішню цілісність людини-творця. Літературознавці лише принагідно зверталися до автобіографічних творів Б. Антоненка-Давидовича: оповідань, повістей, мемуарів. При цьому художньо-документальна проза розглядалася як фактографічне джерело, тому нерідко автора ототожнювали з його автобіографічними героями. У літературознавстві немає ґрунтовних досліджень, які б з’ясовували жанрову своєрідність цих творів, специфіку образів автора і героя, і, відповідно, шляхи естетизації автобіографічного матеріалу. На нашу думку, художньо-документальні твори є не лише біографічним джерелом, а й ключем до розуміння ідейно-естетичних пошуків письменника і духовних запитів епохи.

Важливим завданням літературознавців посткомуністичної доби стає реінтерпретація творів радянських письменників. Для його вирішення не можна

обмежуватися лише естетичним аналізом художніх творів, адже залежність актуалізації творчості письменника від соціокультурних умов очевидна.

У незалежній Україні спостерігається інтенсивний процес повернення спадщини Б. Антоненка-Давидовича: художніх і художньо-документальних творів, публіцистики тощо. Помітні зрушення і в дослідженні його творчості: літературознавці (Л. Бойко, Б. Тимошенко, Л. Кимак, В. Дмитренко та ін.) вписали її у контекст українського письменства ХХ століття. Однак узагальнення і систематизації літературознавчих оцінок творчої діяльності письменника ще недостатньо для осмислення парадигми *автор – герой - критик/читач*: мистецький твір реалізується у процесі сприймання. Під *реципієнтом* маємо на увазі насамперед критика, оскільки його рецепція зафіксована документально, а також реального та імпліцитного читачів (останнього розуміємо як багатогранну образну проекцію читача у тексті).

Необхідний неупереджений аналіз як життєвих перипетій автора, що знайшли пряме чи опосередковане відображення у його творах, так і рецепції текстів, що позначилися на письменницькій стратегії, змушуючи автора не лише враховувати реакцію читачів, а й пристосовуватися до потреб часу.

Актуальність монографії зумовлена необхідністю осмислення творчості Б. Антоненка-Давидовича крізь парадигму *автор – герой – реципієнт (критик, читач)*. Уперше у роботі виявляється структура авторського *Я* у творчості Б. Антоненка-Давидовича, обґрунтовується специфіка автобіографічного сегмента в його доробку, простежується динаміка читацького сприйняття як альтернативного до офіційної думки. У монографії аналізуються художньо-документальні твори, з'ясовується їх жанрова специфіка, визначаються тематичні центри, специфіка художньої реалізації образів автора і героя.

У роботі застосовано автобіографічно-синергетичний підхід, що ґрунтується на вивченні „синтезованої інформації, яку залишає по собі письменник, і того, як вона сприймається іншими” [92, с. 15]. Цей підхід передбачає синтез порівняльно-історичного, біографічного, рецептивно-естетичного та психоаналітичного методів. Порівняльно-історичний метод використовується для вивчення творчості Б. Антоненка-Давидовича у контексті української літератури ХХ століття. Біографічний метод дозволяє виявити взаємозв'язки творчої та особистісної

іпостасей автора. Елементи психоаналізу залучаємо для тлумачення біографічного матеріалу, з'ясування поетики творів. У роботі також використовуються ідеї рецептивної естетики Г. Р. Яусса та В. Ізера, теорії читацької реакції С. Фіша, які дозволяють всебічно висвітлити читацьке сприйняття у синхронному і діахронному зрізах. Для виявлення зв'язку *автор – наратор – читач* використано елементи наратологічного аналізу.

Є.Михайлюк, товариш письменника, згадував, що Б.Антоненко-Давидович своїм власним прикладом надихав сучасників, викликав бажання вийти за межі обивательського світосприйняття, зважитись на щось добре, високе, благородне. Проте твори письменника звернені як до сучасників, так і до нащадків: „Писатиму, хоч і не друкують мене, для себе і друзів, а може там колись у майбутній вільній Україні і опублікують опальні нині рукописи”. Улюблений вислів письменника – „*feci, quod potui...*” – частина латинського афоризму „*feci, quod potui, faciant meliora potentes*” (я зробив усе, що міг, хто може, хай зробить краще). Римські консули, передаючи повноваження наступникам, виголошували таку заключну формулу промови. Це прислів'я підкреслює визначальні риси характеру письменника – скромність і вимогливість до себе. Глибинний зміст афоризму – звернення до наступних поколінь українського народу, яким автор передав естафету визвольної боротьби. Б.Антоненко-Давидович виплекав у своєму серці образ читача майбутньої України, який неупереджено оцінить його твори і зрозуміє письменника, „дитину свого часу й свого народу”.

РОЗДІЛ I

КРИТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ Б. АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА:**1.1. Твори письменника у літературно-критичному дискурсі 20–30-х років ХХ ст.**

У творчій діяльності Б. Антоненка-Давидовича виразно виділяються два періоди: 1923–1935 і 1957–1984 роки, між якими спостерігалася вимушена перерва. Ці часові відтинки стали знаковими у політичному, історичному і культурному житті країни. Перший із названих періодів історики називають епохою сталінізму, „великого червоного терору”, літературознавці (вслід за Ю. Лавріненком) – „Розстріляним відродженням”. Другий період І. Драч образно назвав „задушеним відродженням”, підкресливши генетичний зв'язок із попереднім етапом. Проте цілком зрозуміло, що і відкритий терор проти митців, і прихований є, по суті, різними формами нагляду за розвитком культури і мистецтва в умовах тоталітарної держави. Для літератури таким засобом контролю була критика. Автобіографічно-синергетичний підхід передбачає дослідження критичної рецепції. Поняття автобіографічного синергену (К. Дуб) включає „все життя письменника, все написане, сказане, задумане ним, а також те, як воно відбилося у свідомості й виразилося в оцінках критиків, літературознавців, у спогадах сучасників” [92, с. 15] (підкреслення наше. – О. Х.).

Рецепція творчості Б. Антоненка-Давидовича ще не ставала об'єктом окремого літературознавчого дослідження, тому на основі узагальнення і систематизації виявлених нами відгуків на його твори вважаємо доцільним виділення трьох етапів критичної рецепції: перший – 1920–1930-ті роки (ранній); другий – від 1957 і до кінця 1980 років (пореабілітаційний); третій – від 1990-х років і до наших днів (пострадянський). Розмежування двох перших етапів зумовлене тривалою перервою у творчій діяльності, а третього – змінами в суспільно-політичному житті і спробами об'єктивного поцінування творчості Б. Антоненка-Давидовича у пострадянський період.

Історія рецепції, на думку Г. Р. Яусса, – „поступове розгортання закладеного у творі смислового потенціалу” [5, с. 6], який актуалізується на різних історичних етапах сприйняття цього тексту.

В. Ізер наголошував, що літературний твір має два полюси: художній та естетичний. „Художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний – вказує на його реалізацію, яку здійснює читач” [8, с. 350]. Рецептивна естетика, за словами Г. Р. Яусса, „спробувала налагодити діалогічну взаємозумовленість тексту і сучасності, інтерпретованого та інтерпретатора” [8, с. 377]. При цьому Г. Р. Яусс досліджував зовнішні чинники сприйняття, зокрема соціальний контекст, в якому відбувається сприйняття твору, а В. Ізер враховував його внутрішні чинники, закладені в самому тексті. На думку першого дослідника, читацьке середовище є носієм певного „горизонту сподівань” – тієї смислової парадигми, яка визначає сприйняття твору в ту чи іншу епоху. Дослідження читацької рецепції дозволяє виявити „об’єктивну систему сподівань, які постають у певному історичному моменті, що включає вже наявне поняття жанру, форм і тем” [74, с. 56]. Літературознавцям важливо вивчити сприйняття нових творів „у момент їхньої інтеграції в горизонт сподівань” [74, с. 70].

В. Ізер зосереджується не стільки на соціальному контексті рецепції, скільки на тексті, який визначає особливості читацького сприйняття. Для дослідника центральним поняттям був „репертуар тексту”, який він розумів як співвідношення невизначених і визначених складових його структури. Це співвідношення визначає творчу активність читача, який заповнює невизначені ділянки тексту, „лакуни” [208, с. 18] відповідно до свого життєвого і літературного досвіду.

Отже, для дослідження критичної рецепції важливий горизонт читацького розуміння, тобто соціальний контекст, в якому відбувається сприйняття твору, а також безпосередньо нові реалізації, нові прочитання авторського тексту, які здійснюють критики і читачі. Тому рецептивна реконструкція буде переконливою при врахуванні всіх аспектів парадигми *автор – критик – читач*.

Читацькі оцінки творчості Б. Антоненка-Давидовича фіксували у статтях, рецензіях, оглядах саме критики. Один із прибічників рецептивної теорії Р. Вігоф підкреслював, що „під поняттям читача насправді можемо розуміти тільки літературознавців або літературних критиків”, адже критик є насамперед

вдумливим і спостережливим читачем [141, с. 64]. Проте переважна більшість дослідників вважають таку думку занадто категоричною і все ж розрізняють широку читацьку аудиторію і „професійних читачів” [118, с. 2].

Перше оповідання Б. Антоненко-Давидовича „Останні два” (журнал „Нова громада”) було опубліковане в 1923 році, коли літературно-мистецьке життя Києва відроджувалося після лихоліття війни. Творчі сили міста групувалися навколо двотижневиків „Глобус” і „Нова громада”. Завдяки зусиллям М. Зерова письменники-кияни об’єдналися в організацію „Аспис”. Як відзначив В. Мельник, до „Аспису” зійшлися всі покоління літераторів: від літніх Людмили Старицької-Черняхівської та Наталі Романович-Ткаченко – до тридцятилітніх М. Івченка, Д. Загула, П. Филиповича й двадцятилітніх Г. Косинки, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича” [149, с. 137].

Виняткову роль у відродженні національного письменства мала діяльність М. Зерова в галузі літературної критики. Літературознавець пильно стежив за творчістю молодих митців, зокрема М. Хвильового, В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича та ін. У річному літературному огляді він більше уваги приділив творчості М. Хвильового, В. Підмогильного, проте критик звернув увагу і на перше оповідання Б. Антоненка-Давидовича. М. Зеров [102] відзначив спостережливість автора, його „свіже молоде перо”. Про велике значення цього критичного відгуку згадував письменник в одному з листів: „Мене збадьорило, що такий поважний критик, як М. Зеров, помітив мене й написав кілька заохочувальних слів про мої перші кроки, коли я ще не був зовсім певний своїх сил...” [81, с. 98].

У першій половині 20-х років, у часи „Ренесансу” українського мистецького життя, апологети пролетарської ідеології вважали спілку талановитих молодих митців (Г. Косинка, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович та ін.) з теоретиками професорського рівня (М. Зеров, П. Филипович) опозиційною і підозрілою. Пролетарські критики пильно придивлялися до перших оповідань Б. Антоненка-Давидовича, а найголовніше – до його ідеологічної платформи. Адже владні структури добре пам’ятали, що Б. Антоненко-Давидович був активним учасником недавніх національно-визвольних змагань. Та і його причетність до об’єднання київських літераторів „Ланка” (з 1926 р. – МАРС), яка утворилася після розпаду

„Аспису”, лише посилювала підозру до нього з боку ортодоксальної критики. „Ланка”, як відомо, об’єднала групу молодих письменників: Б. Антоненка-Давидовича, В. Підмогильного, Г. Косинку, Є. Плужника, Т. Осьмачку, М. Галич. На думку В. Мельника, „ланківці” утверджували ті ж принципи, що на початку століття модерністи. Така позиція була неприйнятна для критиків-марксистів, які зарахували „Ланку” до правого крила дрібнобуржуазної групи письменників, а Г. Косинку, В. Підмогильного і Б. Антоненка-Давидовича називали „попутницьким крилом, що весь час наближалось до буржуазного фронту” [149, с. 128]. Таким чином, від самого початку творчої діяльності Б. Антоненка-Давидовича формувалося дві рецептивні моделі: одні реципієнти намагалися оцінювати твори письменника з естетичних позицій, інші – виключно з ідеологічних.

Першу збірку оповідань Б. Антоненка-Давидовича „Запорошені силуети”, яка вийшла у 1925 році, готував до друку М. Хвильовий. „Збірка оповідань Давидовича в моїй редакції (себто без деяких уривків, які я викреслив) справляє гарне враження як з боку ідеологічного, так і художнього” [85, с. 46], – визнавав редактор і рекомендував її до друку.

Творчість молодого автора, зокрема стиль його творів, привернули увагу критиків: В. Василенка [53], Я. Савченка [171], Ф. Якубовського [226] та ін. Я. Савченко, скажімо, вважав, що оповідання „перевантажені зайвою лірикою, що непомітно переходить до мелодраматичного патетизму” [171, с. 86]. В. Василенком були помічені також впливи на його стилістику В. Винниченка, С. Васильченка, М. Хвильового. З цим погоджувався і сам Б. Антоненко-Давидович: „А взагалі треба пам’ятати, що той час, коли я увійшов у літературу, був пануванням лірики в прозі: київський Васильченко і Косинка, харківський Хвильовий і його послідовники, тож не дивно, що і я віддав велику данину тому „ліричному часу” [40, с. 133]. Поняття „горизонту сподівань” включає сформовані уявлення у свідомості читачів про панівні теми, жанри, форму творів у певний історичний момент. Традиції нової пореволюційної прози вплинули на молодого письменника, і він намагався наслідувати форму і зміст популярних творів („автор мало чим відрізняється від найреволюційніших наших письменників”) [171, с. 86]. Критики відзначали захоплення молодого письменника модною тоді революційною романтикою. Так

з'явилися абстрактні та невиразні образи дівчини-революціонерки („Синя Волошка”), червоноармійців („Останні два”, „Комуніст”, „Вартовий Чапенко”).

Б. Антоненко-Давидович поважав таку критичну думку, для якої найважливішою є художня вартість твору, а не ідеологічна позиція автора чи його соціальне походження. Він особливо цінував критичний відгук О. Білецького [36], який у першій збірці автора не помітив ще виробленого стилю та ідейно-тематичної єдності. Б. Антоненко-Давидович вже на схилі літ так висловився про ці критичні зауваження: „О. І. Білецькому вдячний за ту „розпушувальну” критику і по цей день, бо вона змусила мене замислитись, поглянути на самого себе під іншим кутом зору й з іншої площини, а головне – не прислухатись до дифіраблів” [40, с. 133].

Отже, М. Хвильовий, М. Зеров, О. Білецький, В. Василенко намагалися підтримати молодого автора, заохотити його до вдосконалення майстерності. Ідеологічна платформа творів для них хоч і була важливою, проте не визначальною.

Неупереджене ставлення до молодого митця, об'єктивний аналіз його творів пояснювалися не тільки високим рівнем професійної майстерності, а й особистими якостями критиків. Прибічники рецептивної школи критики (Г. Р. Яусс, В. Ізер, С. Фіш та ін.) відзначали, що сприйняття реципієнта залежить від особистого життєвого досвіду, естетичних принципів, ідеологічної заангажованості тощо. В. Ізер надавав великого значення „індивідуальній уяві читача з її власною історією досвіду, власною свідомістю та власним світоглядом” [105, с. 357]. Г. Р. Яусс наголошував, що для рецепції літературного твору необхідно враховувати „горизонт сподівання, яке викликається, підтверджується твором або ж виходить за його межі, і горизонт того досвіду, що його вносить реципієнт” [228, с. 393]. На думку С. Фіша, рецепція художнього твору залежить від знань і „суми епізодів із життя читача, які передують моменту читання” [141, с. 873]. Таке твердження зазнало значної критики, оскільки „введення поняття – попередні знання – робить форму і зміст художнього твору залежними від позатекстуальних і суб'єктивних чинників” [141, с. 873]. Проте ще І. Франко відзначав, що художній твір викликає „хвилювання, згідне з власними споминами” реципієнта і таким чином робить „прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті” [201, с. 103]. Переважна більшість дослідників

погоджується з тим, що переконання, естетичний смак критика, його особистість „можуть бути не менш цікавими, ніж творчість письменника” [204, с. 139].

За творчістю Б. Антоненка-Давидовича двадцятих років пильно стежив В. Василенко. Це псевдонім відомого політичного і громадського діяча, Андрія Ніковського, який був міністром закордонних справ уряду УНР, а після перемоги більшовиків емігрував. У 1924 році він повернувся в Україну, від політики відійшов і займався лише науково-критичною діяльністю. У 1930 році його було засуджено у сфабрикованій справі „СВУ”. У документально-історичному нарисі „СВУ” Б. Антоненко-Давидович подав яскравий літературний портрет цього діяча. Ймовірно, письменник був особисто знайомий із критиком, адже у спогадах докладно висвітлив його біографію, політичну і громадську діяльність. У документально-історичному нарисі відчувається, що автор поважав свого критика і щиро вболівав про нього. Ю. Бойко-Блохин підкреслив особливу роль В. Василенка у творчій долі Б. Антоненка-Давидовича: „даремно пробував Василенко (Ніковський) рятувати советський престиж Антоненка-Давидовича і відвести від нього на сторінках журналу „Критика” удари, доводячи, що творчість письменника насичена советським підходом до дійсності. Ніковському не повірили” [47, с. 170]. На нашу думку, приятні стосунки письменника і критика пояснюються тим, що вони мали спільні ідеали: обидва брали участь у національній революції, виборювали незалежність України і, зрештою, вирішили працювати для Батьківщини в радянських умовах. Їхні ідеологічні та естетичні принципи були близькими і формувалися у межах однієї культурної і суспільної традиції.

Інший характер мали взаємини автора з ортодоксальними партійними критиками, які не поспішали з висновками. Щоправда, В. Коряк безапеляційно стверджував: „Книжка Б. Антоненка-Давидовича „Запорошені силуети” – ще напівпросвітянського штибу, але колись воно щось із того буде” [40, с. 132]. Така оцінка марксистської критики була передбачуваною, адже вона передусім виконувала постанови партії. Політика партії у галузі літератури була оприлюднена у квітні 1925 року на другому Всеукраїнському з’їзді „Плугу” у привітанні ЦК КП(б)У: „Партія буде всебічно підтримувати письменників, що переварилися в казані революції, що ідеологічно рідні пролетаріатові. Ми не ганяємось за витонченими талантами. Нам потрібні витривалі класові письменники перш за все”

[149, с. 165]. Отже, після таких директив найвищої владної інстанції критикам стало зрозумілим, що ідеологічна платформа у творчості – понад усе, а відшукування ідеологічних помилок – це і є завдання пролетарської критики.

У 1927 році ще вирувало мистецьке життя, тому критики могли дозволити собі певну самостійність оцінок. На тлі інших визначних подій літературного життя Києва не залишилися обійденими увагою нові твори Б. Антоненка-Давидовича: повість „Тук-тук” і уривок нового роману „Січ-мати”. Слід визнати, що тематика цих творів була сприйнята неоднозначно. У повісті „Тук-тук” показано, як старий телеграфіст Гусятинський не може пристосуватися до нового життя, нової влади, і, врешті, гине. Роман „Січ-мати” зображував події національного відродження і визвольних змагань 1917–1919 років. Автор порушив актуальні проблеми, проте досить стримано оцінював радянську дійсність. Для Ф. Якубовського була незрозумілою увага письменника до „сірих буденних людей, до їх животіння в добу революції” [226, с. 55]. На його думку, глибокий психологізм і обрані теми підтверджують спорідненість творчого стилю Б. Антоненка-Давидовича зі стилем В. Підмогильного. Побратими письменника по „Ланці”, зокрема В. Підмогильний, Є. Плужник, зображували життя маленької людини і її переживання у добу революційних потрясінь, тому їхня творчість теж неодноразово ставала об’єктом нищівної і несправедливої критики.

Резонансною виявилася повість „Смерть” (1928), про яку критики могли б сказати словами В. Ізера: „Коли ми особливо вражені книгою, то відчуваємо потребу говорити про це” [105, с. 362]. Якщо до цього часу автора вважали початківцем, який ще не звільнився від помітних впливів визнаних корифеїв слова, то цей твір став вирішальним у визнанні письменника вже сформованою творчою особистістю зі своєрідною мистецькою манерою.

Одним із найперших про повість відгукнувся В. Василенко ґрунтовною розвідкою „За життя розплата тільки кров’ю...” (про Б. Антоненка-Давидовича повість „Смерть та інші його твори. Критичний етюд)”, що зафіксувала момент входження нового твору в „горизонт сподівань”. Горизонт читацьких сподівань як динамічна категорія ґрунтується на естетичних уявленнях читача і залежить від „часового (історичного) і просторового бачення та розуміння світу” [105, с. 367]. В. Василенко вважав, що нова повість Б. Антоненка-Давидовича суттєво

відрізняється від попередніх творів, адже, на його думку, у його творчості відбувся „скак, після якого нове силою своєї ідейно-художньої суті, виростаючи з попереднього, заперечує його” [54, с. 63]. Таким чином, критик констатував творчу еволюцію автора і те, що повість докорінно змінила уявлення читачів і критиків („горизонт сподівань”) про творчість письменника.

В. Василенко назвав свою розвідку критичним етюдом. Жанрова своєрідність статті полягала у тому, що автор поєднав два підходи до осмислення творчості письменника, „два способи пізнання: раціональний та інтуїтивний” [141, с. 874]. У критичному етюді автор зафіксував свої безпосередні враження від читання твору („не один раз перечитавши повість, автор цих рядків мусить просто розвіяти нагніт почуття...”). Прибічник школи „читацької реакції” С. Фіш наголошував, що „враження – це і є реакція читача” [141, с. 872].

Критик не зловживав „імпресіоністичними суб’єктивними висловлюваннями”, дотримуючись правила, що він „повинен мати надзвичайно розвинене відчуття факту” [54, с. 63]. В. Василенко одним із перших назвав визначальною рисою творчості Б. Антоненка-Давидовича єдність його творчих і життєвих принципів. На думку критика, жертвність як принцип життя сповідує автор і його герої („За життя розплата тільки кров’ю”), це провідний мотив його „життєвої свідомості й творчості” [54, с. 67]. Щодо стильових особливостей творчості, то у статті відзначається, що імпресіоністична манера письма, яка виявилася у першій збірці оповідань, поступово трансформується у психологічно-реалістичну. При цьому критик відзначив фрагментарність, уривчастість стилю повісті, які пояснює авторським задумом – показати внутрішній світ героя. Недаремно В. Ізер відзначав, що „уривчастість, фрагментарність сучасних текстів дозволяє активізувати читача” [105, с. 354]. Читач залучає власні здібності, щоб поєднати розрізнені частини і „розшифрувати” їх. Повість має чимало багатозначних епізодів, кожний з яких фіксує швидкоплинні враження і настрої головного героя. Прибічники рецептивно-естетичної критики вважали, що кожний текст містить у собі „лакуни”, „невідворотні пропуски”, на яких процес читання переривається і читач залишається у невизначеності. Тоді він залучає власні здібності для встановлення зв’язків, причому „кожний індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак” [105, с. 354]. В. Василенко намагається прокоментувати кожний із

багатозначних епізодів, по-своєму заповнити такі „лакуни”. На його думку, весь текст побудований за принципом смислових опозицій, „антитез соціально-психологічного гатунку” [54, с. 76]. Так, критик систему персонажів розглядає в антитетичному плані, подає окремі „ситуації в схематичному протиставленні” [54, с. 76].

В. Василенко простежив, як герой поступово позбавлявся „націоналістично-міщанського старого сміття” [54, с. 64]. Саме тому зображена у повісті партійна організація оцінювалася як „єдине монолітне ціле, сповнене залізної рішучості, певності й пафосу своєї боротьби” [54, с. 72]. Тенденційність цього твердження очевидна і зумовлена, можливо, тим, що думки оповідача ототожнювалися з авторськими. Не слід відкидати і слушної думки С. Павличко про те, що „у деяких випадках комуністичною риторикою замасковувалися спроби відстояти українськість, національність” [159, с. 174]. Крім того, на оцінці В.Василенка могли позначитися особисті симпатії до автора.

В. Василенко відзначив ті дві сили, які боролися у свідомості Горобенка, проте акценти розставив інакше. На його думку, позитивним є прагнення героя стати „справжнім” більшовиком, а негативними були „традиції минулого, класові соціально-психологічні атавізми й забобони, націоналістичні нашарування і спогади юнацької романтики” [54, с. 76]. Критик, проте, відчував амбівалентність внутрішньої боротьби Костя Горобенка і зумовлений цим підтекст повісті. На його думку, герой „оперує націоналістичними категоріями” [54, с. 77]. В. Василенко також відзначив, що автор і герой близькі один одному, проте не ототожнював їх, як це робили адепти вульгарної соціології. Критик дійшов висновку, що „автор, пройшовши шлях Горобенка, принаймні психологічно, не витрусив із себе ще „інтелігентщину”, і тому застерігав його: „вічним попутником, хоч би щирим і близьким, бути не можна” [54, с. 82].

Інтерпретаційна концепція І. Лакизи, виявлена у статті „Про сучасність у сучасній літературі (з приводу „Смерті” Б.Антоненка-Давидовича)” [134], перегукується своїми основними положеннями з попередньою, запропонованою В. Василенком. Проте оригінальною є ідея реципієнта – побудувати інтерпретаційну стратегію на аналізі горизонту сподівань читацької публіки кінця двадцятих років. Об’єктивними можна вважати відомості критика про те, що молоді

читачі „з жадобою кидаються” на нові твори, беруть активну участь у „літвечірках” і диспутах. Особливо високим є попит, на думку критика, на ті твори, які відбивають сучасні читачеві проблеми. Проте сумнівною видається його теза про те, що тогочасна література є „запізнілим відбитком сучасності”, тому не відповідає читацьким очікуванням. Тенденційною також є оцінка романів „Місто” В. Підмогильного, „Недуга” Є. Плужника, повісті Н. Романович-Ткаченко „Чебрець-зілля” та інших творів, які, на думку І. Лакизи, не викликали резонансу. Повість „Смерть”, на відміну від попередніх творів, піднімає цікаві і своєчасні питання („як комуніст-інтелігент з націоналістичним минулим еволюціонує в бік більшовизму”). І. Лакиза, як і В. Василенко, відчув модерністські тенденції у творі, тому наголосив, що „повість – історія хвороби одної душі” [134, с. 118]. На думку реципієнта, автор розширив тематичні обрії української літератури, оскільки показав діяльність партії. Часи військового комунізму, як твердив І. Лакиза, зображені в повісті „Смерть” історично правдиво. Проте він помічає і негативні тенденції у творчості письменника, зокрема, те, що автора більше хвилює національне питання, ніж соціальне. Всі негативні риси характеру, які з’являються у Горобенка під час його перебування у партійній організації, критиком тлумачилися як такі, що виростили на „дрібно-буржуазній основі” [134, с. 116].

Трагічна розв’язка твору – розстріл Горобенком селян-повстанців – оцінювалася І. Лакизою як „ліричне народження Горобенка-більшовика”. І висновок критика досить суперечливий: художній задум актуальний, характери життєвоправдиві, проте „ідеологічні хиби позбавляють твір художньої перекональності” [134, с. 118]. Отже, І. Лакиза одним із перших прагнув дослідити читацьку реакцію на поточні літературні твори. Він спробував зафіксувати момент інтеграції повісті „Смерть” у горизонт читацьких сподівань, проте об’єктивному аналізу читацьких запитів епохи зашкодив ідеологічний підхід реципієнта.

Критичні відгуки на новий твір Б. Антоненка-Давидовича містилися не тільки у фахових виданнях, а й у громадсько-політичній пресі. Так, газета „Пролетарська правда” опублікувала статтю Б. Якубського „Боротьба за життя (З приводу повісті Бориса Антоненка-Давидовича „Смерть”). Критик проаналізував мовний стиль нового твору і відзначив „філігранність, словесний модернізм”, тому назвав молодого письменника спадкоємцем традицій західноєвропейської літератури.

Проте в основу аналізу були покладені особисті враження, тому деякі оцінки критика виявилися суб'єктивними, проте відвертими і щирими. Вони зумовлювалися особистим, естетичним і суспільним досвідом. Горобенко асоціювався у критика з певною частиною української інтелігенції, яка ще не відмовилася від „застарілих забобонів” [227, с. 5]. Таким чином критик підтвердив, що повість актуальна і цікава читачам, тобто відповідає їхньому горизонту очікувань. Вбивство героєм повстанців сприймалося як симптом подолання внутрішньої кризи, торжество більшовицьких переконань. Г. Сивокінь наголошував на необхідності „зіставлення одночасного з творенням прочитання і „посткомунікативного” сприймання твору” [176, с. 14], оскільки таким чином можна коригувати уявлення про літературні факти та явища. Розв'язка твору викликала протилежну реакцію в ортодоксальних критиків-марксистів і сучасних літературознавців, які трактують трагічний фінал як духовну смерть героя й авторське передбачення морального виродження людини-більшовика.

Критична думка зафіксувала жвавий інтерес читачів до повісті „Смерть”. Помітний резонанс твору В. Василенко, І. Лакиза, Б. Якубський пояснювали новаторством його теми. Читацькі оцінки підтверджували, що автор формував новий „горизонт сподівань”. Читачів вражала достовірність зображуваних подій і характерів¹. Повість виявилася знаковою, бо зображувала моральний конфлікт української „більшовицької” інтелігенції, яка після поразки національно-визвольних змагань виявилася на роздоріжжі. Погоджуємося з Г. Сивоконем, який твердив, що „суспільне значення художньої літератури (в тому числі й читацький її успіх) щоразу посилюються, коли назрівають і звершуються великі соціальні перетворення, а людина, осягаючи їхню суть, прагне також в художній творчості, іноді – перш за все у ній – знайти їх відображення” [176, с. 8].

Якщо наприкінці 20-х років ще можна говорити про певну об'єктивність критичних оцінок, то відгуки вульгарно-соціологічних критиків тридцятих років заперечують будь-яку можливість об'єктивного вивчення суспільного резонансу творчості письменника.

¹ Під час зустрічей з автором читачі часто запитували, з якої партійної організації він узяв прототипів для своєї повісті: „одні припускали, що їх взято з остерської, другі здогадувалися – чи не з канівської, треті запевняли, що тільки з прилуцької, бо, мовляв, і в них були такий самий командир кавескодону, як Несторенко, й жінорг точнісінько така, як Славіна” [40, с. 205].

1929 рік оголошується „роком великого перелому”: розгортається „вирішальний наступ на капіталістичні елементи”, розпочинаються „ліквідація куркульства як класу” і масова примусова колективізація. У 1930 році відбувся сфабрикований процес у справі так званої „СВУ” (Спілки Визволення України), таким чином влада розправилася зі старою українською інтелігенцією і зробила „випереджальний удар” по ймовірному спротиву інтелектуальних сил нації. „Усі політичні репресії 20–30-х років мали саме такий характер: передбачити вогнища можливого спротиву, несподіваною акцією паралізувати їх, арештувати „ворогів”, а решту залякати...” [106, с. 121].

„Пролетарська” критика сміливо перейшла у наступ, відшукуючи всілякі „гріхи” у творах неблагоннадійних письменників, до яких потрапив і Б. Антоненко-Давидович. Оцінки вульгарно-соціологічних критиків були подібними, майже однотипними у своєму викривальному пафосі, ідеологічних ярликах, якими оперували реципієнти. Ідеологічний підхід до літератури нівелював значення особи критика, який лише озвучував приписи партії. Для виявлення „класової” сутності твору естетичні принципи реципієнта, його особистий („життєвий і літературний”) досвід були не потрібні. Так, Б. Коваленко обурювався, що у повісті „Смерть” „комуністична партія – чужеродне тіло для України з національного погляду” [25, с. 731]; С. Щупак – тим, що партійна організація зображується „чужою і одвортною” [25, с. 731]. Статтю останнього („На манівцях націоналізму і стилевого еkleктизму (про творчість Б. Антоненка-Давидовича)” [221] варто розглянути докладніше, оскільки у ній критик полемізує з В. Василенком. У розвідці С. Щупак визначив основні засади вульгарно-соціологічного методу в літературній критиці: „дослідити ідеологію письменника – головне завдання марксиста-критика” [221, с. 42]. Тому, на його думку, В. Василенко припустився методологічної помилки, коли аналізував образи, психологію героїв, ідеї ранніх творів Б. Антоненка-Давидовича. Критикові потрібно звертати увагу насамперед на „соціальне обличчя” письменника. С. Щупак, хоч і відзначав художню досконалість, проте закидав автору, що він „не марксист і не соціолог взагалі”, „соціальна аналіза йому чужа” [221, с. 42]. С. Щупак вдався навіть до погроз, щоб примусити письменника наблизити свої ідейні позиції „до генерального шляху нашої революційної літератури” [25, с. 731]. На відміну від В. Василенка, якому здалися образи партійців привабливими, С. Щупак відзначив, що „автор, а разом з ним і його

герой, взагалі згори дивляться на партійну організацію і детально фіксують усе те, що в оточенні і в характері того чи того героя може викликати відразу” [221, с. 42]. С. Щупак погоджувався з іншими критиками (а це – В. Василенко, І. Лакиза) лише в одному: у творчості Б. Антоненка-Давидовича наявні модерністські тенденції, зокрема риси „буржуазного імпресіонізму” [221, с. 42], романтизму.

Об’єктивні критики вважали, що вплив європейського модернізму на творчість письменника збагатив її художніми засобами психологічного пізнання людини. Б. Антоненко-Давидович поділяв погляди інших „ланківців” щодо „необхідності відтворення в українській літературі синтезу національного змісту та європейської форми” [149, с. 137]. С. Щупак не сприйняв художнього задуму письменника – показати зовнішній світ крізь призму свідомості, вважав це проявом „дрібнобуржуазного психологізму” [221, с. 42]. Інші вульгарно-соціологічні критики (В. Коряк, І. Ісаєв), не вдаючись до аналізу повісті, ототожнювали Горобенка з автором і звинувачували письменника у „проповіді вбивства” [25, с. 731]. Ще далі у своїх звинуваченнях зайшов П. Мельник: у статті „Маленькі наслідки великого жанру” (1930) він трактує психологізм повісті як ширму для того, щоб приховати „ідеологічно сумнівні переконання” [25, с. 732].

На думку „провладних” критиків, твір був неактуальним і не цікавив читачів, не відповідав їхньому „горизонту сподівань”. Проте згадані вище оцінки читачів і деяких дослідників спростовують це, адже більша частина підтримуваних владою критиків уже в тридцятих роках формувала штучний „горизонт сподівань”. Ця тенденція яскраво виявилася у критичній рецепції пореабілітаційного періоду творчості Б. Антоненка-Давидовича.

На початку тридцятих років ситуація змінилася: критики вже відверто закликали до моральної і фізичної розправи над „неслухняними” митцями. За свідченням І. Багряного [30], Б. Антоненко-Давидович називав цю критику „дубовою” і в розмові з товаришами згадував виступ на офіційних зборах Б. Коваленка, який хвалив критиків за те, що вони вірно визначають контрреволюціонерів і вказують на них каральним органам.

Нова хвиля сталінських репресій на початку тридцятих років різко негативно позначається на критичній рецепції творчості Б. Антоненка-Давидовича. У цей час об’єктивні дослідники його ранньої творчості (В. Василенко, І. Лакиза та ін.)

відходять у тінь, проте активізуються вульгарно-соціологічні. Всупереч цьому автор друкує свою повість „Семен Іванович Пальоха” – оповіді мисливця про зустрічі і пригоди під час полювання. Мисливські бувальщини названі „мисливською поемою” тому, що ці твори ліричні, зворушливі, сповнені доброго гумору і любові до простих людей. Та оцінки критиків однієї з новел „Окрилені обрії” були надто несправедливими і брутальними. М. Малашенко і М. Юрченко відзначали, що цей твір ще виразніше показує „класове обличчя цього апологета й речника войовничого фашизму з табору донцових, маланюків і компанії” [25, с. 742]. Звеличення рідної природи розглядалося як пропаганда „біологічної філософії”, а роздуми про сенс людського буття – як „пропагування класово-ворожих ідей” [25, с. 742]. Рецензенти апелювали до громадськості з тим, щоб приборкати „таку розпанахану куркульсько-націоналістичну контрабанду” [25, с. 742]. Автора звинувачували у тому, що він не сприйняв оновленої радянської дійсності, „обґрунтовував тактику фашизму” [25, с. 742]. Після звинувачень у націонал-фашизмі лишатися в Україні було небезпечно.

Літературна критика 1920–1930-х років ХХ століття залежала від тоталітарної влади. Тому в рецепції художньої творчості Б. Антоненка-Давидовича аналізованого періоду виділяються три етапи. Перший із них спричинений виходом збірки „Запорошені силуети”, що знайшла відгук у рецензіях, критичних етюдах та оглядах творчості письменника. У часи розгортання українізації критики намагалися об’єктивно оцінити перші творчі спроби молодого автора і заохотити його до подальшого вдосконалення майстерності. Ідеологічний тиск майже зовсім не відчувався у цих відгуках. На першому етапі вульгарно-соціологічні критики дозволяли собі хіба що поодинокі негативні репліки.

Наступним етапом у сприйнятті творчості Б. Антоненка-Давидовича стала рецепція повісті „Смерть” (1928), на якій позначилося посилення ідеологічного тиску навіть у відгуках об’єктивних критиків. Зважаючи на гостру і болісну для української інтелігенції тему твору, вульгарно-соціологічні критики більше цікавилися ідеологічним підґрунтям повісті і помітили, що національне питання було авторові значно ближчим від соціального. Протилежні оцінки повісті В. Василенком і С. Щупаком пояснювалися не тільки різними підходами до аналізу твору чи їхніми естетичними вподобаннями, а насамперед суспільною і культурною традицією, що їх формувала.

На початку 1930-х років у країні розпочалися широкомасштабні репресії. У критичній рецепції творчості Б. Антоненка-Давидовича настав період інсинуацій і відвертого переслідування. Об'єктивні дослідники (В. Василенко, Б. Якубський та ін.) були позбавлені голосу. Критика цього періоду була нещадною до „попутників” у літературі і вже відверто нехтувала естетичною вартістю твору задля ідеологічної „чистоти”. Вульгарно-соціологічні критики (С. Щупак, В. Коряк та ін.) вже не аналізували твори письменника, а лише відшукували його ідеологічні помилки і погрожували, прикладаючи ярлики „контрреволюціонера”, „націонал-фашиста” тощо. Критичні оцінки різко дисонували не тільки з думками попередніх критиків (В. Василенко, Ф. Якубовський та ін.), а й із читацькими відгуками. Зрештою, така критика мала фатальні наслідки для письменника: вимушене безробіття, переїзд до Казахстану, арешт і двадцятирічне перебування у таборах.

1.2. Радянська та еміграційна критика 1950–1980-х років: конфлікт інтерпретацій

У 1957 році, після двох десятиліть поневірянь на сибірській каторзі, Б. Антоненко-Давидович повертається в Україну. Упродовж двох років критики і літературознавці обминали увагою повернення із заслання одного з фундаторів української радянської прози. І хоч письменник був реабілітованим, проте його попередня творчість замовчувалася. Крім того, радянська критика до самої його смерті ретельно приховувала сам факт його перебування у сталінських таборах, мотивуючи „тривалою” або „вимушеною перервою” у творчості. Лише зарубіжні критики, звичайно, могли сказати правду про його творчу діяльність.

Важливим джерелом об'єктивної інформації про репресованих митців стала „Енциклопедія Українознавства” (за ред. В. Кубійовича) [99], що видавалася у Сарселі (Франція) упродовж 1955–1984 років. Видання цієї багатотомної енциклопедії стало резонансною подією не тільки для діаспори, а й для радянської України. Деякі дослідники твердили, що „Українська радянська енциклопедія” була створена на протипагу „буржуазно-націоналістичній” праці. У закордонній енциклопедії подавалися відомості про життя і творчість Б. Антоненка-Давидовича і підкреслювалося значення для української літератури його повісті „Смерть”, у якій

автор „поставив проблему несполучності більшовизму з українською психікою” [99, с. 49]. Для світової громадськості чи не вперше був оприлюднений приховуваний факт багаторічного перебування письменника у таборах. На той час він ще залишався на засланні, тому точних відомостей про його подальшу долю редакція енциклопедії не мала.

Не обійшов увагою Б. Антоненка-Давидовича і Ю. Лавріненко у відомій антології творів українських письменників 1917–1933 років „Розстріляне відродження” (Париж, 1959) [169]. Безперечно, для упорядника антології важливим джерелом відомостей про нього стала „ЕУ”. У невеликому нарисі критик з’ясовував причини виїзду митця з України, багаторічних переслідувань і репресій, відзначав його повернення із заслання. Вільний від будь-яких цензурних обмежень та ідеологічного тиску, Ю. Лавріненко об’єктивно проаналізував повість „Смерть”. Він дискутував з партійною критикою тридцятих років, яка наголошувала на штучності основного конфлікту твору. Автор нарису вважав квінтесенцією проблеми „несполучність людського і людяного життя із комуністичною мораллю і доктриною” [169, с. 491]. Відзначимо, що сучасні дослідники поділяють цю думку. Невипадково еміграційні критики–опоненти комуністичної ідеології найбільший інтерес виявляли до повісті „Смерть”, в якій основний конфлікт – це протистояння „української людини і російської компартії”. Закордонні професійні читачі, безперечно, вважали повість важливим знаряддям ідеологічної боротьби, тому підкреслювали її значення у творчості письменника.

У 1958 році письменник подорожує Україною, наслідком цієї подорожі стала збірка нарисів (за авторським визначенням – літературних репортажів) „Збруч” [13]. Вона була своєрідним продовженням попередньої книги нарисів „Землею українською” (1930). Як відзначали критики В. Півторадні [161] і О. Ставицький [184], основний пафос публіцистичної книжки – радість від возз’єднання українських земель, захоплення оновленою Україною, індустріальною республікою. Рецензенти докладно проаналізували нариси книги, підкреслили позитивне сприйняття автором радянської дійсності. Критики діаспори, навпаки, нарікали на необ’єктивне висвітлення української дійсності, хоча й розуміли, що автор перебуває під негласним наглядом. І. Кошелівець писав, що ця збірка нарисів „далеко слабша від попередньої, та й задумана вона так, наче б на самореабілітацію за збірку першу” [40, с. 360].

Б. Антоненко-Давидович теж вважав цю книжку певною поступкою офіційним особам і в листі до В. Півторадні зазначав, що його ця книжка не задовольняє, „вона могла б бути далеко кращою і цікавішою, якби...” [19, с. 362]. За цим „якби” так багато недомовленого.

Проте, на нашу думку, збірка нарисів „Збруч” є досить сміливою, навіть зважаючи на час „хрущовської відлиги”. Адже автор звернувся до історичної теми, та ще й до такої „дражливої”, як українські революційні події початку століття. У доступній формі письменник намагався нагадати читачам про національно-визвольні змагання, січових стрільців, якими він захоплювався і чиї пісні знав. Цього критик В. Півторадні не зрозумів і вважав, що автор нарисів глузує з петлюрівського сотника, який у своїй промові „нахабно січових стрільців, заклятих ворогів українського народу, поставив поряд з Іваном Франком” [161, с. 159]. У листах, розмовах Б. Антоненко-Давидович неодноразово реагував на умови письменницької праці в Україні, підкреслював необхідність „обгортати знання з минувшини й сучасності усталеною формою, без якої нема дороги до друку. Читач сам повинен одсіяти полову, взявши собі лиш поживну частину збіжжя...” [19, с. 362]

Видатним явищем у тогочасному літературному житті став роман “За ширмою”¹, що відразу зацікавив читачів і викликав неоднозначну реакцію літературознавців. Одним із перших відгукнувся І. Дзюба, який назвав цей твір гуманістичним і глибоким. На батьківщині письменника твір також не обійшли увагою. Сумська преса опублікувала рецензію В. Кави, в якій підкреслювалася психологічна вмотивованість характерів, життєва правдивість конфліктів і висока ідейність роману. Відомі письменники – В. Симоненко, І. Вирган, І. Сенченко – відгукнулися захопленими листами. Вони відзначали повнокровність образів, глибину основної думки, мовну довершеність твору.

Значну увагу новому роману Б. Антоненка-Давидовича приділив І. Світличний в огляді української прози за 1961 рік („Прапор”. – 1962. – №5). Інтерпретація І. Світличного ідеологічно не заангажована, оскільки в її основі не утилітарний, а естетичний підхід до художнього твору. На думку критика, автор у романі продемонстрував „благородну витонченість письма”, „по-чехівському непомітний стиль” [175, с. 87]. Відзначимо і те, що реципієнт ототожнив себе із широкою

¹ Уперше роман був опублікований у журналі „Дніпро” за 1961 рік (№12).

читацькою аудиторією і прокоментував її реакції і враження від нового роману. В.Ізер стверджував, що текст у процесі читання стає формою досвіду для реципієнта, який „відкриває нові аспекти свого „я” [105, с. 355]. Письменник, як відзначав І.Світличний, відкрив у буденних стосунках і ситуаціях щось „глибинне і значуще, що ми, читачі, ніби новими очима глянули на себе й цілий світ” [176, с. 88]. В огляді наголошувалося, що у розкритті теми байдужого ставлення сина до матері письменнику вдалося уникнути моралізаторства і „менторського тону”. Крім того, на думку критика, автор виявив спостережливість і проникливість при відтворенні суперечливих характерів персонажів. Отже, І. Світличний намагався реабілітувати несправедливо викресленого з літератури Б. Антоненка-Давидовича, проаналізувати його новий твір крізь призму естетичних цінностей.

Проте незабаром „непоступливий” письменник знову став об’єктом розвінчання. Як згадує Л. Бойко, особливе роздратування викликав виступ Б. Антоненка-Давидовича на III Пленумі правління СПУ у січні 1962 року. Доповідач гостро розкритикував пристосуванство і кар’єризм у літературному середовищі і виявив згубні наслідки культу Сталіна в культурі України. Тож не дивно, що на пленумі П. Загребельний не погодився з високою оцінкою роману „За ширмою”. І. Дзюба вступив у полеміку і заперечив тенденційну заяву Загребельного. Після пленуму „оргвисновки партійних чиновників не забарилися, і вже у лютому в „Літературній Україні” з’явилася стаття Любомира Дмитерка. У ній критик підкреслював, що особливих „родинних проблем”, крім сентенцій на зразок: „жінку брати – не корову купувати”, в романі... ми не зустріли...” [209, с. 157]. Образ собаки Жучки, яка єдина співчуває хворій матері, він вважав „продуктом банальної літературщини”. Крім того, критик побачив у романі якесь „таємниче дно” і дійшов висновку, що „ні взірцем, ні еталоном для сучасної української прози похмурий твір Б. Антоненка-Давидовича бути не може” [209, с. 158]. Ця тенденційна стаття підтверджувала, що критика продовжувала непримиренну боротьбу з інакодумцями і в добу „відлиги”.

Редакція журналу „Дніпро” наводила уривок негативної рецензії Л. Дмитерка поряд із захопленими відгуками читачів, які визнавали твір актуальним, художньо переконливим. Щирі зізнання читачів контрастували до стилю статті Л. Дмитерка і спростовували, по суті, його думки.

На відміну від Л. Дмитерка, Л. Бойко відзначив досконале знання письменником життя, „глибоке проникнення у внутрішній світ героїв”, „динамічний розвиток сюжету”, „уміння створювати глибокі й драматичні ситуації” тощо. Водночас йшлося й про недоліки: характери персонажів статичні, „психологізація” образу собаки Жучки надмірна тощо [45, с. 148].

Б. Антоненко-Давидович наголошував, що „читач шукає в художній літературі відображення своєї сучасності, своїх днів”, тому письменник має бути „не фіксатором, а осмислювачем сучасності” [22, с. 20]. В. Ізер твердив, що „літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача” [5, с. 20], залучити його до співтворчості. Справді, письменник розумів читача як творчого співучасника. Тому на зустрічах із ним читачі активно обговорювали те, що залишалось поза увагою професійних критиків. Їхні оцінки були відвертішими і сміливішими, ніж критиків. Так, у жовтні 1965 року відбулася зустріч письменника зі студентами і викладачами Ніжинського педагогічного інституту. У виступі доцент кафедри української літератури Леся Коцюба наголосила, що роман „За ширмою” – один із найкращих у повоєнній прозі. Вона висловила думку, що хвора мати лікаря Постоловського – це алегоричний образ України, забутої своїми синами. Така оцінка підтверджувала, що читачі відчули глибокий підтекст роману і намагалися по-своєму інтерпретувати його. На думку В. Ізера, певна недомовленість у творі необхідна для „простору читацьких сподівань” [105, с. 350]. Б. Антоненко-Давидович погодився з таким трактуванням образу і відзначив вміння доповідачки „вловити сутність основної ідеї” [29, с. 167]. Прихильні відгуки читачів переконували, що роман відповідав їхньому горизонту сподівань і знаходив усе більше неофіційних реципієнтів¹. Проте спілкування з переслідуваним письменником було обмеженим і небезпечним.

Гостроту, актуальність і мистецьку вартість роману відзначили „шістдесятники”: І. Світличний, І. Дзюба та ін. Амбівалентність оцінок критиків і пересічних громадян, з одного боку, і офіційної влади, з іншого, виявили прірву, яка існує між партійними замовленнями і читацькими запитами в літературі. Б. Антоненко-Давидович формував естетичні смаки читачів, а підтримувані владою критики продовжували формувати штучний „горизонт читацьких сподівань”. Так, в „Історії української радянської літератури” (1965) Б. Антоненку-Давидовичу було відведено кілька

¹ Докладніше про читацькі оцінки роману „За ширмою” – у підрозділі 3.1. (с. 122-123, 132-133)

абзаців, щоб кілька разів згадати повість „Смерть” та у позитивному плані переказати зміст роману „За ширмою”.

Період „відлиги” дозволив науковцям знову звернутися до творчості реабілітованого автора, проте їхні оцінки мало чим різнилися від попередніх: все та ж тенденційність і упередженість у визначенні проблематики повісті „Смерть”, її ідейно-художнього змісту. Щоправда, З. Голубєва [73] відзначила формальні пошуки автора, але у визначенні пафосу твору повторила попередників, підкресливши, що „Смерть” – ідейно шкідливий твір. Ця повість від часу її написання найбільше привертала увагу як радянських, так і західних критиків. Множинність інтерпретацій провокував сам твір – багатозначний, поліфонічний, амбівалентний за своїм ідейним звучанням. На думку В. Ізера, певні тексти постійно створюють нові реалізації, нові прочитання. Так, Л. Бойко, автор літературного портрету „Борис Антоненко-Давидович” (1968), відкрив заново для читача-сучасника замовчувану ранню творчість письменника. Критик значною мірою використовує інтерпретаційні стратегії двадцятих років, зокрема концепцію В. Василенка. Як і В. Василенко свого часу, Л. Бойко намагався балансувати між ідеологічними й естетичними орієнтирами у мистецтві. З одного боку, він відзначав оригінальність і самобутність ранньої творчості Б. Антоненка-Давидовича, з іншого – прикладав ідеологічні штампи вульгарно-соціологічної критики („письменник-попутник”, „націоналістичні ухили у творчості”, „дрібнобуржуазна інтелігентщина”) [38, с. 132].

Багатий фактичний матеріал не переобтяжує статтю, бо критику вдалося створити повнокровний образ письменника. Л. Бойко зобразив його у повсякденному житті, у колі друзів, під час цікавих зустрічей. На думку автора, Б. Антоненко-Давидович – скромна і щира людина, патріот, ерудований і дотепний співрозмовник. І, хоча нарис Л. Бойка не позбавлений пропагандистської риторики того часу, проте він став найдокладнішою розвідкою про письменника, найбільш вичерпним джерелом інформації про нього у радянській Україні на кілька десятиліть.

На початку сімдесятих років політичний клімат у країні змінюється, починаються переслідування національно свідомої інтелігенції. Б. Антоненка-Давидовича як „живий ланцюг між поколіннями” В. Чорновіл називав „шістдесятником” [29, с. 20], тобто своїм однодумцем. Тому за „неблагонадійним” письменником посилюється контроль з боку кадебістів і офіційних критиків.

Збірка літературно-критичних нарисів Б. Антоненка-Давидовича „Здалека і зблизька” (1969) [14] була проігнорована, хоча спроби відгукнутися на неї спостерігалися, однак виявилися безуспішними. Автор влучно охарактеризував ситуацію замовчування його творчості на Батьківщині таким шевченківським висловом: „А на Україні все мовчало, „бо благоденствовало” в кон’юктурно нещирих критичних статтях” [19, с. 517]. Несподіванкою для українських можновладців стала прихильна рецензія В. Коваленко [121], надрукована у московському журналі „Вопросы литературы” (1970. – №9). Авторка відзначила тематичну і жанрову різноманітність нарисів, численні лірико-публіцистичні відступи, непримиренне ставлення письменника до графоманства. Отже, позитивно оцінювалася принципова позиція Б. Антоненка-Давидовича, яка служила приводом для інсинуацій в Україні.

Несправедливої критики зазнали і мовознавчі праці Б. Антоненка-Давидовича. Упродовж другої половини шістдесятих років письменник вів рубрики „Як ми говоримо” і „Навколо слова” у кількох журналах. Резонансною подією у тогочасному культурному житті стала його стаття „Літера, за якою тужать”¹. У ній автор обґрунтував необхідність повернення до української абетки літери „г” Він справедливо відзначав, що без цієї літери неможливе розрізнення багатьох слів („грати” і „грати”). Аргументами також стали численні приклади вживання цього звуку в розмовному мовленні. У своїх листах до редакції пересічні читачі відгукнулися на заклик письменника і підтримали його. Проте стаття викликала бурхливу реакцію в тогочасного керівництва Інституту мовознавства. Невдовзі з’явилася тенденційна стаття В. Русанівського „За чим тужити?” [170]. Вчений підкреслював, що проблема ця штучна, а літера нікому не потрібна. Редакція „Літературної України” визнала, що підтримує В. Русанівського і припинила дискусію. Невтішні результати не засмутили автора, він вірив у майбутнє відновлення української за духом і сутністю абетки.

У 1970 році виходить збірник мовознавчих статей Б. Антоненка-Давидовича „Як ми говоримо” – результат копіткої і багаторічної праці над словом. Автор намагався очистити мову від „засмічень”, навчити правильного слововживання, вдосконалити мовлення українців. Читачі швидко оцінили цей мовний poradnik, і 15 тисяч його примірників розійшлися блискавично. Видавництво „Радянський письменник”

¹ Див. «Літературну Україну» за 1969 рік. - №4/11.

планувало видати ще близько 60 тисяч примірників, та на заваді стала негативна рецензія вченого секретаря Інституту мовознавства Г. Колесника „Чи ж так ми говоримо?” [123]. Рецензент стверджував, що автор намагається засмітити літературну мову діалектизмами, відновити застарілі форми. Тогочасне керівництво України на чолі з В. Щербицьким впроваджувало в усі сфери життя російську мову і, безперечно, замовило цю статтю. Тому намагання очистити мову від „русизмів”, відновити автентичні лексичні форми було розцінене як спроба відірвати українську мову від „братньої” російської. Позитивні відгуки читачів і рецензентів у регіональній пресі не цікавили партійних функціонерів.

Несподіваною для української влади стала прихильна рецензія А. Кузнецова у журналі „Вопросы литературы”. У ній автор дискутував з Г. Колесником і стверджував, що збереження краси і чистоти мови має принципове значення для кожного народу. На думку критика, ознайомлення зі стихією народної мови, у тому числі архаїчною і діалектною лексикою, збагачує сучасного читача. Рецензент високо оцінив досконале знання мови автором і відзначив нагальну потребу в таких посібниках. Ця рецензія на деякий час призупинила цькування письменника в пресі, проте через сім місяців у „Литературной газете” негативно відгукнулися про А. Кузнецова у зв’язку з його оцінкою збірки Б. Антоненка-Давидовича. Письменник прокоментував цей відгук у листі до Я. Голуб так: „Ця запізнiла... репліка, видимо, з’явилась з київської ініціативи й свідчить, що приголомшені попервах реакціонери з українського Інституту мовознавства нарешті очумались від первинного шоку...” [19, с. 527].

Незважаючи на відверте бажання влади применшити значення праці Б. Антоненка-Давидовича, про книжку дізналися зарубіжні вчені. У журналі славістичних студій „Slavia orientalis” (1972, №1) Академії наук Польщі було вміщено рецензію М. Юрковського [225]. У цій рецензії підкреслювалося, що автором лінгвістичної праці є не науковець, а майстер слова, який тонко відчуває мову, спирається не тільки на індивідуальне чуття, а й на мовні традиції своїх попередників. Висновок рецензента був однозначним: цей мовний порадник корисний для всіх небайдужих до долі слова як в Україні, так і поза її межами.

Д. Чуб (Нитченко), австралійський літературознавець, підводив підсумки полеміки, що розгорнулася навколо книги „Як ми говоримо”, у ґрунтовній розвідці „Напасники

й оборонці Бориса Антоненка-Давидовича” [212]. На його думку, боротьба навколо цієї книги була штучно інспірована.

Поступово цькування письменника набирало обертів. Книга „Як ми говоримо” була його останньою, опублікованою в Україні за життя. Проте в автора вистачало снаги, щоб писати без надії на публікацію. Цей період творчості від 1970 до 1984 року, безперечно, можна назвати „підпільним”. Безкінечні обшуки і труси його квартири кадебістами змушували автора переховувати свої твори у надійних друзів і родичів. Проте ні обшуки, ні регулярні бесіди з кадебістами не могли зламати Б. Антоненка-Давидовича.

Тоді кадебісти вдалися до компрометації його імені. Історію створення наклепницьких статей, що з’явилися в „Літературній Україні” у 1973 і 1977 роках, дослідив Л. Бойко. На основі документальних свідчень він з’ясував, що ініціатором їх публікації був секретар ЦК КПУ з ідеології В. Маланчук. Саме Є. Маланчук дав доручення агентам КДБ з митниці забезпечити автора майбутньої статті – М. Подоляна – компроматом. Головний ідеолог України навіть розіслав проект майбутнього наклепницького „опусу” членам і кандидатам у члени Політбюро ЦК КПУ для того, щоб вони висловили свої думки й „удосконалили” статтю з тенденційною назвою „Знає кіт, чиє сало їсть”. „Пасквіль” М. Подоляна [163] зі зміненою назвою „В ролі жебрака” вийшов у „Літературній Україні” за 13 липня 1973 року. Письменник, який жив на скромну пенсію і не мав літературного заробітку, цинічно звинувачувався у поширенні „шпигунських відомостей” [40, с. 523], за які нібито щедро винагороджувався з-за кордону. Та найбільшим для літератора виявилось те, що оприлюднювалися проблеми його родинного життя. Для дискредитації батька був використаний його молодший син Євген, який обрав кримінальний шлях. У статті підкреслювалося, що „націоналістичне” виховання батька, ідеологічний вплив його закордонних друзів призвели до моральної деградації хлопця. Ця замовлена кадебістами стаття мала на меті принизити автора як людину і громадянина. Зрозуміло, що заяву-протест Б. Антоненка-Давидовича редакція газети відмовилася приймати. Проте письменник спростував ці звинувачення на засіданні правління Київської організації СПУ, на якому розглядали його „негідну” поведінку. Керівництво СПУ, в особі В. Козаченка зокрема, було незадоволене тим, що Б. Антоненко-Давидович так і не визнав свою „провину”.

Проте для влади цього наклепу виявилось недостатньо: цькування письменника у пресі тривало.

У 1977 році з'явилася стаття „За „так грошей не дають”, підписана автором, що сховався під псевдонімом В. Горновий. У статті реанімувалася спроба викрити „справжнє політичне обличчя” Б. Антоненка-Давидовича і тому використовувалися тенденційні відомості з попередньої статті. Сутність цих сфальсифікованих матеріалів і їхніх авторів письменник пояснив у одному з листів: „Я не вважаю за критичний розгляд моєї творчості статті Подоляна та якогось Горнового... Це організована кампанія проти літератора, що хоче залишитись чесним перед самим собою і своїм сумлінням. Автори просто виконували роль „найманих убивць”, добре натренованих і проінструктованих ” [19, с. 642]. Переслідування і публічні приниження супроводжували письменника до самої смерті, підтвердженням чого є той факт, що упорядник М. Дубина вмістив наклепницьку статтю М. Подоляна до збірника „Кривавих каїнів печать”, (1980) як „зразок бойової публіцистики” [40, с. 519].

У сімдесяті роки неупереджений аналіз творчості письменника був можливим лише за межами України. Зарубіжні інтерпретації авторського тексту були неоднозначними як за рівнем їхньої науковості, аналітичності, так і за ідеологічною заангажованістю. Так, Ю. Бойко-Блохин відзначив синтез імпресіоністичних, романтичних і реалістичних ознак у творчості письменника. На відміну від багатьох критиків, які пояснювали еклектизм недосвідченістю автора-початківця, зарубіжний вчений вважав це його свідомим вибором, оскільки для Б. Антоненка-Давидовича „стиль – засіб у його ідейних завданнях” [47, с. 170].

Ю. Бойко-Блохин достатньо уваги приділив політичним переконанням письменника, його ідеології. Для нього, члена проводу ОУН, автора праці „Основи українського націоналізму”, ці питання мали виняткове значення. Дослідник простежив світоглядну еволюцію Б. Антоненка-Давидовича, його перебування в УКП і КП(б)У, порівняв його світоглядні орієнтири і М. Хвильового. У повісті „Смерть”, на думку вченого, комуністична партія показана як „чужинний наріст на тілі України”, а партійний осередок – як „кубло окупантів і ніщо інше”.

Проте радянська критика, в особі Л. Бойка зокрема, у 1968 році відзначала, що автор створив „привабливі постаті справжніх комуністів, справжніх господарів своєї країни, яким належить майбутнє...” [38, с. 136]. Літературознавець трактував образи

повісті за соцреалістичним шаблоном. Можна вважати таку позицію конформістською, проте припускаємо також, що вона продиктована бажанням критика захистити письменника від необґрунтованих звинувачень, зняти з нього ярлики, начеплені вульгаризаторською критикою 30-х років. Ю. Бойко-Блохин виходив з інших ідеологічних настанов і робив однозначний висновок: „українська визвольна боротьба може розвиватися лише на основі волюнтарного націоналізму” [47, с. 166]. Отже, творчість письменника осмислювалася радянським і зарубіжним літературознавцями крізь призму ідеологічних стереотипів.

Показовою у цьому плані є праця С. Николишина „Культурна політика більшовиків і український культурний процес (публіцистичні рефлексії)” (1947). Зазначеним місцем видання – „на чужині” – підкреслюється, що питання збереження нації, національної самосвідомості були особливо актуальними для українських вигнанців. На думку дослідника, у колонізованій Україні саме письменники 20–30-х рр. формували громадянські ідеали. У праці помітний „утилітарний” підхід до мистецтва як засобу боротьби. Так, на думку дослідника, заслуга Б. Антоненка-Давидовича полягала в тому, що він „відкрив масі <...> національну детермінованість боротьби” [155, с. 46].

Безперечно, зазначений формат твору – „публіцистичні рефлексії” – дозволяв автору зосередитися на ідеологічних переконаннях своїх героїв. Проте історико-публіцистична розвідка С. Николишина і літературно-критична стаття Ю. Бойка-Блохина мають суголосні думки і тональність. І це зрозуміло, адже обидва автори сповідували націоналістичну ідеологію. Проте заангажованим дослідження Ю. Бойка-Блохина назвати не можемо, адже окремі суб’єктивні оцінки лише надають статті гостроти, полемічності і публіцистичного пафосу.

У 1979 році Б. Антоненку-Давидовичу минуло 80 років, проте в Радянській Україні його ювілей не відзначали. Письменник просив керівництво СПУ з нагоди ювілею надрукувати останню його збірку, видання якої відкладалося роками. Проте В. Козаченко, тодішній керівник СПУ, порадив йому написати покайну статтю, на що Б. Антоненко-Давидович гідно відповів: „Мій жанр – художня література, а не покайні чи викривальні статті” [40, с. 555]. Така „непоступливість” мала негативні наслідки для нього: урочисті заходи не проводилися. Морально підтримали письменника лише вдячні читачі.

За кордоном ювілей Б. Антоненка-Давидовича не був обійдений увагою. Так, Лондонський пен-клуб привітав ювіляра, а в Мельбурні, Сідней і Нью-Йорку відбулися вечори, присвячені вісімдесяти роковинам від дня його народження. У Варшаві з нагоди ювілею в „Українському календарі” (альманах українського культурного товариства „Наше слово”) вийшла стаття С. Демчука з промовистою назвою „Вірний син свого народу”, у якій високо оцінювалася його творчість, відзначалися його громадянські чесноти. Проте стаття мала переважно інформаційно-публіцистичний характер.

Рецепція творчості Б. Антоненка-Давидовича західними літературознавцями, зокрема Д. Чубом (Нитченком) і Г. Костюком, була більш глибинною. Д. Чуб, відомий літературознавець і письменник (Австралія), до 80-річчя письменника організував перевидання оповідання „Печатка” [21] і написав передмову до нього. Своїм виданням він намагався не тільки підтримати письменника, а й відновити інтерес до його творчості читачів діаспори. Горизонт сподівань читацької публіки в діаспорі включав насамперед національно-патріотичну літературу. Оповідання „Печатка” було не випадково вибрано критиком для перевидання, оскільки тема національно-визвольних змагань українського народу була близькою багатьом емігрантам. Передмова стала, по суті, літературним портретом Б. Антоненка-Давидовича. Д. Чуб відзначив новаторську тематику раннього періоду творчості, зокрема повісті „Смерть” і згаданого оповідання. Збірку нарисів „Землею українською” назвав „своєрідною історією нашої дійсності часів українізації та культурно-національного розвитку України 20-х років” [211, с. 19].

На думку Д. Чуба, тема взаємин батьків і дітей талановито розкрита в романі „За ширмою” й оповіданні „Слово матері”. Серед інших визначних творів письменника він відзначив збірку мисливських оповідань „Семен Іванович Пальоха” (1967), літературно-критичні нариси, мовознавчу працю „Як ми говоримо”. На відміну від критичних розвідок Ю. Бойка-Блохина і С. Николишина, стаття Д. Чуба (Нитченка) була більш об’єктивною, позбавленою ідеологічних шаблонів.

В основу статті Г. Костюка [128] покладена доповідь, виголошена ним у Нью-Йорку на ювілейному вечорі, присвяченому Б. Антоненку-Давидовичу. Проте стаття значно глибша і проблемніша, ніж ювілейна промова. Г. Костюк увів у науковий обіг нові, невідомі факти з життя письменника, розповів, зокрема, про його агітаторську

діяльність у роки національної революції. Це дало підстави для визнання автобіографізму його творів. Проте ні Ю. Бойко-Блохин, ні Д. Чуб, ні Г. Костюк жодним словом не згадують про те, що Б. Антоненко-Давидович був воїном армії УНР. Відсутність таких відомостей у радянській критиці пояснюється політичним кліматом і жорсткою цензурою. В умовах свободи слова, безперечно, еміграційні критики мали можливість оприлюднити такі факти. Припускаємо, що вони просто не мали точної інформації про діяльність Б. Антоненка-Давидовича в роки національно-визвольних змагань. Тим більше, що влада обмежувала спілкування письменника не тільки з закордонними однодумцями, а й з українськими.

Г. Костюк уперше запропонував періодизацію творчості Б. Антоненка-Давидовича і виділив у ній два періоди: перший – від 1923 року по 1933, тобто від появи першого його оповідання „Останні два” – до публікації збірки оповідань „Паротяг ч.273”. Другий період почався від червня 1957 року, тобто від року, коли Б. Антоненко-Давидович (після двадцяти двох років ув’язнення) повернувся до Києва й відновив свою творчу працю, і тривав до вісімдесятих років.

В оцінці повісті „Смерть” критик від власне літературознавчого аналізу переходить до широких суспільно-історичних узагальнень. Ефект живого слова, полемічна пристрасність передаються у статті риторичними запитаннями, авторськими роздумами на суспільно-історичні та філософські теми.

Г. Костюк вважав, що в образі Горобенка втілений художній тип „людини-звіра”, який уособлює людиноненависницьку сутність більшовизму, фашизму і сучасного тероризму, тому в статті наголошувалося на провіденційності цього твору. Водночас радянське літературознавство (З. Голубєва, Л. Бойко) вбачало слабкість повісті якраз у тому, що національну проблему показано через „призму дрібнобуржуазного інтелігента” [38, с. 138]. На думку Г. Костюка, за силою трагізму зображення деяких сцен повість дорівнює лише новелі „Я (Романтика)” М. Хвильового і переверщує твори з аналогічними мотивами В. Винниченка та Л. Андреєва. На відміну від зарубіжних літературознавців (Г. Костюк, Ю. Бойко), яким сцена розстрілу заручників здавалася художньо переконливою і надзвичайною за силою емоційного впливу на читачів, радянські критики вважали, що „хибна ідея смерті як єдино можливого засобу самоочищення від минулих гріхів” [38, с. 138] зашкодила твору.

На відміну від радянської критики, яка завуальовано відзначала „довгу вимушену перерву у творчості” Б. Антоненка-Давидовича, літературознавці діаспори, зокрема Ю. Бойко-Блохин, Г. Костюк, Д. Чуб, оприлюднювали обставини його арешту в Алма-Аті, „безглузлого слідства”, „комедії суду” і багаторічного перебування у концентраційних таборах. Визначним твором української літератури 1960–70-х років Г. Костюк вважав роман „За ширмою”, проте він не погоджувався з тими, хто називав його психологічним або дидактичним родинно-побутовим романом, в якому поставлена проблема „батьків і дітей” (Л. Бойко, К. Волинський, Д. Чуб та ін.). На його думку, це соціально-психологічний роман про „кровний взаємозв’язок людини і суспільства, людини і нації” [128, с. 243]. У статті здійснено спробу узагальнення та систематизації критичної рецепції роману „За ширмою”: до однієї групи зараховуються відгуки „виразників реакційних соцреалістичних догм”, до іншої – молодих критиків і письменників, „спраглих великої літератури, мужньої незалежної думки” [128, с. 244]. Автор проаналізував і „поліційні умови” життя письменника у сімдесяті роки, і нездатність автора до конформізму, і його глибоке переконання – „писати „для вічності”, відкладаючи написане в теку „Як умру, то почитайте...” [128, с. 241]. На стилістиці письменника, на його думку, крім С. Васильченка і В. Винниченка, позначився М. Хвильовий. Б. Антоненко-Давидович, як підкреслював Г. Костюк, не схильний до експериментів зі словом, формалістичних пошуків, він не новатор, а традиціоналіст. Новою і цікавою була думка про те, що Б. Антоненко-Давидович – вітаїст, хоча той „організаційно не належав до групи вітаїстів, але духово і творчо він ішов у цьому загальному відродженському річищі 1920-х років” [128, с. 245]. Таким чином, літературознавці діаспори морально підтримали письменника, ювілей якого замовчувався в Україні.

Західні літературознавці, зокрема Д. Чуб, Г. Костюк, намагалися повернути творчість Б. Антоненка-Давидовича читачам діаспори після багаторічного забуття. Вони інтерпретували її з позицій естетичної вартості, відкидаючи будь-які ідеологічні шаблони. Їхні дослідження були поодинокими прикладами неупередженого, ідеологічно незаангажованого аналізу і вплинули на інтерпретаційні стратегії творчості Б. Антоненка-Давидовича в незалежній Україні.

9 травня 1984 року Б. Антоненко-Давидович помер, проте влада намагалася не розголошувати цей факт. У пресі ніхто не відгукнувся на цю подію: навіть

„Літературна Україна” не дала, як звичайно, некрологу з портретом, а тільки сухе повідомлення, що складалося з двох десятків слів.

1.3. Автокоментарі і літературно-критичні оцінки в епістолярії прозаїка

Автобіографічно-синергетичний підхід передбачає вивчення всіх форм вияву авторської свідомості, яка цілісно виражається не тільки у житті і творчості митця, критичних матеріалах про нього, а й у статтях про самого себе, автокоментарях, листах.

Політика радянського уряду щодо української культури не сприяла нормальному функціонуванню літературної критики на шпальтах періодики. У цей час першорядного значення набуло письменницьке листування. За часів тоталітарної доби листи, як і деякі інші твори мемуарного жанру, ставали чи не єдиною можливістю митця висловитися про свою творчість в контексті літературно-мистецьких подій в Україні.

Б. Антоненко-Давидович залишив по собі багату епістолярну спадщину, яка налічує понад 500 листів. Більша частина з них, яка дійшла до нас, написана в 1960-ті – на поч. 1980-х років, а видана лише в останні десятиліття. Першими упорядниками і дослідниками листів Б. Антоненка-Давидовича стали Д. Нитченко, Л. Бойко, М. Коцюбинська, В. Кузьменко, які наголошували на літературно-мистецькій довершеності його епістолярію.

Письменницький епістолярій, як відзначають літературознавці, – це не тільки людські документи, з яких можна дізнатися про перипетії особистого життя митця, це „повновартісне мистецьке явище в письменстві” [131, с. 60], що відтворює „панораму доби” [129, с. 73] з усією складністю взаємин між літературними і громадськими діячами.

М. Коцюбинська [129] досліджувала листи українських митців ХХ століття крізь призму їхньої автентичності, як своєрідний портрет адресанта. В. Кузьменко стверджував, що „листування письменників – надзвичайно цінне автентичне першоджерело для осмислення творчої індивідуальності автора з усім спектром

понять означеної структури: особистість, світогляд, індивідуальний стиль тощо” [132, с. 57]. Отже, листи письменника цінні для нас не тільки тим, що це – історичні документи, але насамперед як підтвердження самопізнавальної діяльності митця.

Адресатами Б. Антоненка-Давидовича були представники української інтелігенції: як вітчизняної, так і еміграційної. У листах до своїх співбесідників письменник акцентує увагу насамперед на подіях літературно-мистецького життя. У багатьох з них він оцінює, аналізує нові твори українських і зарубіжних митців. Не маючи можливості висловити власну думку на шпальтах газет і часописів, він активно обговорює питання сучасної літератури зі своїми адресатами – письменниками, літературознавцями, культурними діячами: Д. Нитченком, В. Гжицьким, П. Кравчуком, Н. Суровцевою та ін., тобто йдеться про епістолярну критику.

Чи не найбільше привертає увагу Б. Антоненка-Давидовича творчість Ліни Костенко. Він вважає її геніальною поетесою, „справжньою онукою Лесі Українки” [19, с. 675], і охоче обговорює її нові твори з Д. Нитченком, Я. Голуб, В. Гжицьким та ін.

Однією з форм високої критичної оцінки є прохання надіслати твори улюбленого автора. Письменник часто звертається до багатьох адресатів із проханням надіслати різні поетичні збірки Л. Костенко та історичний роман „Маруся Чурай”, що особливо його вразив.

З прозаїків 1960–1980-х років особливо відзначав творчість Г. Тютюнника, В. Шевчука, А. Дімарова, Ю. Мушкетика, Р. Іваничука, прихильно ставився до прози О. Гончара. Б. Антоненко-Давидович давав їхній творчості стислі, проте змістовні оцінки. Він був творцем мемуарів („На шляхах і роздоріжжях”) про національно-визвольні змагання, тому його схвилювала поява тематично близьких спогадів Ю. Смолича. Б. Антоненко-Давидович стверджував, що сучасні читачі мають знати правду про національно-визвольну боротьбу українського народу. Письменник допускав домисел у творі, а не перекручення історичних фактів: „якщо в творі є тільки половина правди, значить решта – брехня” [19, с. 572]. Проте, на його думку, бути абсолютно відвертим і правдивим автору завадив страх.

Письменник критично оцінював і тогочасну російську літературу. З неослабним інтересом він стежив за новими публікаціями у часописі „Новый мир”, радив читачам ознайомитися з „короткими і спостережливими” оповіданнями Шукшина, з

повістями Белова і Трифонова [19, с. 152]. Новий роман Ч. Айтматова „И долше века длится день” вважав епохальним твором, вартим уваги не тільки російського читача, а й усіх читачів народів СРСР.

Життєві принципи і переконання письменника-патріота реалізовані у його критичних розвідках. Б. Антоненко-Давидович відомий своїми публіцистичними виступами на захист рідної мови, тому про Ч. Айтматова писав: „Кажуть, що він пише тепер російською мовою, але все ж одразу перекладає на рідну киргизьку” [19, с. 572]. У листах він порівнював російську літературну ситуацію з українською. На його думку, російська література у той час зазнавала менших цензурних утисків і партійних заборон, тому в Росії з’являлися значно демократичніші твори. В українській літературі талановитих авторів не друкують, тому скрізь панує “друкована сірятина” [19, с. 652]. В одному з листів до Н. Суровцевої письменник характеризує сучасний стан літератури і вдається до гіркої іронії: „Я теж, як і Ви, не можу встежити за бурхливим розвитком нашої української літератури, бо боюсь уподібнитись до криловського півня, котрий, розгрібаючи, все ж знайшов „жемчужное зерно”, тоді як я ніяк не можу його знайти” [19, с. 483]. Автор вважає, що причина такого стану літератури у спланованій політиці уряду. Партійне керівництво прагнуло, щоб українські читачі зневажали рідну літературу за низьку мистецьку вартість. Із цією думкою тісно переплітаються і роздуми письменника про розвиток літературної критики в Україні. В одному з листів до В. Брюггена Б. Антоненко-Давидович дає розгорнуту оцінку діяльності Шамоти. Письменник гостро засудив тезу критика щодо майбутнього злиття національних культур в єдину радянську. Зникнення національної специфіки, культурних особливостей, панування „суржика” призводить до моральної деградації суспільства – у цьому був переконаний адресант.

У багатьох листах Б. Антоненко-Давидович безпосередньо звертається до митців, подає критичні оцінки їхніх творів. Він листувався з письменником-галичанином В. Гжицьким, що також пройшов сталінські табори. Подібна життєва доля, творчі інтереси сприяли духовному зближенню обох митців. В одному з листів Б. Антоненко-Давидович вітає творчий задум В. Гжицького написати великий епічний твір про життя інтелігенції Галичини між двома світовими війнами. Він вважає цю тему досить актуальною і потрібною для сучасного читача, який має спотворене уявлення про той час. Письменник розуміє, що правдиво показати деякі події в радянських умовах

неможливо, проте висновок однозначний: „Треба писати, дивлячись не тільки на заказані межі сьогоднішнього, а й на потенціальні можливості завтрашнього” [19, с. 465]. Адресант згадав і свій ранній роман „Січ-мати”, який перегукувався тематично із задуманим твором В. Гжицького. Таким чином, літературно-критичні оцінки підтверджували, що автор зіставляв свої твори з іншими і на цій основі аналізував, корегував свої творчі можливості.

У листуванні з діаспорними адресатами письменник цікавиться їхньою освітньою, громадською діяльністю, спрямованою на збереження рідної культури і мови. Він розумів важливу роль рідного слова у житті української громади за кордоном, тому канадського громадського діяча П. Кравчука заохочує до творчої роботи. Письменник пропонує йому написати роман із життя українців Канади і відразу дає конкретні поради: „Не підкреслюйте тільки, пишучи, як то часто роблять і в нас, що позитивні герої – є дуже хороші люди, а негативні – препогані. Читач сам повинен побачити, що й до чого, і не любить, коли автор підказує йому, як треба сприймати його твір” [19, с. 609]. Таким чином, осмислюючи творчість інших письменників, Б. Антоненко-Давидович висловлював своє розуміння змісту, ідейно-естетичних принципів творчої діяльності.

Письменник уважно стежив за розвитком літературно-критичної думки в Україні і принагідно обговорював її в листах. В одному з них до товариша Я.Гомзи, на прохання адресата, він висловлює свою оцінку передмови до збірки поезій П. Тичини. Літературний портрет поета написала румунська дослідниця української літератури М. Ласло-Куцюк [135]. Письменник вважає хибними уявлення авторки про П. Тичину як цілісну постать в українській поезії. Б. Антоненко-Давидович переконливо доводить, що у творчості поета виділяються два періоди. Рання творчість поета, на думку адресанта, була геніальною, проте після виходу збірки „Вітер з України” він не створив чогось справді вартісного. Відзначимо, що ці твердження поділяють сучасні дослідники творчості П. Тичини, хоча письменник висловив їх задовго до того, як стало можливим об’єктивне дослідження творчості поета. Б. Антоненко-Давидович гостро засуджує конформізм П. Тичини і вважає, що страх заважав йому творити шедеври. Отже, письменник значно випередив свій час: його рецензію критичної статті М. Ласло-Куцюк можна вважати і літературознавчою оцінкою постаті

П. Тичини. Це аналітичне дослідження творчості поета виявляє ерудицію і спостережливість Б. Антоненка-Давидовича-критика.

Листи дозволяли письменнику більш-менш вільно висловитися не тільки про поточні, а й осмислити з дистанції часу минулі події літературно-громадського життя. Член літературного угруповання „Ланка”, близький товариш В. Підмогильного, Є. Плужника, Б. Тенети, у 1970–1980-і роки залишився чи не єдиним живим свідком бурхливого мистецького розвитку і жорстокого його придушення у 20–30-ті роки ХХ століття. Листи Б. Антоненка-Давидовича подають відомості про долю і творчість багатьох митців „Розстріляного відродження”, зокрема В. Підмогильного, І. Багряного, Г. Косинку та інших. Часто у листах письменник виступає в ролі критика їхніх творів, заборонених і невідомих читачу 1970–1980-х років. На прохання В. Борового розповісти про Є. Плужника, письменник наголошує, що він був „інтелігентом-мислителем”, завзятим опонентом обмеженого і тупого існування суспільства за часів непу. Б. Антоненко-Давидович із пам'яті цитує слова з поеми „Галілея” і зазначає, що вони могли б стати написом на п'єдесталі жертвам сталінського терору: „Убієнним синам твоїм / Всім тим, що будуть забиті,/ Щоб повстати в безсмертнім міті,/ Всім Їм – Осанна!..” [19, с. 646].

Письменник відзначав виняткову роль у літературному процесі і громадському житті 1920–1930-х років діяльності М. Хвильового, якого глибоко шанував, хоч і не все сприймав із його ідей. У листі до П. Кравчука він розмірковує над значним впливом Хвильового на творчість багатьох письменників: „Поки йому не надано належного місця в історії української радянської літератури, доти не можна ґрунтовно розглядати джерела творчості таких письменників, як Яновський, Копиленко, Панч та інші, що так чи так вийшли з-під Миколи Григоровича” [19, с. 612].

Письменник у своєму листуванні постає талановитим, суворим і об'єктивним критиком. Так само уважно автор ставився до думки поодиноких критиків своєї творчості. Адресант завжди висловлював вдячність тим, хто брався аналізувати його твори. Він переживав тому, що критика обходила його увагою, і наголошував, що І. Дзюба, І. Світличний, Є. Сверстюк давно хотіли дослідити його творчість, проте їхні матеріали забороняли друкувати. Інші критики, за власним зізнанням автора, „додержуються „фігури замовчування” [19, с. 638]. Тому він відзначав тих

дослідників, які мали „літературно-громадську мужність” написати прихильну рецензію на його твори.

Письменник неодноразово підкреслював у багатьох листах, що критика має бути об’єктивною, а сам критик відзначатися високими моральними якостями. Відверто і зневажливо висловлювався у листах про тих критиків, які в різний час писали кон’юнктурні статті. Б. Антоненко-Давидович найвищою чеснотою вважав чисте сумління. Л. Новиченка вважав ерудованою людиною, яку згубив вічний страх за свою кар’єру. Глибоко шанував російського критика А. Кузнецова, який, не зважаючи на спротив владних структур, написав кілька чесних статей про його нові твори, і на деякий час припинив наклепницькі відгуки в Україні. Письменника хвилювала подальша доля цього критика. Б. Антоненко-Давидович неодноразово з боєм відзначає, що влада піддає цькуванню людей з чистим сумлінням – редакторів, перекладачів, критиків, які писали про його творчість прихильні рецензії, намагались перекладати його твори, видавати їх.

Значну частину епістолярної спадщини складають листи з автокритикою, що пояснюється відсутністю в тогочасній періодиці ґрунтовних оцінок його творчості і бажанням автора прокоментувати власний твір. Елементи самокритики наявні у родинно-побутових, дружніх, офіційно-ділових листах. Автокритика, як відзначає Л. Вашків, є різновидом письменницько-критичної діяльності, зумовленої потребою осягнення сутності і своєрідності власної творчості, свого місця в літературному процесі.

Письменник відверто звірявся про свої твори Я. Голуб і Д. Нитченку. Думку дочки-філолога високо цінував, вважав її гарним фахівцем, тому надсилав їй нові твори і просив висловити про них свою думку, „не вдаючись ні до якої знижки щодо мене” [19, с. 502]. Саме з нею він ділиться думками про те, над чим працює, визначає тематику нових творів: „Пишу оце повість про самого себе “Удосвіта”. Це буде перша частина великої тритомової праці „Що коштує чорний хліб” [19, с. 494].

Основна ідея рецептивної естетики ґрунтується на визнанні того, що твір мистецтва виникає і реалізується тільки в процесі його зустрічі з реципієнтом. Письменник погоджувався з цією думкою, оскільки прагнув спілкування з професійними читачами: „Брак контакту з читацькою масою дуже мені дошкуляє,

тому, якщо ти озвешся як висококультурний читач і напишеш правду, це дасть мені радість” [19, с. 544].

Тривалий час Б. Антоненко-Давидович спілкувався з літературознавцем В. Півторадні. Йому він докладно розповів про свою ранню творчість, подав цікаві епізоди з бурхливого літературного життя 20-х років. Ці оцінки мають вже не стільки літературно-критичний характер, як літературознавчий. Проте важлива й самооцінка зрілого майстра, котрий дбав про те, щоб сучасний дослідник об’єктивно оцінив його життя і творчість.

Б. Антоненко-Давидович самовіддано працював на ниві рідної літератури, проте досить скромно оцінював свої досягнення у листах. Літературознавець В. Півторадні працював над оглядом української літератури двадцятих років, в якому планував приділити увагу і Б. Антоненку-Давидовичу. Сам письменник вважав, що написав небагато, хоча на це були об’єктивні причини. Він бажав створити “великі полотна” і розпочав роботу над романами „Січ-мати” і „Борг”, проте репресії не дозволили йому здійснити задумане. Тож письменник зауважив, що не слід його постаті приділяти чільне місце в роботі. У листі до Я. Голуб він стверджував, що „ніколи не був самозакоханим Нарцисом і прислухався до слухних критичних зауважень; коли брався читати свої вже надруковані речі, я легко знаходив слабкі місця й охоче виправив би їх, якби мені випало готувати їх знову до друку” [19, с. 546].

Листи Б. Антоненка-Давидовича містять автокоментарі до його нових творів. Письменник відзначав мотиви, які спонукали його до написання, пояснював вчинки героїв і сюжетні перипетії, висловлював своє задоволення чи невдоволення результатами творчої праці. Розгорнута автооцінка повісті „Завищені оцінки” наводиться у листі до молодого тоді критика В. Брюггена. Це, по суті, рецензія–діалог. Письменник, за власним зізнанням, зрадив давньому правилу – не листуватися з критиками. Цей творчий принцип він підкреслював у спілкуванні з багатьма співбесідниками, і в листі до Д. Нитченка ілюструє його словами О. Пушкіна: „Хвалу и клевету приемли равнодушно/ И не оспаривай глупца” [82, с. 128]. В. Брюгген написав статтю про повість „Завищені оцінки”, деякі сюжетні перипетії були для критика незрозумілими і далекими від художньої правди. У листі Б. Антоненко-Давидович, із властивою йому толерантністю, розповідає про прототипів своїх героїв,

дає поради на майбутнє молодому літературознавцю. Слід зауважити, що сам критик сприйняв їх уважно і був вдячний письменнику. В. Брюгген називав їх „критико-психологічними етюдами”, „есеїстичними творами” [19, с. 637].

Епістолярій дає багатий матеріал із психології творчості, адже листи письменника містять автокоментарі про особливості сюжету, конфлікту і т. ін. У листі до В. Брюггена Б. Антоненко-Давидович розкриває один із секретів своєї творчості: „У мене не раз траплялося, що якийсь життєвий епізод справляв на мене таке враження, що я згодом вигадував заради нього цілу низку колізій, щоб виправдати цей епізод психологічно. Це щось подібно до того, як коли б дивак-кравець, уподобавши якогось гудзика, шив спеціально для нього цілі штани” [19, с.641]. Отже, в епістолярії самоаналіз став важливим чинником усвідомлення ним особливостей своєї творчої праці.

Епістолярний портрет Б. Антоненка-Давидовича як митця, критика, громадянина буде неповним без характеристики часу, в який він жив і творив. Погоджуємося з думкою Г. В’язовського, що „розглядати самопізнання як акт, ізольований від дійсності, у якій живе письменник, як процес, спрямований лише в себе, не можна. Пізнаючи оточення, людина наповнюється ним і пізнає себе” [2, с. 38]. Подих доби відчувається в кожному рядку листів Б. Антоненка-Давидовича. Тоталітарна доба постає крізь призму його сприйняття, а тому вона відображена в епістолярії на тлі подій літературного життя Києва.

Письменник на власному досвіді знав, що у країні у 1960–1970-ті роки змінилася тільки форма репресій і впливу держави на „інакодумних” громадян, але так само злісними ворогами тоталітарної системи лишилися українські патріоти. З сумом письменник повідомляє своїм адресатам про самогубство талановитого дитячого письменника В. Близнеця і зазначає: „Це вже другий випадок самогубства після торішнього найкращого сучасного прозаїка Григора Тютюнника...” [19, с. 575]. Коментувати трагічну подію автор не може, тому вдається до умовчання, яке змушує адресата до роздумів. Б. Антоненко-Давидович відомий своєю відвертістю і сміливістю висловлювань у бесідах, за свідченням багатьох товаришів, ніколи не зважав на те, що квартира його прослуховувалася. Проте у випадку з письмовим спілкуванням тут стояло питання про те, чи отримає адресат листа, чи лист буде

вилучений цензурою. За свідченням Д.Нитченка, двадцять-тридцять відсотків його листів до митця і листів Б.Антоненка-Давидовича до нього були знищені цензурою.

У тоталітарній країні листування здійснюється езоповою мовою. До цього способу Б. Антоненко-Давидович вдавався ще замолоду. Позбавлений роботи, він був змушений покинути Україну і виїхати до Алма-Ати у 1934 році. Митець у цей час листується зі своїм давнім другом Ю. Самбросом, котрий інформує його про нові арешти інтелігенції в Україні. Друзі в листах вживають вислів „захворів, лежить у лікарні” замість „заарештований, знаходиться у в’язниці” [26, с. 626].

У сімдесяті роки квартиру письменника постійно обшукувало КДБ і вилучало нові твори. Тому автор намагався передавати примірники рукописів і переховувати їх у своїх найближчих друзів або родичів. У листах пореабілітаційного періоду адресант вдається до езопової мови у спілкуванні, коли потрібно повідомити адресата про те, що його відвідували кадебісти – „небажані гості” [19, с. 662].

Проте у багатьох листах до однодумців, коли наболіле переповнює душу, він викриває ницість тих, хто, за його словами, гальмує розвиток української літератури. У листі до В. Борового автор називає Маланчука, секретаря ЦК КПУ з питань культури, одвертим українофобом, критиків М. Подоляна і Л. Дмитерка – нездарями, які були потрібні керівництву партії для „висаджування української літератури зсередины” [19, с. 643].

Коли характеризує ставлення офіційних літературних кіл, автор вдається до різних стилістичних засобів. Про ігнорування критикою, зокрема, висловлюється словами Т. Шевченка: „А на Україні все мовчало, бо „благоденствовало...”” [81, с. 198]. Таким чином, адресант за допомогою алюзії підкреслює подібність між імперською дійсністю часів Миколи I, змальованою у поемі „Сон” Т. Шевченка, і сучасним становищем країни. Письменник неодноразово цитує у листах поетичні рядки генія України. У листі від 20 квітня 1967 року до Я. Голуб він вживає, зокрема, перефразування поетових відомих слів, коли повідомляє про те, що знову написав твори „у шухляду”: „Внаслідок такого затиску пухне моя папка рукописів з написом „Як умру, то почитайте...”” [81, 196].

Письменник вмів дотепно поглузувати з можновладних „ідолів” і доречно наводить сатиричні вірші, дошкульні епіграми, поширені в інтелігентському середовищі шістдесятих - початку вісімдесятих років. У листі до В. Борового адресант

подає епіграму про Л. Новиченка: „Під ким – Пегас, під ним – кобилка/ Задком викривленим вихля; Усе життя його – помилка, Яку він марно виправля...” [19, с. 647].

Коли Б. Антоненко-Давидович згадує у листах про засилля кар’єристів у керівних мистецьких органах, видавництвах, то вигукує словами Є. Плужника: „О часе мій, хоч ти почервоній!” [19, с. 647]. Неодноразово письменник використовує прислів’я та приказки для характеристики обставин життя і творчості. У листі до Д. Нитченка він розповідає, що видання його творів знову відкладається, проте він не залишає літературної праці, бо живе за принципом: „Щоб там не буде, а ти, Хомко, грай!”. Одна з улюблених приказок – латинська, вжита неодноразово у творах і листах: „*feci, quod potui*” [я зробив усе, що зміг].

Немало зустрічається у листах і філософських роздумів про своє життя, при тому автор своєрідно поєднує здобутки зарубіжної і рідної культури: „Моя нелегка життєва путь з усякими несподіванками привчила мене нічому не дивуватися, а у філософії не відмовляти в слухності Шпенглерової теорії циклічності, цебто в повторенні в житті через певні проміжки часу відомих уже явищ” [19, с. 627]. Автор ілюструє теорію циклічності українською приказкою: „Біда біду перебуде – одна згине, друга буде” [19, с. 627]. Отже, про всі події громадського життя письменник відгукувався у листах з усією палкістю свідомого громадянина-патріота й проникливістю літератора.

Письменник завжди був людиною з активною життєвою позицією, тому листування залишалось його єдиною можливістю висловитися. Епістолярна літературна критика Б. Антоненка-Давидовича підтверджує глибоке розуміння ним суспільних тенденцій 1960–1980-х років і закономірностей розвитку сучасного літературного процесу. Його критичні оцінки відзначаються глибокою спостережливістю та ерудицією. Він відзначав хиби аналізованих творів, проте робив це завжди тактовно і дипломатично. Як глибокий знавець людської психології, він особливу увагу звертав на психологічні аспекти твору, висловлював зауваження стилістичного характеру, таким чином він намагався вдосконалити твір, а не нашкодити авторові.

Критично оцінюючи доробок молодих митців, Б. Антоненко-Давидович окреслював власні творчі домінанти, розповідав про перейдений шлях і водночас розмірковував про майбутнє, яке він не уявляв без творчої праці. Він часто був

невдоволеній написаним, а тому працював над подальшим вдосконаленням творчої майстерності. Листи фіксували процес самопізнання творчої особистості, безперервну роботу письменника над собою.

1.4. Сучасна рецепція творчості: проблеми, здобутки

Якщо у шістдесятих – на початку сімдесятих років рецепції (радянська і західна) творчості Б. Антоненка-Давидовича існували паралельно, то у першій половині вісімдесятих років дослідження художньої творчості переслідуваних і заборонених митців, зокрема і Б. Антоненка-Давидовича, продовжувалися лише за кордоном. У Німеччині журнал „Континент” публікує російськомовні спогади А. Хахуліна „Встречи с Антоненко-Давидовичем” (1984, ч.42), які дотепер викликають гострі дискусії дослідників. А. Хахулін, емігрант, у спогадах стверджував, що певний час перебував у таборі разом з Б. Антоненком-Давидовичем і після звільнення кілька разів відвідував його у київській господі. Спогади написані у белетризованій формі, проте це не додало їм природності чи достовірності. Автор спотворив окремі факти з життя письменника: „Він письменник роджений Антоненко, його дружина – київська артистка Давидович. Коли вони одружились, обоє стали Антоненко-Давидовичами” [205, с. 265]. Сам письменник пояснив у автобіографії „Про самого себе”, що він повернув собі давнє прізвище предків. Дружини з прізвищем Давидович він ніколи не мав, друга дружина була справді артисткою, але звали її Наталею Карпенко. Інші епізоди спогадів також здаються непереконливими і тенденційними. Так, автор твердив, що нібито був присутнім під час обшуку помешкання письменника кадебістами, і вони начебто дуже перелякали Б. Антоненка-Давидовича, він навіть плакав і зізнався автору спогадів, що не може нічого писати. На нашу думку, такі епізоди спотворюють образ письменника, дають читачеві хибне уявлення про його характер і, головне, суперечать спогадам багатьох його друзів, родичів, що підтверджують його незламний характер. Так, М. Коцюбинська, наприклад, підкреслювала, що під час обшуків він поведився спокійно та сміливо і навіть виправляв мовленнєві помилки кадебістів, намагаючись „перевиховати” їх ідеологічно.

Можна припустити, що автор спогадів справді перебував у таборі разом із Б. Антоненком-Давидовичем, проте, безперечно, не знав добре ні його життя, ні творчості. Спогади А. Хахуліна написані тенденційно і не без кон'юнктурних міркувань. Їхня основна думка, безперечно, імпонувала еміграційним колам – показати письменника безпорадною жертвою кадебістів, щоб викликати до нього співчуття. У 1986 році Д. Чуб переклав спогади українською мовою і навів їх у книзі „Двісті листів Б.Антоненка-Давидовича”, що була видана у Мельбурні (Австралія) [81]. У 1987 році ці спогади під назвою „Б. Антоненко-Давидович у пазурях чекістів” його зусиллями вийшли окремим виданням (Мельбурн, Австралія). Зацікавлення мемуарами такого поважного дослідника творчості Б. Антоненка-Давидовича, як Д. Чуб (Нитченко), пояснюється бажанням популяризувати його ім'я і творчість за кордоном.

В Україні шанувальники таланту Б.Антоненка-Давидовича зі спогадами А. Хахуліна змогли ознайомитися тільки у часи перебудови, коли потроху піднімалася „залізна завіса”. Б.Тимошенко, збирач і дослідник його спадщини, спростував тенденційність спогадів, зокрема, думку про те, що нібито письменник працював над новими творами у таборах, і хотів написати епопею про події воєнних років. Сам автор зізнавався, що потяг до творчої праці відчув лише у березні 1953 року. До речі, Б. Тимошенко неодноразово наголошував, що вважає твір А. Хахуліна „фальшивкою”. Я. Голуб, рідна дочка письменника, спочатку вважала ці спогади „легендою” і навіть написала рецензію на них. Проте автентичність спогадів А. Хахуліна лишається проблематичною.

Незабаром епістолярій двадцятих-тридцятих років був опублікований у книзі спогадів Ю. Самбреса „Щаблі. Мій шлях до комунізму: Мемуарні нариси” (Мюнхен, Німеччина) [172]. Ця частина листування найбільш давня і важлива тому, що відбила особисті симпатії та думки молодого митця, драматичні колізії суспільного життя, трагічну ситуацію безвихідності, в якій опинилася українська інтелігенція. У спогадах, коментарях до листів Б. Антоненко-Давидович поставав палким українським патріотом, емоційним і поривчастим, інколи різким у судженнях, проте справедливим в оцінках, розважливим аналітиком своєї доби. Однак у мемуарах відчувається недомовленість. Автор неодноразово вибачається за надто різкі “націоналістичні” висловлювання адресанта, його “надмірну” увагу до національних проблем, тобто він

не звільнився від „внутрішнього” цензора. Н. Колошук справедливо назвала Ю. Самброса та йому подібних „інфікованими” [124, с. 164] комуністичною ідеологією. Проте ці спогади і листування розкрили нові грані образу Б. Антоненка-Давидовича і стали важливим джерелом інформації про його світогляд і громадянську позицію.

У другій половині вісімдесятих років у радянському суспільстві розпочалися демократичні процеси, що особливо позначилося на всіх сферах гуманітарних знань. Перед дослідниками літератури постало завдання повернути тисячі імен із забуття, позбавити дослідження ідеологічних нашарувань, заново відкрити і неупереджено осмислити творчість викреслених із історії літератури митців. Новий горизонт читацьких очікувань вимагав оновлення інтерпретаційних стратегій літературознавців.

Лише з 1989 року розпочався новий етап критичного осмислення творчості Б. Антоненка-Давидовича в Україні. Рецептивні студії часів „перебудови” мали переважно ознайомчо-біографічний характер, оскільки багатьом читачам творчість письменника була майже невідома. Після багаторічної заборони на видання його творів у журналі „Вітчизна” були надруковані „Сибірські новели” (1989, №7). У передмові А. Дімаров [83] стисло окреслив життєвий і творчий шлях письменника (хоча й неточно назвав перше оповідання Б. Антоненка-Давидовича „Двоє” замість „Останні два”), наголосивши на громадянській мужності „тендітного з виду інтелігента” у сталінські і брежнєвські часи. Важливим було й те, що А. Дімаров привернув увагу громадськості до факту переховування багатьох його творів у архівах КДБ. Цього ж року в журналі „Дніпро” (№ 6) вперше були опубліковані „Тюремні вірші” Б. Антоненка-Давидовича, які зберігалися у магнітофонному записі. В. Брюховецький [50] стверджував, що невідомі твори підтверджують його дивовижну цілісність, адже у добу всезагальної „мімікрії” він залишався людиною „незаплямованої честі”, продовжував художньо реалізовувати моральні принципи і переконання, які сповідував у житті.

У 1992 році твори Б. Антоненка-Давидовича були відзначені Державною премією України ім. Т.Г.Шевченка. М. Стрельбицький у статті „Сізіф із СІЗО або посоромлення спрощувачів життя”¹ відзначив необхідність об’єктивного висвітлення життя і творчості письменника. Викривальний пафос автор спрямував проти Спілки

¹ „Літературна Україна” за 22 лютого 1990 р.

письменників України, яка вже після реабілітації письменника „успішно справилася з роллю сізо”. У рецензованій збірці головну увагу дослідника привернули „Сибірські новели” як приклад літератури „із шухляди”.

М. Стрельбицький насамперед відзначив документальність, сповідальність цих оповідань. На його думку, автор „Сибірських новел” мінімалізував домисел і навіть перевершив у цьому В. Шаламова. Досить суперечливою видається теза про те, що в цьому циклі „слово Б. Антоненка-Давидовича сягає, здається, вищих зразків художнього аскетизму” [186, 5]. Адже відомо, що деякі оповідання цього циклу досить розлогі, їх сюжети не завжди однолінійні, а мають сюжетні відгалуження, композиція творів ускладнюється за рахунок ретроспективних відступів оповідача, внутрішніх роздумів героїв тощо. Проте дослідник започаткував дискусію, яка триває і дотепер, про співвідношення художності і документальності у „табірній прозі” Б. Антоненка-Давидовича. Критична оцінка повісті „Смерть” як „витвору прози модерністського спрямування” була цікавою для 90-х років, проте не оригінальною [186, 3]. Критики двадцятих років (В. Василенко, І. Лакиза) висловлювали подібні думки. Однак не з усіма ідеями М. Стрельбицького можна погодитися. Викликає сумнів, зокрема, жанрове визначення „новела” щодо великих за обсягом творів.

Зацікавилися циклами „Сибірських новел”, „Тюремних віршів” і поза межами України. Твори, які викривали злочини комуністичного режиму, входили до горизонту очікувань читацької публіки всього колишнього Союзу. Я. Голуб [72], яка перехувала „Сибірські новели” і пізніше передала їх Тимошенкам для публікації, переклала окремі з них російською мовою і надрукувала у журналі „Дружба народів”, підкреслюючи, що Б. Антоненко-Давидович був членом Пен-клубу в Лондоні, а його твори неодноразово перекладалися і перевидавалися за кордоном. Таким чином вона відкривала ім'я українського митця і намагалася привернути увагу до його творчості російських читачів.

Повернення творчої спадщини Б. Антоненка-Давидовича було нелегким. У статті В. Ковалю „Донос” [122] йшлося про переслідування в сталінські часи Остапа Вишні. Серед причетних до його багаторічного ув'язнення називався і Богдан Вірний (псевдонім Б. Антоненка-Давидовича). Автор статті стверджував, що одним із приводів до майбутніх репресій була його рецензія на тритомник „Усмішок” (1928) Остапа Вишні. Ця публікація викликала обурення у літературознавців, обізнаних із

творчістю Б. Антоненка-Давидовича. Невдовзі в тій же „Літературній Україні” було опубліковано відповідь М. Коцюбинської „Донос?!” [130], в якій рішуче спростовувалися несправедливі обвинувачення. М. Коцюбинська підкреслювала, що Б. Антоненко-Давидович високо оцінив знання Остапом Вишнею сільського побуту, фольклору, проте критикував його за „примітивізм, „сміховину невисокого гатунку”, мовну недосконалість. На підставі цього узагальнювалося: рецензію спостережливого і принципового критика вважати доносом безвідповідально. Невдовзі на шпальтах цієї ж газети з’явилася стаття Є. Сверстюка [173], відомого публіциста – „шістдесятника”, „дисидента”, одного з однодумців Б. Антоненка-Давидовича, який спростував звинувачення В. Ковалю і вважав, що той написав донос на одного з найпорядніших українських письменників ХХ століття. Палке слово публіциста було переконливим, логічним і водночас емоційно зворушливим.

Про статтю В. Ковалю з’явилися відгуки й інших літературознавців: З. Франко [200], Л. Бойка [46]. Редакція журналу оприлюднила свою позицію у вступному слові до цих публікацій. У передмові зазначалося, що авторське бажання відновити правду зрозуміле й актуальне, проте у викривальному запалі траплялося підтасовування фактів під задану тезу, однобічність у висвітленні думок і позиції тих, кого він критикує. Редакція журналу вважала небезпечною тенденцією у літературознавстві пошуки компромату, а не істини і рішуче спростувала твердження В. Ковалю. У часи „примітивізації” української літератури вимоги Б. Антоненка-Давидовича щодо вдосконалення мови, „європеїзації” творів могли зашкодити лише йому самому. Цю думку послідовно обстоювала З. Франко, підкреслюючи, що „речовим доказом провини не могли служити критичні зауваження стосовно стилю і мови творів письменника” [200, с. 13].

Л. Бойко помітив істотну рису стилю В. Ковалю, яка зближує його з ортодоксальними критиками тридцятих років: його статті рясніють брутальними звинуваченнями, сумнівною „аргументацією” і „розхристаними” виразами. Особливо обурился Л. Бойко з приводу „вільної” інтерпретації В. Ковалем псевдоніму Б. Антоненка-Давидовича, який начебто підкреслив своє „вірнопідданство”. Знання хоча б елементарних подробиць допомогло б критикові уникнути фальсифікацій: „Богдан Вірний – це антипод іншому Богданові – „невірному” [46, с.15]. Автор статті з прикрістю констатував, що за життя на Б. Антоненка-Давидовича навішували різні

ярлики, але ніколи не запідозрювали у „вірнопідданстві”, „донощицтві”. Щоб остаточно спростувати інсинуації В. Ковалю, Л. Бойко долучає документальні джерела. Судова справа Б. Антоненка-Давидовича з архіву КДБ підтверджувала, що він – один із небагатьох, хто не визнав за собою жодного звинувачення і жодним словом не обмовив нікого з двадцяти свідків та „співучасників по змові в тероризмі” [46, с. 15]. Крім того, обурював той факт, що однодумцем „одного з найчесніших у нашій літературі” письменників вважався О. Полторацький. Отже, автор фальсифікаторської статті не знав ні біографії, ні творчості самого письменника.

Для об’єктивного і неупередженого аналізу творчості Б. Антоненка-Давидовича, повернення йому чесного імені найбільше зробив Л. Бойко. У шістдесяті роки його рецептивна модель була амбівалентною: реципієнт намагався поєднати соцреалістичні вимоги до літератури із загальноновизнаними мистецькими цінностями. У другий період, тобто з кінця вісімдесятих років, його інтерпретаційна стратегія змінюється: він уже „деідеологізує” свої критичні праці.

Рецепція другого періоду представлена багатьма статтями, художньо-документальною книгою „Подвижник духу” [43], монографією „З когорти одержимих. Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ століття” (2003) [40]. У критичних розвідках 90-х років літературознавець велику увагу приділяє тим творам, які не друкувалися, замовчувалися або зазнавали несправедливої критики в Україні. Л. Бойко аналізує творчість Б. Антоненка-Давидовича у контексті розвитку української літератури ХХ століття, застосовує новітні методи дослідження, використовує ідеї К. Леонгарда.

Л. Бойко намагається заповнити „білі плями” у біографії митця, тому наполегливо працює над з’ясуванням таємниці, пов’язаної із його двадцятирічним перебуванням у таборах. Літературознавець відшукав його судові справи та його дружин, вивчив значну кількість документів про його життя у таборах і засланні. Результатом цієї копіткої праці стала книга „Подвижник духу” – художньо-документальна розповідь про двадцятилітні поневіряння Б. Антоненка-Давидовича.

Монографія Л. Бойка – найвагоміше, по суті, наукове дослідження про письменника, яке підтвердило зміну інтерпретаційних стратегій дослідника. Для аналізу художніх творів він залучив і деякі мемуарні, проте останні цікавлять його насамперед як джерело автентичних відомостей про життя автора. Літературознавець

систематизував і узагальнив не лише документальні матеріали, а й рецептивні підходи до його творчості, дав оцінку ортодоксальній „марксистській” критиці, з’ясував її роль у багаторічних переслідуваннях письменника.

У дев’яностих роках тривало збирання розпорошеної творчої спадщини письменника, віднайдення документальних матеріалів про його життя, тобто у критичній рецепції панував описово-біографічний період. Так, у науковий обіг було повернуто – завдяки Б. Тимошенку – спогади „На шляхах і роздоріжжях” [190], що планувалися як частина тетралогії „Що коштує чорний хліб”, опубліковано „Тюремні вірші” письменника. Проте дискусійним залишається жанрова специфіка „Сибірських новел”. Б. Тимошенко [189], наприклад, зарахував до них кілька творів, які не мають нічого спільного з іншими.

Важливою подією був вихід збірки спогадів, листів і малодоступних творів „Лицар неабсурдних ідей Борис Антоненко-Давидович” (Львів, 1994), упорядкованої Л. Залеською-Онишкевич [138]. Спогади українців діаспори (Д. Гуменна, Г. Плужник, І. Коляска), які були особисто знайомі з письменником, були цінним джерелом для пізніших досліджень вітчизняних літературознавців, зокрема для найбільшої книги мемуарів „Багаття. Борис Антоненко-Давидович очима сучасників” (1999) [29]. Уперше були опубліковані розшифровані з магнітофонної стрічки спогади Б. Антоненка-Давидовича про зустріч делегації українських письменників зі Сталіним у 1932 році. Неабиякою подією стало перевидання його ранньої драми „Лицарі „абсурду” після сімдесятирічної перерви. Дискусії героїв щодо шляхів розвитку України набули особливої гостроти й актуальності у часи незалежності. Зарубіжна дослідниця Х. Годів-Юзич разом із Л. Бойком склали бібліографію творів самого письменника і критичних праць про нього, які вийшли в Україні і за кордоном. При цьому вони відшукали і систематизували твори, які друкувалися у періодиці й окремими виданнями від двадцятих – до кінця, по суті, дев’яностих років. Бібліографія критичних розвідок про письменника значно полегшила працю майбутнім дослідникам: В. Дмитренко, Л. Кимаку та іншим.

Книга спогадів Я. Голуб „Мій батько – Б. Антоненко-Давидович” [72] завдяки зусиллям літературознавця Д. Чуба була видана в Австралії і згодом перевидана в Україні у 1995 році. І хоч деякі судження Я. Голуб – доньки від другого шлюбу –

суб'єктивні, проте вони проливають світло на драматичну історію переховування „Сибірських новел”, зберігання магнітофонних плівок зі спогадами батька.

Найповнішою і найзмістовнішою стала книга спогадів про письменника „Багаття. Борис Антоненко-Давидович очима сучасників” (1999), яка вийшла до його сторіччя. Авторами спогадів були провідні політичні і громадські діячі ХХ століття, „дисиденти”, письменники, літературознавці, рідні, шанувальники таланту. Спогади різні за змістом, формою та обсягом. Це і спогади про багаторічну дружбу з письменником (Є. Михайлюк, Ю. Огульчанський), і невеликі фрагментарні нариси про кілька яскравих зустрічей (П. Кравчук, Д. Гуменна, А.-Г. Горбач, С. Демчук та ін.), і щоденникові записи (Я. Байрак), і промови, виголошені на вшанування пам'яті (Г. Кочур, Г. Полянкер), інтерв'ю (М. Коцюбинська, Є. Сверстюк), художні твори (В. Сосюра, А. Пашко, Д. Білоус, Б. Тимошенко та ін.).

Особливо цікавими здаються спогади колег-письменників як старшого, так і молодшого поколінь: І. Багряного, В. Сосюри, А. Дімарова, Ю. Мушкетика, Б. Тимошенка, О. Юценка, В. Сіренка, О. Шугая та інших. Є. Михайлюк, один із його близьких друзів, висвітлив історію написання автобіографічної тетралогії „Що коштує чорний хліб”. Як відзначив мемуарист, Б. Антоненко-Давидович уважно дослухався до читацької думки і враховував слушні зауваження у своїй творчості. Спогади Н. Світличної, Т. Цимбал, Я. Голуб, Є. Сверстюка зафіксували амбівалентні оцінки циклів „Тюремні вірші”, „Сибірські новели”. Вони виявили суб'єктивність індивідуального прочитання творів письменника, адже читачі „засновували свої інтерпретації на довільно вибраних смислових рішеннях” [5, 7]. Мемуаристи (Я. Голуб, Є. Михайлюк, Б. Тимошенко та ін.) розкривали творчу лабораторію письменника: коментували творчі задуми, обставини написання багатьох його творів тощо. Оцінки реципієнтів, які були близькими друзями, знайомими митця, отже, ґрунтувалися на особистих настановах, тому нерідко відзначалися емоційністю і суб'єктивністю.

Критична рецепція творчості Б. Антоненка-Давидовича виявляє стійку тенденцію: на кожному з етапів критики змушені заново відкривати життя і творчість після довгих років забуття (багаторічні перебування у таборі, замовчування його творчості). Звичайно, це не сприяло поглибленню літературознавчого аналізу, виробленню нових інтерпретаційних стратегій. Літературознавці бачили своє завдання

в тому, щоб відтворити драматичні колізії життя письменника і стисло прокоментувати його окремі твори, які мали найбільший резонанс.

Зрозуміло, що найбільшу увагу професійних читачів привертали твори раніше не друковані, вилучені у письменника кадебістами. Внаслідок суспільних чинників авторський текст „Сибірських новел” створений у сімдесятих роках був критично реалізований лише у дев'яностих. Погоджуємося з тезою рецептивно-естетичної критики про те, що збіг інтенцій реципієнта і самого тексту може виявитися і через багато років. Слушною також здається думка Л. Бойка, який наголошував, що читач як учасник літературного процесу „наче матеріалізує і втілює соціальні, естетичні запити, що виробляються даним суспільством і в даний час” [40, с. 54].

Л. Кимак у праці „Сибірські новели” Бориса Антоненка-Давидовича (Проблематика. Стилль. Поетика)” [117] ґрунтовно і цілісно проаналізував твори, з якими українські читачі ознайомилися лише на початку дев'яностих років. Літературознавець відзначив новаторство ідейно-художньої концепції письменника, оскільки на час створення „Сибірських новел” вітчизняна література не мала зразків такої прози. Щодо тематичних меж циклу і його архітектоніки, то дослідник вважав „Сибірські новели” збіркою, яка складається з двох частин. Першу її частину становить цикл із власне „сибірською” тематикою, а другу – цикл „Зустрічі на довгій дорозі”. Л. Кимак вважав, що твори другого циклу зображують пореволюційну дійсність і тому виявляються своєрідним продовженням „охтирської” теми, тобто тематично не пов'язані з власне „табірною” прозою. Дослідник значну увагу приділив виявленню жанрової своєрідності творів, що увійшли до циклу. На його думку, твори власне „табірної” тематики за жанром є соціально-психологічними оповіданнями, а цикл „Зустрічі на довгій дорозі” представлений новелами вражень.

Неослабний інтерес дослідників до циклу „Сибірські новели” підтвердила і монографія Н. Колошук „Табірна проза в парадигмі постмодерну”, один із розділів якої присвячений порівняльному аналізу творів Б. Антоненка-Давидовича і В. Шаламова. Дослідниця наголошує на документальності аналізованих творів і вважає, що в них немає „місця для художнього вимислу в традиційній його ролі” [124, с. 247]. Переглянувши публікації „Сибірських новел”, до яких з волі упорядників то потрапляли, то не потрапляли певні твори, Н. Колошук дійшла висновку, що „текст „Сибірських новел” не є цілісний і завершений” [124, с. 254], а його межі на її думку,

розмиті. Проте жанрову специфіку аналізованих творів їй не вдалося прояснити, що зумовлено її своєрідним ставленням до табірної прози як до „літератури факту”, „літератури свідчень”, яка може „маскуватися” під форму традиційних жанрів. Для цієї літератури, як вважає дослідниця, важлива не форма, а зміст: „достовірне свідчення про найтяжчі випробування і найдраматичніші події епохи, свідками якої виступають автори-табірники” [124, с. 286].

Новаторством вважаємо дослідження нарративного рівня поетики циклу „Сибірські новели”, спроби дослідниці класифікувати ці твори за типом оповіді. На думку Н. Колошук, у циклі поєднуються два типи оповіді – першоособовий і третьоособовий, проте переважає „об’єктивно-епічна розповідь від третьої особи” [124, с. 274]. Досить суперечливою видається теза про те, що в тих оповіданнях, де наявний оповідач, його роль „малопомітна” [124, с. 274]. Не можемо погодитися і з твердженням дослідниці про те, що пізні твори письменника за мистецькими якостями поступаються раннім. Деякі з них, зокрема оповідання „Щастя”, „Образ” і навіть роман „За ширмою”, дослідниця вважає „вимученими, надміру дидактичними, „просвітительськими” [124, с. 272]. Цікаво, що саме цим докоряли й деякі офіційні критики і редактори (Л. Дмитерко, І. Сенченко) письменнику в 1960–1970-ті роки. Причому для підтвердження цієї думки дослідниця наводить лист І.Жиленко, поетеси – „шістдесятниці”, яка побачила у романі „За ширмою” лише „періодично-силувані сплески пафосу, демонстрацію лояльності” і те, що основна думка тоне в „каламутному соцреалістичному розчині” [124, с. 272]. Задля об’єктивного поцінування пізньої творчості письменника і його роману „За ширмою” варто було б процитувати думки інших літераторів – „шістдесятників”, зокрема захоплені відгуки В. Симоненка, І. Світличного, Є. Сверстюка та ін. Можна було б навести і листи читачів, які дякували авторіві за глибокий, щирий і ліричний твір. Переконливою здається думка, що за художніми якостями проза В. Шаламова більшою мірою модерністська, а Б. Антоненка-Давидовича – „реалістична, хоча й оновлена здобутками української модерної психологічної прози з її увагою до внутрішнього людського світу” [124, с. 254]. Отже, спроба Н. Колошук прочитати творчість Б. Антоненка-Давидовича у постмодерністському ключі небезпідставна.

В останнє десятиліття у наукових часописах з’явилися публікації молодих науковців (О. Хмель, Л. Дудкіна, Л. Касян та ін.). Вони досліджують різні аспекти

художньої творчості Б. Антоненка-Давидовича крізь призму провідних філософських теорій ХХ століття, застосовують сучасні інтерпретаційні підходи.

Отже, у критичній рецепції творчості Б. Антоненка-Давидовича 1920–1930-х і 1960–1980-х років простежується рух у напрямку від об'єктивних оцінок критиків на початковому етапі до заперечення самої сутності літературознавчого аналізу і творення інсинуацій на останньому. Літературна критика була необхідним елементом у складному репресивному механізмі тоталітарної держави і стала одним із чинників життєвої драми письменника.

У 1930-ті роки вульгарно-соціологічні критики (С. Щупак, Б. Коваленко та ін.) формували офіційний „горизонт читацьких сподівань”, що стало визначальним для подальшої літературної політики радянської влади. Послаблення ідеологічного тиску за часів хрущовської „відлиги” сприяло зацікавленню молодих критиків, літераторів–„шістдесятників” (І. Світличний, І. Дзюба, В. Симоненко, Л. Бойко) творчістю Б. Антоненка-Давидовича. Проте радянські критики обговорювали насамперед твори пореабілітаційного періоду, а ранню творчість замовчували. Навіть у 1960-ті роки увагу деяких радянських та еміграційних критиків (Л. Дмитерко, І. Кошелівець, С. Николишин) ідеологія твору привертала більше, ніж його естетичні якості.

У 1970-ті роки ситуація майже не змінилася. Літературознавці діаспори намагалися заповнити той вакуум, що виник навколо творчості Б. Антоненка-Давидовича. Ю. Бойко-Блохин, Д. Чуб (Нитченко), Г. Костюк заповнювали „білі плями” в його біографії, аналізували ранні твори, високо оцінювали роман „За ширмою”. Читацька рецепція творчості Б. Антоненка-Давидовича суперечила офіційній і виявляла штучність соцреалістичного дискурсу.

В умовах ізоляції письменника, заборони і замовчування його творів зростало значення листовного спілкування з критиками і читачами. Для дослідження критичної рецепції особливо цінними вважаємо листи з автокритикою. У них Б. Антоненко-Давидович розкривав секрети своєї творчої лабораторії, коментував творчі знахідки і прорахунки, постаючи вимогливим до себе і водночас скромним у визнанні власного таланту критиком.

У незалежній Україні були опубліковані заборонені твори Б. Антоненка-Давидовича, з'явилися незаангажовані дослідження його творчості. Критики і літератори (А. Дімаров, М. Стрельбицький, В. Брюховецький, Б. Тимошенко та ін.)

осмислювали ті твори, які раніше негативно оцінювалися або замовчувалися. Літературознавці (Л. Кимак, Л. Бойко, Н. Колошук) започаткували дискусії щодо жанрової специфіки, структури „Сибірських новел”. Розпочався новий етап в осмисленні повісті „Смерть”, яка привернула увагу критиків актуальністю конфлікту і проблематики, що пов’язано зі зміною читацького горизонту сподівань.

АВТОР – ГЕРОЙ: МОДЕЛІ ВЗАЄМОДІЇ

2.1. Біографічний автор: перипетії долі у художній прозі

Категорія автора є однією з ключових проблем літературознавства. На думку С. Аверінцева [1], поняття автора, авторства, що виражають ставлення творця до писемного тексту як до свого власного, стало нормою в сучасному світі. Проте в історії художньої самосвідомості його тлумачення було неоднозначним. Сучасні літературознавці визначили історичні парадигми авторства, а в часи античності і Середньовіччя автор і виконавець не розрізнялися. Лише наприкінці XVIII століття це поняття стало центральною категорією поетики.

На рубежі XVIII-XIX ст. німецькі мислителі (Е. Кант, Ф. В. Шеллінг, Г. В. Ф. Гегель) заклали філософські засади авторства. Так, наприклад, Гегель „автора і предмет зображення тлумачив як різні ступені саморозвитку духу” [220, с. 5]. Філософи епохи романтизму наголошували на особливому дарі митця, на трансцендентній сутності творчого натхнення і суб’єктивності художнього світогляду. Н. Шляхова підкреслила, що „предромантизм і романтизм усвідомлює автора як генія, а його твір як реалізацію індивідуальної творчої сили” [218, с. 57]. Як справедливо відзначив Н. Тамарченко, концепція генія „уподібнює особистість Автора – у єдності біографічної й естетично творчої іпостасей – Богу-творцю” [141, с. 17].

Зв’язкам творчості письменника з його індивідуальністю і долею надавали вирішальне значення прибічники біографічного методу (Ш. О. Сент-Бев, І. Тен). Ш. О. Сент-Бев наголошував на необхідності поглибленого вивчення біографії митця, його характеру, звичок, уподобань, оскільки твір є відбитком авторської свідомості. В українському літературознавстві представником біографічного методу став О. Огоновський, який розглядав художній твір як прояв елементів біографії автора. Ці ідеї знайшли своїх прихильників навіть у XX столітті (А. Моруа, Ю. Айхенвальд, К. Чуковський та ін.). Літературознавці минулого століття виходили з того, що художній твір невіддільний від свого творця. К. Чуковський, наприклад, особистість

митця розглядав як „фокус, в якому відображуються країна й епоха, психологічні, літературні і соціальні явища” [9, с. 192]. Отже, дослідники в біографії митця віднаходили причини своєрідності творчої особистості.

У 1920-і роки минулого століття російський філолог О. Скафтимов полемізував з методологією „чистого біографізму” Ш. О. Сент-Бева та І. Тена і запропонував теоретико-генетичний принцип дослідження мистецької особистості. Дослідник наголошував, що „митець і людина в одній особі не одне й те ж, проте не відкидав потреби аналізу переживань в душі митця не лише виключно естетичних, а й суто людських” [218, с. 60].

Представники реалізму і постреалістичних напрямків кінця XIX – початку XX століття сповідували ідею „іманентного” автора, чия художня воля могла бути реконструйована зі створеної ним естетичної реальності. Безперечно, слухними здаються думки І. Франка про те, що світогляд автора виявляється у творі повною мірою, тому необхідно створювати якнайточніший життєпис митця.

З. Фройд [199] по-новому застосував біографічний метод. Для нього автор – це насамперед людина, що сублімує підсвідомі бажання, сексуальну енергію у творчу активність. На думку дослідника, ретельне вивчення біографії митця, зокрема дитячих переживань, прояснює і його психологію, і творчість. К. Г. Юнг заперечив ідею фройдизму щодо зв'язку витіснених сексуальних бажань із творчою енергією. Біографія митця, на думку К.Г.Юнга, є несуттєвою при тлумаченні його творчості. Творчий процес для дослідника – це „процес одухотворення архетипів, їхнє розгортання і пластичне оформлення” [8, с. 117]. Поет – насамперед виразник „колективного несвідомого”, „душевної потреби народу”. Його завдання – втілити ці архаїчні імпульси, надати творові форми, а тлумачити її будуть дослідники у майбутньому. Отже, ідеї К. Г. Юнга підтвердили інтерес до постатей автора і реципієнта твору.

Н. Шляхова справедливо зауважила, що „історія проблеми авторської позиції це, передовсім, історія полеміки про форми авторської присутності в творі чи зникнення, усунення авторської суб'єктивності з нього” [218, с. 62]. Зміщення акцентів із постаті автора на інтерпретатора яскраво відбилося у літературознавстві другої половини XX століття, зокрема Г.-Г. Гадамер наголошував, що слід враховувати дві свідомості: авторську і читацьку, оскільки „значення не належить ні текстові, ні читачеві, а є

результатом взаємодії між ними” [8, с. 263]. П. Рікер теж відзначив рівнозначність постатей автора і реципієнта, проте висловлювався за мінімалізацію впливу автора на читача. Він вважав, що на реципієнта має впливати тільки твір, і навіть стверджував, що „читати книгу – означає розглядати її автора як уже мертвого, а книгу – як посмертну” [168, с. 307].

Ідеї Г.-Г. Гадамера [65] використали у своїй теоретичній практиці представники школи рецептивної естетики та теорії читацького відгуку. Рецептивна естетика другої половини ХХ століття (В. Ізер, Г.-Р.Яусс) замінила постать автора читачем. Прихильники цієї теорії наголосили на двосторонніх взаєминах і взаємовпливах автора і реципієнта. Оцінки, думки читача можуть не збігатися з письменницькими, тому читач може віднайти у творі те, що не передбачав автор. Ця теорія сформулювала образ читача як співтворця тексту.

„Справжньою розправою з автором” [218, с. 69] С. Павличко назвала позицію структуралістів, які розглядають твір як текст, в якому переплітаються культурні коди, про які „автор навіть не здогадується, і які його текст втягує цілком підсвідомо” [8, с. 489]. Р. Барт звільняється від авторитету „батька” – деміурга тексту: „Текст не має батька, а оскільки текст як „гра” віддається читачеві, то найвище, що може зробити автор – „вписатися” у Текст, тому він є лише скриптором” [8, с. 489]. Автор, на його думку, залишається у романі гостем, „привидом”, „автором на папері”.

М. Фуко [203] у праці „Що таке автор?” (1969) наголошував, що твір потрібно аналізувати за його структурою і внутрішніми смисловими зв’язками, а не виявляти відношення твору до автора. На його думку, в тексті відбувається розчинення характеристик суб’єкта, що пише. Для нього автор – це функціональна засада створення певного дискурсу, який він розуміє як систему висловлювань. Текст є важливішим від свого творця, тому він проголосив „зникнення”, умовну „смерть” автора. На думку М. Зубрицької, і Р. Барт, і М. Фуко, а згодом й Ж. Дерріда „не руйнували самої постаті автора, тільки позбавили його центральної позиції і контрольо-регулятивних функцій в інтерпретаційному процесі” [104, с. 143].

Зарубіжні концепції „зникнення автора” співіснували з теоріями, які визнавали автора ключовою категорією літературознавства. Поняття „образ автора” у двадцяті роки ХХ століття ввів В. Виноградов [58]. Він розумів автора як особливого організатора „словесно-художньої системи”, тобто його цікавив насамперед

мовленнєвий образ автора. Водночас вчений відрізняв автора як творчу індивідуальність від „прямої і публіцистичної історико-побутової особистості письменника” [2, с. 65]. Проте у літературознавстві часто спостерігалася контамінація понять біографічного автора, його образу і суб’єкта мовлення у творі.

Концепція автора, розроблена М. Бахтіним, стала однією з найбільш авторитетних у літературознавстві ХХ століття. На думку багатьох дослідників, автор для М. Бахтіна – це насамперед ієрархічно організоване явище. Автор–творець, за М. Бахтіним [32], є зображувальним суб’єктом, що знаходиться поза створеним ним світом і осмислює зображуване з вищих позицій. Біографічний автор (історично реальна людина) відрізняється від „чистого автора” тим, що може бути частково зображений у творі, проте залишається лише предметом зображення. Крім того, від автора-творця і біографічного автора науковець відмежував образ автора – одну з авторських масок. Автобіографічний герой, образ оповідача „вимірюються і визначаються своїм ставленням до автора-людини” [35, с. 418]. При цьому „герой-людина може збігатися з автором-людиною, що майже завжди має місце, але герой твору ніколи не може збігатися з автором-творцем його, в іншому разі ми не отримаємо художнього твору” [34, с. 82].

Ідеї М. Бахтіна знайшли дальший розвиток у працях С. Аверінцева, Б. Кормана, Н. Тмарченка та інших літературознавців. Еволюцію авторства простежував, зокрема, С. Аверінцев, який визначив її внутрішню діалектику: суперечливість між „людиною” і „художником”. Б. Корман підтримав ідею розмежування „суб’єкта естетичної діяльності” та особистості письменника, образу автора і суб’єкта оповіді. Н. Тмарченко також визнавав, що автор як творець естетичної реальності має бути відмежований, по-перше, від письменника як історичної і приватної особи, і, по-друге, від усіляких „зображуючих суб’єктів всередині твору (образ автора, оповідач, розповідач)” [218, с. 61]. Н. Бонецька досліджувала образ автора і дійшла висновку, що в художньому творі „присутня сама суть автора, і глибина твору, так би мовити вертикаль його, відповідає глибині авторської особистості” [67, с. 154]. На думку В. Прозорова, у сучасному літературознавстві чітко розрізняються „автор біографічний – творча особистість, що існує в позахудожній, первинно-емпіричній реальності, і автор в його текстовому, художньому втіленні” [218, с. 59]. Водночас показово, що ідея смерті автора гостро критикувалася наприкінці ХХ століття. А. Компанйон, колишній

учень Р. Барта, вважав штучною альтернативу „текст чи автор” [204, с. 75]. Навіть відверті прихильники теорії „смерті” автора – Р. Барт, М. Фуко – відмовилися від своїх категоричних тверджень і визнали необхідність урахування авторської активності у тексті.

Отже, питання взаємозумовленості біографічної та творчої сутностей митця залишається одним із важливих аспектів вивчення категорії автора у сучасному літературознавстві. Н. Шляхова відзначила, що у сучасних літературознавчих працях „особистість і творча індивідуальність письменника перебуває на чільному місці як активна креативна текстопороджуюча сила” [218, с. 72]. Дослідники наголошують на необхідності врахування особистості і долі автора для розуміння його творчості.

Б. Корман підкреслював, що першим в „авторській” ієрархії варто розглядати біографічного автора. М. Бахтін застерігав від підміни понять „автора-творця” й „автора-людини”, проте визнавав необхідність „науково продуктивного зіставлення біографії героя й автора та їхнього світогляду” [33, с. 12].

Проблема біографічного автора для Б. Антоненка-Давидовича була знаковою, адже значний корпус його творів репрезентував самого письменника в різні періоди його життя. У літературознавців немає одностайної думки щодо автобіографічності художніх творів письменника. Отже, питання про взаємозв'язки автора і героя, автентичні мотиви й образи у його творчості залишається актуальним.

Б. Антоненко-Давидович осмислював пережите, не раз повертався у своє дитинство, щоб зрозуміти самого себе, засвоїти ті „уроки”, які дали йому рідні. Оповідання „Бабині казки” (1964), що має підзаголовок „З дитячих вражень”, відзначається ескізністю і фрагментарністю, що загалом характерно для спогадів. Автор у цьому оповіданні осмислює ті події раннього дитинства, які вплинули на формування його характеру і світогляду. Оповідач постає носієм авторської свідомості, його погляд на події виявляється найбільш авторитетним у творі. Так, він оцінює себе, батьків, родичів, їхній спосіб життя з часової дистанції, яка розмежовує фабульний час і оповідний. Таким чином автор і біографічний герой ідентифікуються.

Голос оповідача справді є визначальним, проте не унікальним. Він переплітається з голосом іншого автобіографічного героя – маленького Бориска. Зміну світоглядних позицій підкреслюють і часові форми: минулий час оповіді змінюється теперішнім, коли говорить герой-дитина. Дитячий погляд на події відтворює радість пізнання

світу, переживання „повноти життя”, невідому для дорослого. Таким чином оповідь стає більш ліричною і виразною. Оцінки оповідача й автобіографічного героя-дитини не завжди збігаються, інколи суперечать одна одній. Так, маленький Бориско вважав занадто суворою бабусю Олександру, а оповідач (уже доросла людина) високо оцінив її вимогливість і моральні настанови. Пісні, легенди, казки, почуті від неї, вплинули на вразливого і допитливого Бориска, допомогли дитині, яка була „перекотиполем”, відчувати кривий зв'язок із рідною землею. Отже, дитячі враження, спогади письменника, покладені в основу оповідання, піддалися обробці і художній трансформації відповідно до авторської концепції: показати першоджерела морально-етичних принципів, які визначатимуть подальше життя людини.

Активна громадянська позиція майбутнього письменника переконливо виявилася у 1917–1920 роках. Автор мріяв прислужитися власному народу, тому в старших класах гімназії став чільним діячем охтирської „Просвіти”. У часи УНР він пропагував ідею незалежності України. „З покликання він [тобто Б. Антоненко-Давидович – О.Х.] був літератор, культурник і красномовець, – згадував Г. Костюк. – Українська революція вимагала не тільки вояків, але й здібних організаторів і пропагандистів національно-визвольної ідеї. Він виїжджає з промовами на фабрики, заводи і глухі села” [128, с. 231].

Агітаторська діяльність революційних часів, збройна національно-визвольна боротьба, праця в партійних осередках Охтирки і Києва послужили джерелом багатьох творів Б. Антоненка-Давидовича: повісті „Смерть”, роману „Нащадки прадідів”, оповідань „Печатка”, „Шурабуря”, життєвих спогадів „На шляхах і роздоріжжях”.

Уже в ранній період творчості письменник прагнув відтворити бурхливі революційні події у трилогії „Січ-мати”, проте вдалося реалізувати тільки першу частину задуманого – роман „Нащадки прадідів”, який залишився незакінченим. Більшість „просвітян”, зображених письменником, мали реальних прототипів. Проте в ранньому оповіданні „Просвітяни” [61] події змальовані уривчасто, фрагментарно, а персонажі певною мірою схематичні. У написаному пізніше романі автор уже глибоко мотивує дії і вчинки „просвітян”, обґрунтовує причини неефективності їхніх культурницьких заходів.

„Просвітянин” стає також об’єктом художнього осмислення у малій прозі письменника, зокрема в оповіданні „Печатка” (1930), що зображує два типи пропагандистів національного визволення України. У цьому оповіданні автор вдається до першоособової форми викладу, яку веде відмінний від нього персонаж, що сюжетно належить до зображуваного світу. Це персональний або медіатизований наратор (М. Легкий), який репрезентує „чужу” свідомість. Проте в образі оповідача, студента Федоренка, втілено чимало реальних деталей із біографії письменника: життя у провінційному містечку удвох із матір’ю, вступ до Харківського університету в часи революції, агітаторська діяльність у повітовій „Просвіті”.

Федоренко вважає себе досвідченим оратором, проте помилковою виявляється його орієнтація виключно на інтелігентську аудиторію. Набагато важче йому переконувати вороже настроєну масу: робітників чи солдат. Б. Антоненко–Давидович тонко передає всю гаму переживань молодого оратора: спочатку страх, сором’язливість, потім юнацьку пристрасність, а пізніше – самоаналіз виголошеної промови. Досвід агітаторської роботи дозволив авторові створити переконливий образ молодого пропагандиста. Проте позиція оповідача, який має чимало автобіографічних рис, не є визначальною у творі. Своєрідність художнього втілення образу автора полягає у його відверто іронічній позиції. Іронічні коментарі („я видряпувався на вищі шаблі свідомості”) висловлені героєм, проте вони відбивають авторський критичний погляд на „просвітян”. Письменник вдається до першоособової форми викладу як засобу самовикриття наратора-персонажа. У цьому оповіданні ідеологічні позиції автора і персонального наратора полярні. Б. Антоненко-Давидович справедливо зауважував, що „письменникові потрібен ще дар перевтілення, вміння ставати на якийсь час не самим собою, а зовсім іншою людиною, часто ворожою йому своїми поглядами” [14, с. 237].

Б. Антоненко-Давидович в образі оповідача–персонажа, студента Федоренка, зобразив поширений тип українського інтелігента пореволюційної доби. Він визнавав себе українцем до того часу, поки це не ставало небезпечним. Цей образ типовий для творчості Б. Антоненка-Давидовича, такими постають і інші „просвітяни” в однойменному оповіданні, повісті „Нащадки прадідів” Отже, Федоренко цілковито позбавлений героїчних рис, якими в оповіданні наділений Андрій Осадчий – національно свідомий робітник. Це нетиповий для української літератури образ,

оскільки вона мала цілу галерею типів зрусифікованих пролетарів-революціонерів. У листі до Дмитра Нитченка від 11 вересня 1979 року Б. Антоненко-Давидович зазначав, що „Осадчий – списаний з натури” [81, с. 212], тобто мав реального прототипа. Студент Федоренко й Андрій Осадчий мають спільну мету – пробудження національної свідомості зрусифікованих солдатів, робітників і селян. Проте їхня поведінка і реакція на несподіванки агітаторської діяльності протилежні: дізнавшись про здобуття більшовиками Харкова, Андрій Осадчий не відмовляється від своїх намірів виступити перед міщанами і „збільшовиченими” солдатами, тобто поводить як справжній пропагандист національної ідеї. Студент Федоренко, навпаки, почувається безпорадним і ладен здатися у полон.

Автор у багатьох творах піддає нищівній критиці „просвітян”, які не здатні прислужитися модерній нації. Письменник створив тип антигероя – „малороса”, який живе тихим провінційним життям і намагається обминути гострі проблеми сучасності. Авторіві, проте, імпонували інші герої – вольові, рішучі і безмежно віддані Батьківщині.

Вперше у творчості письменника образ „лицарів „абсурду” з’являється в однойменній драмі (1923). Діячка революційного підпілля Марійка називає своїх побратимів „лицарями „абсурду” [15, с. 60], бо юні герої велич і красу знаходять в боротьбі за абсурдну для багатьох ідею визволення України.

У повісті „Нащадки прадідів”, оповіданні „Шурабуря” письменник простежує формування характеру „лицаря „абсурда”. Євген Барабаш із роману „Нащадки прадідів” послідовно відстоює своє право бути українцем у родині і в місті. Персонаж має чимало автобіографічних рис, недаремно Л. Бойко називає цього героя „alter ego” автора [39, 21]. Євген Барабаш – син начальника пошти, його брат – офіцер російської армії, і він для рідних виявляється дивакуватим хлопцем, бо відстоює абсурдні ідеї. Юнакові важко зважитися порвати з рідними, проте він відмовляється від перспектив спокійного життя і вигідного одруження.

Автор вдається до антиципації, коли вустами подруги Євгена Людмили, його ідейної супротивниці, передбачає долю „лицаря „абсурду” Євгена Барабаша і пророче виражає власну. „Фантасти”, повіривши раз „безглуздій химері” [25, с. 375], фанатично відстоюють її, гинуть за неї в тюрмах, не зважають на власні родини. Любов розуміють лише як відданість своїй „фантазмагорії”, тобто Україні. Визволена

Україна для Люсі, як і для більшості обивателів провінційного міста, є утопічною ідеєю. І дівчина відзначає, що „безнадійніша утопія, то більше вона вабить фантастів” [25, с. 375]. Через неприйняття дівчиною його переконань герой розлучається з нею. Як твердить Л. Бойко, таку ж драму пережив і юний Б. Антоненко-Давидович. Цей автобіографічний мотив з’являється й у пізніших творах письменника: „Слово матері”, „Шурабуря”.

Шлях захисника величної ідеї визволення України обрав Євген Шурабуря з однойменного оповідання. Саме його прізвище є свідченням бентежності, „ворохобності” [26, с. 419], нестримної енергії. Проте енергія „лицарів” цілеспрямована, їхні думки, зусилля, праця – все підпорядковане меті визволення Батьківщини. Час для таких активних борців летить із незвичайною швидкістю, вони поспішають встигнути реалізувати задумане. Для героїв Б. Антоненка-Давидовича, як і для самого автора, такими заповітними мріями є народ-патріот, власна держава, вільний розвиток рідної мови. Герої розкриваються у діях, вчинках. Євген Шурабуря супроводжує й охороняє інтендантський потяг зі зброєю, одягом, продуктами для армії УНР. Невипадково автор обирає ім’я „Євген” для персонажів – борців за національне визволення України. Євген (з гр. eugenes) – благородний, шляхетний, тобто ім’я у творах письменника є засобом характеристики персонажа – „лицаря”, оборонця „абсурду”. Письменник в оповіданні „Шурабуря” продовжив тему своєї ранньої творчості – трагічної самотності відданих захисників України. В осмисленні революційних подій спостерігається тенденція до їх критичної оцінки, поступове усвідомлення трагічних наслідків поразки.

Тема „бентежного лицаря” цікавила Б. Антоненка-Давидовича впродовж усього життя. Образи оборонців „хімерної мрії” значною мірою автобіографічні, адже сам автор жив ідеєю визволення України й “обраного шляху тримався з фанатичною послідовністю” [29, с. 14]. У юнацькі роки він, як і його герої, повертає собі українське прізвище предків і бере активну участь у національно-визвольній боротьбі. У ранній творчості автор провістив трагічну долю „лицаря „абсурду”, тому можна сказати, що „доля героїв письменника поступово стає його долею” [92, с. 22].

Б. Антоненко-Давидович у 1920 році повернувся в Охтирку і самовіддано працював у повітовому комітеті освіти і культури. На той час він перебував у лавах Української Комуністичної Партії, яку підтримувала значна частина української

інтелігенції. Більшовики відразу повели жорстоку боротьбу з ідеологічними конкурентами, тому невдовзі багатьох укапістів примусили влитися до лав панівної партії. Освіченого юнака, талановитого промовця, реформатора шкільної освіти у повіті швидко помітили місцеві більшовики і наслідком їхньої „настирливої агітації” став його вступ до КП(б)У у 1920 році. Як твердить Ю. Самброс, один із найближчих друзів Б. Антоненка-Давидовича, цей крок майбутній письменник пояснював так: „По довгих роздумуваннях і з тим мотивом (як він сам казав), що, будучи в більшовицькій партії, можна більше зробити, і для правильного орієнтування останньої в українському визвольному русі, – він нарешті ввійшов до членів Охтирської організації „капелушників” [40, с. 61]. Проте швидко розчарувався у національній політиці більшовиків, тому вже через рік вийшов із партії та переїхав до Києва.

Перебування у лавах КП(б)У, походи у загонах ЧОНу проти Махна і повстанських ватаг, збирання „продрозверстки” в часи „військового” комунізму – цей багатий життєвий досвід став предметом художнього узагальнення у першому визначному творі письменника: повісті „Смерть” (1928). Цей твір варто проаналізувати в аспекті взаємовідносин автора і героя, адже саме ця проблема призвела до полеміки навколо повісті. Деякі вульгарно-соціологічні критики, зокрема П. Мельник, ототожнили головного героя й автора, називаючи останнього „Горобенком-Давидовичем” [25, с. 732]. Критика приписувала письменникові думки і вчинки його героя, звинувачувала його „у проповіді вбивства” [25, с. 732]. Ю. Кобилецький взагалі сплутав цей твір із „Я” (Романтикою)” М. Хвильового і на цій підставі затаврував „жорстокість” автора. Подібні звинувачення сипалися на адресу М. Хвильового, якого ототожнювали з головним героєм вищезгаданої новели. Отже, прорахунки критиків не були випадковими і підтверджували ігнорування проблеми взаємовідносин автора і героя вульгарно-соціологічним літературознавством. Проте це служило зручним приводом для залякування таких „непоступливих” письменників, якими вважалися „ваплітяни” і „ланківці”.

У повісті головним героєм постає Кость Горобенко – комуніст-українець. Недавно він „засновував „Просвіти”, був інструктором Центральної Ради, тікав із директоріївським військом” [25, с. 167], тобто він пройшов усі щаблі формування національної свідомості. Тепер же він намагається забути минуле і стати справжнім комуністом: „В тобі (саме чогось у тобі) збіглися ці дві сили і стали віч-на-віч” [25, с.

167]. У драмі з промовистою назвою „Між двох сил” В. Винниченка, котрого Б. Антоненко-Давидович вважав одним зі своїх літературних учителів, основним конфліктом також є протистояння національних почуттів і більшовицької ідеології. Українець-більшовик Тихін визнає неможливість поєднання комуністичної ідеології з національною свідомістю: „Ми чужі і там, і тут” [57, с. 167].

Аналізуючи власний життєвий шлях, згадуючи свою діяльність у „Просвіті”, Горобенко називає свої колишні переконання нісенітницею і анекдотом. Він замислюється над тим, чому українці не створили власної держави, і вважає однією з причин цього їхню слабкодухість і „безхребетність”. Герой вірить у майбутнє більшовицької „нової, молодой” України, і нова нація, на його думку, мусить бути „залізною”, повинна відмовитися від усіляких „сентиментів” на зразок національної свідомості.

Безперечно, у внутрішніх монологів цього персонажа виявлені ті почуття і думки, які пережив автор у юності. Письменник визнавав, що у повісті чимало біографічних моментів. Проте не можна вважати Горобенка його автопортретом. Взаємовідносини автора і героя набагато складніші: авторська позиція викладена від третьої особи, що виявляється відстороненим спостерігачем, який фіксує не тільки вчинки, а й думки, почуття героя. Проте, на відміну від автобіографічно-мемуарної прози, розповідач уникає категоричних оцінок із позиції суворого „судді”. Глибокий самоаналіз героя став можливим завдяки авторському проникненню у внутрішній світ персонажа через невластне пряме мовлення і внутрішні монологи, які розкривають психологічні колізії персонажа. У роздумах героя виявляється постійний двобій між власним сумлінням і новими переконаннями більшовика. Внутрішня суперечливість героя – наслідок неминучого конфлікту між „Над-Я”, що є моральним цензором людини, і темним проваллям несвідомого – „Воно”. Адже саме „манівцями, із закамарків підсвідомості” з’являється у Горобенка диявольська думка про необхідність вбивства українських повстанців. Внутрішній голос переконує героя, що саме кров’ю, смертю можна здобути собі нову репутацію.

Злочинні думки персонажа не можна ототожнювати з авторською позицією, критичною щодо відтворюваної дійсності. Б. Антоненко-Давидович в одній із літературно-критичних статей наголошував: „Перевтілюватися в свого героя – це зовсім не означає брати на себе відповідальність за думки й вчинки героя” [14, с. 237].

Слушними є думки К. Дуба про взаємодію автора і героя: „Герой діє в образі личини автора, суб’єкта онтологічного мовлення, „мовного фантома думки”, реальний автор не несе за дії героя юридичної чи моральної відповідальності, хоч і виражається в ньому як творець онтологічної реальності» [92, с. 22].

Автор сатирично зображує намагання деяких комуністів „просвітити” селян, які глузують із більшовиків, бо ті не вміють відрізнити жита від пшениці. Комуністка Славіна не знає мови і культури українського народу, тому комічними видаються її зусилля пояснити селянинові, що „религія – это опиум для народа” [25, с. 101]. Селянин глузує у душі з цієї дивної жінки, і він виявляється „у своєму селянському інтелектуальному масштабі на цілу голову вищим від Славіної” [25, с. 102]. Росіянка Славіна виявляє свою необізнаність із психологією українського народу, серед якого вона живе і працює. Для українців, за словами філософа І. Мірчука, характерна перевага чуттєвого елемента, емоційного над розумовим, раціональним, а „глибока релігійність є головною складовою частиною їх національно-психічної структури” [79, с. 9]. Автор наголошує, що антисвіт більшовизму ніколи не порозуміється зі світом українського селянства, адже селяни „бачили на кожному возі, що приїздив із міста, тільки ворогів. Відтіля приїздили до сумирних хат із розкладками, контрибуціями, арештами й розстрілами. Село прокляло їх і зарилось у свої нори” [25, с. 105].

Крім того, неодноразово у повісті та в інших творах письменника підкреслюється жорстока сутність більшовизму. Двірник Митько вигукує: „Чорт, дьявол, комуніст, анархіст, всьо равно!” [25, с. 71]. У повісті „Тук-тук” старий телеграфіст Гусятинський розмірковує про сатанинську природу більшовиків: „Це справжні чорти. Вони мудрі, хитрі й непереможні, як сам сатана!..” [25, с. 253]. Згадаймо також тезу Б. Антоненка-Давидовича про те, що під час суспільних грандіозних катастроф усі притлумлювані інстинктивні потреби виринають із підсвідомості і вимагають задоволення. Кохання до дівчини, любов до власної родини, рідного народу, тобто високоморальні почуття, виявляються у новому світі не потрібними і навіть шкідливими, і, щоб довести свою відданість владі, Горобенко намагається якнайшвидше їх позбутися, взяти на себе соціальну роль більшовика за рахунок нівеляції себе як особистості. На його думку, це „люди, що наперекір усьому дотеперішньому, усталили звичку доводити діло до кінця” [25, с. 143].

Як зазначає О. Гриценко [76], реакція літератури на недавні суспільно-політичні катастрофи та перипетії національно-визвольної боротьби породила цілком новий тип українського міфічного героя. М. Хвильовий у своїх памфлетах пророкував пришестя „нових конкістадорів”, Є. Маланюк пропонував концепцію рятівного для нації „варязтва”, якого українцям забракло в часи громадянської війни. Б. Антоненко-Давидович створив образ „лицаря абсурду”, безстрашного і відданого національній ідеї. Але „конкістадор” в уявленні Горобенка – це більшовик, який свідомо нищить усе, що його пов’язує з минулим, задля майбутніх “циклів світових хуртовин” [25, с. 167].

Автор поступово „дегероїзує” його, позбавляє будь-яких рис героїчної винятковості і, таким чином, простежує кризу особистості в умовах більшовицького антисвіту. На думку багатьох літературознавців, моральна роздвоєність – основна риса антигероя радянської літератури. Л. Бойко досліджував життя письменника в 1919–1924 роках і наголошував на автобіографічності цього антигероя: „амбівалентний образ головного персонажа Костя Горобенка є якщо й не повним alter ego самого автора, то принаймні можна стверджувати, що в цьому образі куди більше від пережитого самим письменником, ніж це вважалося досі” [40, с. 56]. Проте майстерність автора виявляється не лише в автентичності зображеного, а й у глибоко переконливому аналізі внутрішньої роздвоєності української інтелігенції пореволюційної доби.

У 1921 році Б. Антоненко-Давидович переїжджає до Києва, згодом відмовляється від політичної діяльності і розпочинає творчу. Спогади про родинне життя у Києві часів „військового” комунізму, перші кроки у літературі лягли в основу оповідання „Щастя” (1970). У листі до Д. Нитченка від 24 вересня 1971 року він зауважував, що писати про минуле йому вдається краще, ніж про сьогоденний день України, оскільки „завжди потребує дистанції часу, з якої краще видно життя й краще воно осмислюється” [81, с. 61]. На відміну від інших творів, у оповіданні „Щастя” автобіографічний герой, письменник-початківець Микола, виявляється другорядним персонажем. Його образ поданий крізь призму сприйняття головної героїні, його дружини Віри Палій. Безумовно, прототипом цього персонажа стала перша дружина письменника Віра Баглій, що підтверджується, зокрема, збігом імен. Образ головної героїні приваблює своєю твердістю і внутрішньою силою, які дозволили пережити їй

зраду чоловіка і втрату сина¹. Віра Павлівна прискіпливо оцінює власне життя з відстані прожитих літ. Спогади героїні про молоді роки ліричні і зворушливі, бо біль від утрат уже минув. У її сприйнятті Микола постає запальним і мрійливим, непрактичним і безпорадним у щоденному житті. Віра, розважлива і серйозна, з материнською турботою про нього піклувалася, проте для нього творчість стала головною.

Автор досить критично поставився до автобіографічного героя, устами жінки відверто сказав про його негативні риси і слабкі сторони. Авторська позиція також виявляється у „всезнанні” наратора. Він старанно фіксує кожний душевний порух героїні, йому зрозумілі всі її думки і почуття. В її уста письменник вкладає роздуми про людську долю і щастя. Образ долі відтворений у дусі античної традиції, згідно з якою це – сліпий випадок, непередбачуваний і непідвладний людині. Таке розуміння долі виходить за вузько-особистісні межі. Письменник висловив фаталістичне світовідчуття людини ХХ століття, яка перетворилася „на іграшку безликих суспільних сил і стала залежною від катастрофічно мінливих обставин буття” [214, с. 302]. Проте Віра Павлівна знайшла порятунок у роботі: працюючи лікарем, вона врятувала життя багатьох людей і віднайшла сенс у власному існуванні.

Письменник переконував, що щастя – це швидкоплинна мить, яку слід цінувати. В ідейно-естетичному задумі автора важлива роль відводиться Києву, що зображується у двадцяті і шістдесяті роки, тобто в той час, коли там жив і працював письменник. Ретроспективну авторську позицію у творі репрезентує Віра Павлівна, що болісно переживає знесення старих будинків. Особисті враження письменника від зустрічі з Києвом після багаторічної вимушеної розлуки (повернення з таборів) допомогли переконливо відтворити внутрішній стан героїні. Повернувшись у те місто, де замолоду пізнала щастя і горе, героїня переглянула власне життя і віднайшла у ньому сенс. Автор наголошує, що вона перемогла жорстоку долю. Ідея твору суголосна думці О. Лосєва [143] про те, що доля не має влади над людиною, яка сповідує духовні цінності.

Топоніми (Царський сад, Микільська слобідка, Куренівка та ін.) надають творові неповторного темпорально-локального колориту. Інші просторові номінації (Євбаз, базар у Біличах) переосмислюються відповідно до художньо-естетичних завдань

¹ Прототипом, очевидно, був Левко - син Б.Антоненка-Давидовича і В.Баглій, що помер зовсім юним.

письменника. Київські торжища стали місцями, де вирішувалися долі героїв. Ці місця не тільки чітко окреслили художній простір твору, надали йому експресії, а й набули символічного змісту – як місця, де здійснювалася торгівля людськими долями. Отже, топонімічне поле стало важливою складовою художності й образної системи оповідання, сприяло розкриттю ідейного задуму.

Одним із найкращих творів Б. Антоненка-Давидовича літературознавці вважають повість „Семен Іванович Пальоха. Мисливська поема”, що художньо відтворює світосприйняття автора, джерела його життєвого стоїцизму. Це автобіографічний твір, сюжетною основою якого стали мисливські пригоди самого письменника. Біографічний характер твору підтверджує те, що його персонажами були не вигадані особи, а приятелі автора по полюванню: В.Охрименко, М. Рильський, В.Денисенко та ін. Їм письменник присвятив окремі частини повісті: першу – В. Охрименку, другу – В. Денисенку, третю – М.Рильському.

Повість складається з п'яти частин: чотири з них написані у 1931–1933 роках, а остання – у 1965 році. Підзаголовок („Мисливська поема”) підкреслює жанрово-стильові особливості твору. Як зауважував Р.Гром'як, жанр повісті-поєми передбачає „поетику, породжену ліричною стихією, допускає фрагментарну, відкриту композицію, патетично-риторичну стилістику” [77, с. 165].

Відповідно до авторського задуму, оповідач підкреслено ототожнюється з біографічним автором: ім'я героя збігається з авторським, він також постає творчою особистістю. В образі автобіографічного героя реалізовані риси характеру, звички і вподобання самого письменника: лірична вдача, іронічність, пристрасть до мандрівок і полювання.

Для автобіографічного героя характерним є внутрішній конфлікт: боротьба між почуттями „цивілізованої” людини і „прадавніми атавізмами”. Ця людина здатна любити природу і глибоко відчувати її красу. У повісті підкреслюється, що оповідач-герой відчуває свій кривий зв'язок із землею. Поза містом, на берегах Дніпра, у його уяві активізується міфологічний архетип землі: „Я <...> торкнувся спокійного, вогкого лона матінки землі” [25, с. 657]. Серед природи герой звільняється від соціальних обмежень цивілізації, інтенсифікуються „родові (не особистісні) цінності” [103, с. 182]. Він відчуває себе живою часткою космосу. Е. Нойманн вважав, що в психології творчої людини домінує архетип Матері, який зумовлює підвищену

сприйнятливість і чутливість, активізує родову пам'ять, український антеїзм, який проявляється у відчутті землі як материнського первня. Таким чином, герой Б. Антоненка-Давидовича наділяється міфологічним мисленням. „Неоміфологізм”, на нашу думку, прочитується і в творчості „шістдесятників”, зокрема В. Симоненка. Образи його поезії перегукуються із семантичною структурою української традиційної культури: „Стають мої руки віттям,/ Верхів'ям чоло стає,/ Розкрилося ніжним суцвіттям/ Збентежене серце моє...І чую: пульсують соки/ У тіло моє з землі” [214, с. 323]. Дослідники небезпідставно вважають неоміфологізм основною рисою культури ХХ століття. На нашу думку, неоміфологічні образи шістдесятників органічно пов'язані з естетикою митців „розстріляного” відродження, зокрема „ваплітян”, які сповідували принцип „космічного оптимізму”. Ідея всесвітньої гармонії втілена і в „Мисливській поемі”, перша частина якої була написана в тридцятих роках. Г. Костюк слушно підкреслював, що за своїм світовідчуттям Б. Антоненко-Давидович був „вітаїстом”.

Герой-оповідач зображує природу такою, якою вона постає крізь призму його суб'єктивного сприйняття. Під час змалювання чудових краєвидів оповідь ліризується, використовується „плернерний” спосіб зображення, характерний для імпресіоністів. Метафорою передається настрій: „тендітне світло тонкими цівками струменить із високості й ллє в груди якийсь дивний спокій” [25, с. 641]. Важлива роль у пейзажах належить кольорам, світлотіням, звукам, запахам. Вони виконують естетичну функцію і водночас підкреслюють внутрішні стани героя, які швидко змінюються. Для автобіографічного персонажа характерне імпресіоністичне бачення світу як невинного потоку змін і перевтілень, адже він неодноразово наголошує: „...Все минає, все раз у раз одмінюється” [25, с. 725]. Душевні порухи героя, його бажання і мрії реалізуються у сні. Автор надавав великого значення розкриттю внутрішнього стану героя за допомогою сновидінь: У „Мисливській поемі”, наприклад, один із розділів присвячений „снам дитячим на світанку” [25, с. 706]. Епіграфом підкреслюється, що герой відчуває себе дитиною, коли спілкується з природою. У снах здійснюються його потаємні бажання. У сновидінні думки героя набирають чуттєвих обрисів: йому сниться, зокрема, лисиця, яку він так і не вполював. У снах постає образ „глибинної, універсальної, справжньої і вічної людини, закинутої у тьму первинної ночі” [103, с. 174].

В епілозі, дописаному до попередніх частин повісті у 1965 році, герой постає дещо іншим: життєвий досвід надає йому суворості і стриманості. Персонаж наділяється фаталістичним світовідчуттям людини ХХ століття, яка стала жертвою суспільно-політичних катаклізмів: „Не я визначав собі перейдену життєву путь, силкуючись проглянути в прийдешнє, а життя й обставини носили мене по всіх усядах, не даючи спинитися ні мені, ні часові” [25, с. 725]. Ця думка рефреном звучить у творчості письменника: у ній відчувається власний трагічний досвід автора. Проте домінантною рисою героя лишається життєлюбство. Письменник сповідував ідею онтологічного оптимізму, витоки якої простежуються ще у східнохристиянській традиції, згідно з якою світ сповнений світла і надії. Герой сприймає буття в діалектичній єдності життя і смерті й осягає „софійність світу”. Отже, автор художньо інтерпретував і оцінив важливі події власного життя, втілив філософський погляд на світ. На нашу думку, „Мисливська поема” найповніше презентує світосприйняття автора-людини і виявляє „енергетичний потенціал творчої особистості” [92, с. 22].

2.2. Форми вираження авторського „Я” в художньо-документальних творах

Однією з провідних тенденцій філософії ХХ століття дослідники вважають посилений інтерес до внутрішнього світу людини, її психології. Література також звертається до „персональної”, „особистісної” тематики, що передбачає художнє осмислення власного „духовно-біографічного досвіду” [204, с. 57], відтворення власної індивідуальності та долі. П. Рікер виокремлює „свідомість, що вивчає себе”, тобто самосвідомість. Вона переважно реалізується у вигляді рефлексії, що є „актом повернення” [204, с. 201] людини до себе. Художнє „саморозкриття” стало нагальною потребою митців – свідків, учасників трагічних суспільно-політичних колізій початку ХХ століття. О. Блок стверджував, що всім його сучасникам варто „писати щоденники” [204, с. 57]. Література, побудована на документальній основі, відбивала особистий досвід людини, тому викликала особливу довіру в читачів.

У ХХ столітті в українській літературі розвивалася різножанрова мемуарна література: автобіографії, щоденники, записні книжки, мемуарні портрети та ін. Мемуаристи першої половини ХХ століття (Марко Черемшина, Б. Лепкий, січові стрільці та ін.) намагалися осмислити пережите у роки першої світової війни та національно-визвольних змагань. У шістдесяті роки ХХ ст. спостерігається відродження мемуарного жанру в українській літературі. Як справедливо зауважують дослідники, у радянський період „автобіографістика під ідеологічним тиском цензури існувала хіба що у формах художніх” [139, с. 13]. Автобіографічна проза, представлена творами О. Довженка, М. Стельмаха, Ю. Смолича та інших письменників, приваблювала читачів автентичністю зображеного.

Б. Антоненко-Давидович не був прихильником документальних жанрів, проте визнав доцільними думки своїх друзів, однодумців, які радили йому написати „свою докладну біографію в мемуарному жанрі, яка вкрай потрібна нащадкам” [26, с. 648]. У нарисі „Про самого себе” (1967) він намагався цілісно осмислити своє життя, тому у творі визначальною виявляється позиція наратора, який репрезентує авторську свідомість.

В автобіографії події подаються у хронологічній послідовності. Оскільки зображуваний час віддалений від моменту оповіді, тому наратор осмислює його стримано і розважливо. Автор вдається до художнього синтезу: з автобіографічного матеріалу він відібрав ті факти, які були визначальними для його творчої самореалізації, і оминув увагою події особистого життя. Письменницька самокритика, як відзначає Л. Вашків, „зумовлена потребою осягнення сутності і своєрідності власної творчості, свого місця в літературному процесі” [56, с. 9]. Оповідач, який зазнав багато втрат, має власний критерій оцінки творів: „Мені особисто найдорожчі ті твори, що зв’язані з пам’яттю про тих людей, яких уже нема серед живих” [26, с. 598]. Так, серед інших він високо оцінив ранню повість „Смерть” і роман „За ширмою”. Отже, самооцінка письменника досить об’єктивна, адже свого часу саме ці твори привернули увагу критиків і читачів.

Романтичне світосприйняття автора виявляється в його спогадах про своє дитинство, батьків, рідний край. За родинними переказами, материнський рід Яновських мав спільне коріння із М. Гоголем. Хоча автор-оповідач переконував, що не надав значення цьому факту, проте припущення про родинні зв’язки з великим

письменником навіювали читачеві думку про наявність творчого потенціалу, спадкоємність літературних традицій у родині. Невипадково оповідач також згадує свого земляка – Павла Грабовського, який вчився в Охтирці. Цей спогад асоціативно пов'язує долі двох письменників, близьких духом і пафосом творчості.

Першоджерела свого світосприйняття, а, відтак, і таланту оповідач віднаходить у рідній Охтирці. Стиль розуміє як спосіб художнього освоєння дійсності і відзначає вплив на нього рідної природи, оточення: „Тиха, мальовнича Ворскла, романтика минувшини й перших революційних бурь надали моєму перу ліризму, а калейдоскоп міських диваків і сільських „малахольних” привчили бачити між серйозним і смішним <...>, а часом і загострювати своє перо до сатири” [26, с. 596].

Жанрова специфіка автобіографії, мемуарів передбачає їхній сповідальний характер, щирий і довірливий діалог із читачем. Проте навіть у часи відносного „потепління” суспільно-політичного клімату в країні Б. Антоненко-Давидович змушений був приховувати правду про своє драматичне життя. Щоб побачити твір надрукованим, автор вдався до самоцензури. В автобіографії не згадувалася його участь у національно-визвольних змаганнях. Оповідач лише натякнув на багаторічне перебування у сталінських таборах, проте точно відзначив час своєї „одісеї” (2 січня 1935 року – червень 1957), тому проникливий читач міг легко здогадатися про причини вимушеної перерви у літературній праці. Незважаючи на цензурні утиски, оповідач намагався об'єктивно оцінити тих, кого вважав чесними і принциповими людьми. Теплими словами згадує М. Зерова і М. Скрипника, діяльність яких замовчувалася у радянський час. Чесність митця – принципова засада творчості Б. Антоненка-Давидовича, яку він підкреслив словами Т. Шевченка: „Ми не лукавили з тобою, /Ми просто йшли; у нас нема/ Зерна неправди за собою...” [26, с. 598]. Одним із найважливіших завдань свого життя автор вважав плекання рідного слова, яке, на його думку, втілює народний дух. Так, він відчув себе щасливим, усвідомивши, що після тривалого перебування в іншомовному середовищі зберіг рідну мову. Визначальна риса спогадів – співвіднесеність власної „хімерної” долі із долею рідного народу. Навіть своє народження відавторський наратор зображує в контексті української історії XIX століття, позначеної творчою діяльністю Т. Шевченка і Валуєвським циркуляром. Оцінюючи минуле, пізнаючи себе, автор віднаходить сенс свого життя. Автобіографія „Про самого себе” є прикладом

саморозкриття автора „буттєво-філософського типу” (термін А. Ю. Большакової), який осмислює конкретні реалії життєвого шляху з певної абсолютної височини, завдяки чому життя героя набуває особливої ваги.

В автобіографії увага зосереджується не на розкритті внутрішнього світу, а на висвітленні окремих перипетій життя Б. Антоненка-Давидовича. Докладно і вичерпно розповісти про себе, свій „духовно-біографічний досвід” письменник планував у задуманій автобіографічній трилогії чи тетралогії „Що коштує чорний хліб”. Коли він у сімдесяті роки почав працювати над тетралогією, мемуарні твори знову виявилися неактуальними: Б. Антоненка-Давидовича перестали друкувати, говорити правду стало небезпечно. З одного боку, це уповільнювало роботу над спогадами, адже не було надії на опублікування – цього стимулу до праці; з іншого – дозволило авторові бути максимально відвертим, позбутися „внутрішнього цензора”.

Актуальним залишається питання жанрової природи автобіографічної трилогії, оскільки літературознавці не приділяли йому належної уваги. Найкраще збереглися дві частини трилогії („Удосвіта” і „На шляхах і роздоріжжях”), третя – дійшла у вигляді фрагментів („СВУ”, „Нове в політиці і медицині”, „Київ гетьманський”), які задумувалися, ймовірно, як окремі розділи. Письменник називав першу частину автобіографічною повістю, другу – спогадами. Проте повість „Удосвіта” мала підзаголовок „Спогади з дитячих літ”, таким чином підкреслювалася ідейно-художня єдність задуму.

У сучасному літературознавстві немає чіткої системи документальних жанрів. Н. Колошук з цього приводу зазначала, що „традиція української літератури факту дискретна, а теорія недостатньо відрефлектована” [124, 85]. Диференціація мемуарів і власне художньої літератури мемуарного характеру лишається проблематичною і для зарубіжних літературознавців. Досі не сформульовані чіткі критерії розрізнення мемуарів і автобіографічних художніх творів, хоча переважна більшість дослідників (Р. Гром’як, Г. Маслюченко, Л. Дудюк та ін.) визнають слушність цього розмежування. Так, Л. Дудюк вважає, що характерною рисою художніх автобіографій (і в цьому їхня відмінність від мемуарів) є психологізм, „автобіографічний герой веде спостереження над своїми вчинками, думками, почуттями” [95, с. 3]

Г. Маслюченко [148] на основі аналізу і синтезу літературознавчих досліджень із питань жанрової природи автобіографічної прози виділила головні і допоміжні

критерії ідентифікації та диференціації мемуарів і автобіографічних повістей. До головних із них належать тематичний центр оповіді та співвіднесення функцій автора й оповідача. Для художніх мемуарів характерний подвійний тематичний центр твору: „історія „Я” та „історія суспільства”.

У другій частині спогадів „На шляхах і роздоріжжях” автор намагався відтворити складні перипетії національно-визвольної боротьби 1917-1919 років крізь призму власного сприйняття. У нарисах „СВУ”, „Нове в політиці і медицині” відтворені масштабні репресії сталінського режиму проти діячів української культури. Право голосу надано зрілому оповідачеві, а автобіографічний герой знаходиться в тіні, тому „На шляхах і роздоріжжях”, „СВУ”, „Нове в політиці і медицині” – це мемуари. У них автобіографія стала основою для розкриття соціальної теми – історії покоління, яке гартувалося у революційній боротьбі і зазнало жахів сталінського терору.

На відміну від мемуарів, для автобіографічної повісті характерний єдиний тематичний центр. „Від опису тільки масштабних історичних подій, за якими майже не видно оповідача, до відображення історії в людині й історії самої людини – такий результат довгого шляху мемуарно-автобіографічної літератури” [148, с. 6], – відзначає Г.Єлизаветіна. Перша частина автобіографічної частини „Удосвіта” – це історія формування письменника як особистості, громадянина і митця. На думку К. Дуба, автор у ролі автобіографа прагне переріхувати книгу своєї долі, вимірюючи її екзистенціаліями буття. У повісті, що має підзаголовок „Спогади з дитячих літ”, розповідається про дитячі та гімназійні роки героя. Автобіографічний твір за своєю композицією традиційний, адже будується за хронологічним принципом. Філософсько-символічною назвою – „Удосвіта” – підкреслюється асоціативний зв'язок образу світанку з дитинством людини.

За формою повість — це монолог персоніфікованого, але не названого оповідача (*alter ego* самого автора), який згадує події, учасником яких він був. Він намагається відшукати й зрозуміти витоки любові до Батьківщини, що надавала сенс його життю.

Родинні перипетії відтворюються на тлі історичних подій початку ХХ століття: російсько-японської війни, революції 1905 року, першої світової війни. Проте ці історичні події зображені ескізно: про них згадують принагідно персонажі твору, коли вони безпосередньо впливають на їхню долю.

Події, крім того, змальовуються двовимірно: крізь призму сприйняття автобіографічного героя – дитини, потім юнака і дорослого оповідача. „Специфіка автобіографічної прози полягає у наявності двох спектрів образу автора – героя та оповідача, зрілого характеру та характеру в процесі розвитку” [148, с. 6]. В автобіографічній повісті „Удосвіта” головним є „досвід головного героя, перед яким світ та події розгортаються поступово, момент за моментом” [148, с. 6] і де розповідь ведеться з його позицій. Таку оповідну манеру англійський дослідник В. Спенджімен називав філософським самодослідженням, а Г. Маслюченко вважає її органічною для автобіографічних повістей.

Безпосередньо наближеним до автора постає відавторський оповідач (за класифікацією М. Легкого). Він виявляється найвищим суддею інших персонажів і їхніх вчинків, які він часто оцінює іронічно. Іронія допомагає автору дистанціюватися від зображених картин, критично осмислити їх. Водночас він прагне розкрити внутрішній стан свого героя завдяки численним ліричним відступам, які інтимізують оповідь, надають їй ліричного забарвлення. Ліричні відступи виявляють позицію самого письменника, який намагається подолати швидкоплинність часу і відновити у пам’яті найбільш значні події свого дитинства та юності.

Час оповіді і зображених подій синхронізується там, де звучить голос автобіографічного героя-дитини. Автор намагався передати безпосередність дитячого сприйняття дійсності через фрагментарність, уривчастість оповіді, її емоційно-піднесену тональність. У повісті майстерно відтворюється внутрішній світ маленької дитини, монологи героя фіксують його мінливі настрої і думки: „Я, коли виросту, неодмінно буду машиністом. А може, краще – морозивником?” [27, с. 10]. Оповідь вибудовується так, щоб внутрішні роздуми героя непомітно перепліталися зі словами оповідача-автора. Оцінки маленьким героєм близьких йому людей суб’єктивні, безапеляційні, проте по-дитячому відверті: „<...> з нею тільки морока: вона – дівчинка, до того ж менша за нас, а головне – рюмса!” [27, с. 11].

За М. Бахтіним, цей твір можна назвати „соціально-побутовою біографією”, оскільки зображувані „події своїм значенням не виходять за межі ціннісного контексту родинного чи особистого життя” [35, с. 140]. Сучасники, зокрема Є. Михайлюк, дорікали автору за надмірність біографічних деталей. Проте, на нашу

думку, автор акцентував увагу на тих подіях дитинства, які виявилися визначальними у формуванні його світогляду. Такою важливою подією у ранньому дитинстві стала поїздка до Недригайлова і Ромен, де мешкали його родичі. Автор підкреслив небуденність цієї події, що започаткувала новий етап у його житті. Підкреслимо, що художній простір спогадів про дитинство вибудовується на просторових опозиціях за схемою, означеною Ю.Лотманом: перший компонент ототожнюється зі своїм, зрозумілим, а другий – із чужим, незрозумілим [144]. Опозиція *рідна земля – чужина* конкретизується у творі: російська Брянщина протиставляється українському Засуллю. Так, розділ, у якому подаються спогади про життя Бориска у Брянську, називається „Під небом чужим”. Прикордонна станція Ворожба стає тією межею, яка поділяє простір на „свій” і „чужий”. Перші враження від перебування на землі предків подані у розділі „На землі є божий рай”. Сакральність рідного світу, який потроху пізнає маленький герой, увиразнюється змалюванням рідних краєвидів: Сули, Мазепиної гори, вербових гаїв.

У центрі твору – проблема самовизначення дитини, чії дитячі роки минали на чужині. Маленький Бориско намагається розв’язати зовсім недитячі питання, зокрема, про свою національну приналежність. Він цікавиться історією рідного краю, із захопленням слухає пісні, розповіді бабусі про козацькі битви на Мазепиній горі. Старовинні козацькі пісні пробуджують у його душі „щось не усвідомлене ще гаразд, але таке близьке й рідне, що за нього варто й життя своє віддати...” [27, с. 35]. Родинна легенда про давнє козацьке прізвище роду глибоко схвилювала маленького Бориска. Оповідач неодноразово згадує про те, що повернув собі давнє прізвище, коли ввійшов у літературу. Автобіографічний епізод зі зміною прізвища художньо осмислюється у багатьох його художніх творах: „Нащадках прадідів”, „Шурабурі” тощо. Відчувається інтенція співвіднести свою долю з долею свого народу. Цим пояснюється і докладність оповіді про численних родичів і пов’язані з ними життєві колізії, що допомогли усвідомити свою причетність до свого роду і народу загалом. Той рожевий вогник, який виявився першим зоровим враженням героя, стає тим символічним променем, що „світив усьому моєму народові”.

Світоглядне становлення юнака-гімназиста відбувалося в умовах революції, коли все українське сприймалося як „антицарське, антибюрократичне, передове” [26, с. 509]. Подією, яку оповідач називає „знаходженням самого себе”, було прочитання не

цензурованого „Кобзаря” Т. Шевченка. У свідомості героя моральний принцип дитячих років – „роду й землі триматися” – поєднується з ідеєю національно-визвольної боротьби. Свої переконання він реалізує у вчинках: організовує в Охтирці загальноміські збори учнів-українців. Хоча повість не закінчена, проте віднайдені її частини підтверджують, що автобіографічний герой зазнає світоглядної еволюції. У дитинстві він ще невиразно відчуває свою причетність до національного світу, а в гімназійні роки стає свідомим захисником національної ідеї.

У повісті „Удосвіта” автор вдається до самоаналізу, осмислення витоків свого характеру і світогляду. Автобіографічний герой переконував читача у достовірності зображеного, щирості зізнань автора, а монологічна оповідь відкривала широкі можливості для довірливої бесіди з читачем. М. Бахтін вважав, що автор у біографії найбільш близький герою. Єдність оповідача-героя і біографічного автора визначає і зміст твору, і його сповідальний характер. Збіг імені персонажа з іменем біографічного автора, відтворення реальних подій, у яких брав участь письменник, надає екстраполяції ще більш відчутних ознак. Отже, автор добирав життєвий матеріал відповідно до задуму і його реалізації: художньо-документальна проза („Удосвіта”, „Про самого себе”) зосереджувалася на тих вузлових моментах дитинства та юності біографічного автора, які формували його морально-етичні принципи і світоглядні орієнтири.

Активна громадянська позиція майбутнього письменника повною мірою виявилася у часи революції. У 1918 році Б. Антоненко-Давидович залишає університет і стає до лав Запорозького полку армії УНР. Він так пояснював цей крок: „Я хотів боронити Україну, хоч і не мав потягу до військової справи” [18, с. 17]. Цей період життя письменника осмислюється у спогадах „На шляхах і роздоріжжях”, які мали бути другою книгою задуманої автобіографічної тетралогії. Авторське визначення цього автобіографічного твору – спогади. У сучасному літературознавстві межі цього жанру розмиті. У широкому розумінні до спогадів (мемуарів) відносять листи, нотатники, щоденники, літературні портрети. У вузькому – мемуарами вважають окремий жанр автобіографістики, в якому „герой оповідає про події суспільно-політичного, соціального, літературно-художнього життя, учасником чи свідком яких він був” [139, с. 524]. У сучасному літературознавстві побутує поняття „художні мемуари”, яке визначають як „більш пізню і розвинену форму власне мемуарів, яка

наслідує у „першоформи” розпливчастість кордонів, розмитість сюжету, мозаїчність композиції, але все ж суттєво відрізняється від неї” [148, с. 5]. Г. Єлизаветіна вважає, що художні мемуари поєднують у собі ознаки різних жанрових форм: автобіографії, нарису, мемуарів, листів, публіцистичної статті.

Б. Антоненко-Давидович був ідейним натхненником, старшим товаришем багатьох учасників українського опору, „шістдесятників”: І. Світличного, В. Чорновола, В. Стуса та ін. За свідченням багатьох сучасників, патріотична молодь часто відвідувала „національний семінар” [29, с. 31], де можна було почути розповіді письменника про складні перипетії національно-визвольної боротьби українського народу. Автор розумів виняткове значення автобіографії, спогадів у збереженні історичної пам’яті народу.

Джерелом твору „На шляхах і роздоріжжях” стали особисті враження письменника про перебування у лавах армії УНР у 1919 році. Істотною рисою епічної форми дослідники називають дистанцію між часом зображення дії і часом розповіді про неї. „Для мемуарів характерний подвійний погляд письменника на події, які він описує: так він їх сприймав насправді, а ось такими (з урахуванням життєвого досвіду, громадської думки) ці події постали в його свідомості через роки, в момент творчої праці над мемуарами” [139, с. 448]. У творі два суб’єкти викладу, які виявляють своєрідні погляди на події: автобіографічний герой, що був учасником зображуваних подій, і автор-оповідач, персоніфікований, але не названий. Завдяки цій наративній моделі автор співвідносить власний духовний досвід із внутрішнім світом багатьох героїв, намагається пояснити соціально-психологічну природу їхніх вчинків, мотивацію дій і рішень. І якщо молодий Б. Давидів занурений у бурхливі події національно-визвольних змагань, то відавторський наратор – максимально наближений до часу написання твору.

Автобіографічний герой – це студент Б. Давидів, котрий покинув навчання в університеті, щоб захистити Вітчизну. Юнак відчуває відразу до війни, проте хоче вибороти незалежність Батьківщині. За М. Бахтіним, для героя авантюрно-героїчної біографії характерний „потяг до слави – це усвідомлення себе у культурному людстві історії (нації)”, у бажанні „рости не у собі і для себе, а в інших і для інших, посісти місце у найближчому світі сучасників і нащадків” [35, с. 136]. Юний герой вразливий, ліричної вдачі, схильний до роздумів, самоаналізу. Через вразливість

його оцінки певних подій суб'єктивні, проте відверті і щирі. Коли оповідь іде від його імені, то виникає ілюзія синхронності між зображуваними подіями і моментом оповіді про них.

Твір захоплює динамікою розповіді і гостротою сюжету. Молодий Б. Давидів відчайдушно прямує з Києва через територію, контрольовану червоноармійцями, до Кам'янця-Подільського – тимчасової столиці УНР. В оповіді героя відтворюються враження, почуття від багатьох зустрічей на шляху. Топос дороги стає визначальним для часопросторової картини твору. У дорозі герой осмислює пережите і побачене, виявляє свої найкращі риси, обговорює з багатьма подорожніми майбутню долю України. Хронотоп дороги виявляється важливим засобом творення сюжету. Дорога набуває філософсько-символічних вимірів: це битий шлях українського народу, який неминуче приведе його до визволення. Роздоріжжя – це межові ситуації героя, в яких він здійснює вибір: між цивільним життям і військовим, власною волею та армійським наказом, еміграцією та окупованою Батьківщиною і т. ін.

Б. Давидів стає учасником подій, тому його судження й оцінки набувають особливої значущості. Він як політінструктор Шевченківського полку намагається виховати підлеглих у патріотичному дусі, читає лекції з історії України. В його уста автор вкладає роздуми про розбрат українських сил у революційні часи і необхідність консолідації. Для автобіографічного героя характерна „концептуальна орієнтація на УНР як взірць втілення споконвічної мрії українців про свою державність” [117, с. 65]. Внутрішні монологи Б. Давидова, в яких висловлені біль і тривога про майбутнє української армії, що опинилася в „трикутнику смерті” багатьох ворожих сил, посилюють драматизм оповіді. Зустріч із січовими стрільцями змушує автобіографічного героя замислитися над явищем „національного чуття”. Автор підсумовує свої багаторічні творчі роздуми про цей національний феномен і відзначає, що „лицарство абсурду” – це той психологічний стан, коли „ідейна якість перемагає безідейну арифметичну кількість, той вищий ступінь національної свідомості, коли окрема людина йде вперед назустріч смерті в ім'я життя всієї нації...” [18, с. 77]. „Лицарі „абсурду” Б. Антоненка-Давидовича з гідністю можуть сказати словами самого автора: „Щасливий тим, що ніколи в житті не зрадив України” [29, с. 14]. Такий тип героя Т. С. Еліот називав „людиною долі”, яка „виконує призначене їй долею не з примусу чи випадковості, і, звичайно, не з бажання прославитися, а тому,

що волю свою підпорядкував певній вищій владі, великій меті” [204, с. 187].

„Ядром особистості” (М. Бахтін) такого героя є його готовність до самопожертви заради своєї мети. Отже, автор-творець робить цього персонажа виразником своїх ідей, тобто оволодіває своїм героєм (за М. Бахтіним).

У спогадах „На шляхах і роздоріжжя” авторитетну світоглядну позицію демонструє наратор, який не є учасником зображуваних подій, проте саме його досвід знаходиться в центрі уваги. В. Спенджімен називав такий тип оповіді „історичним самоспогадом” [148, с. 6] і вважав його істотною рисою жанру художніх мемуарів. Традиційно образ оповідача має самостійну, окрему від автора позицію, ніби віддаляє автора від героя. Проте оповідач може бути як чітко відокремленим від образу автора, так і наближеним до нього, бути його творчим самовираженням, його alter ego.

Оскільки оповідач у спогадах „На шляхах і роздоріжжях” має виразні риси автобіографічності, то можна говорити про автора-оповідача. Він дистанційований від зображених подій, наділений правом із часової відстані оцінювати, характеризувати своїх сучасників, тому й намагається неупереджено проаналізувати діяльність політиків, звертається до різних документальних джерел, недоступних радянському читачеві. Цей оповідач дає відчуття дистанцію між читачем і героями твору, він увесь час коментує те, що відбувається, втручається у перебіг подій тощо. Оцінки оповідачем історичних діячів, зокрема В. Винниченка, С. Петлюри, Н. Махна, більш розважливі, об’єктивні, підтверджуються документальними свідченнями. Він порівнює події 1917–1919 років із подальшими, наводить факти, які не могли бути відомі юному Борисові Давидову, зокрема висвітлює участь у національно-визвольному русі українських письменників: П. Панча, Ю. Смолича, В. Сосюри, Остапа Вишні. На відміну від автобіографічної повісті „Удосвіта”, в мемуарах „На шляхах і роздоріжжях” спостерігаються філософсько-публіцистичні відступи, в яких автор охарактеризував визначних діячів того часу. Поєднання автобіографічного та публіцистичного стрижнів дає підстави стверджувати, що у спогадах наявний „подвійний тематичний центр” („історія Я” та „історія доби”) [148, с. 17].

Образ автора знаходить свій вияв не тільки у формі певної світоглядної позиції, він виявляється у персоніфікованій особі творця спогадів – досвідченого письменника, який неодноразово наголошує у творі: „Пишу правдиво, не оглядаючись ні направо, ні наліво...” [18, с. 41]. У читача виникає ілюзія присутності самого автора

у тексті. Автор-творець неодноразово втручається у перебіг подій і звертається до своїх читачів і критиків.

Образ читача у цьому творі конкретизований, оскільки введений у систему дійових осіб, на відміну від автобіографічної повісті „Удосвіта”, де образ читача не є безпосереднім героєм твору і може розглядатися лише як певне внутрішнє, естетично зорієнтоване читацьке „я”, тобто „імпліцитний читач, здатний зрозуміти всі конотації і стратегії тексту” [5, с. 5], передбачуваний автором в його настанові на потенційно мислимий діалог. М. Бахтін наголошував, що біографія розрахована на спорідненого читача, що сприйме її як дар. У спогадах „На шляхах і роздоріжжях” автор звертається до свого уявного адресата, яким мали стати сучасні читачі, що „мають про ті роки дуже викривлене поняття, або й зовсім не мають ніякого”, і „майбутні борці за визволення України” [18, с. 643]. Автор спогадів пояснює назву розділу, вчинки свого героя, переконує у достовірності зображеного, висловлює сподівання на розуміння або ж полемізує з уявними читачами. Таким чином, читач не тільки переконується в автентичності відтвореного, а й відчуває себе причетним до співтворчості. Автор-персонаж також повідомляє читачеві і деякі подробиці життя біографічного автора, зокрема переслідування владою, вилучення творів кадебістами, що надає твору сповідального характеру.

Спогади відзначаються фактографічною точністю, історичною достовірністю, проте письменник був не лише реєстратором дат і подій минулого. Мемуари автора – свідка тих подій – відтворили яскраву і живу картину останнього етапу збройної боротьби української армії. Особистий досвід письменника надав твору переконливості й емоційної напруги. У спогадах автор підкреслив спільність своєї долі з долею України, тобто для автора мемуарів характерне „органічне відчуття себе у героїзованому людстві історії, своєї приналежності до нього <...>, осмислення у ньому своїх трудів і днів” [35, с. 136]. Письменник не претендував на абсолютну об’єктивність у висвітленні історичних подій і вважав, що „факт є об’єктивна категорія, тоді як правда – якоюсь мірою суб’єктивна” [18, с. 213]. Для читачів важливим є саме тлумачення цих подій і щирість автора. Б. Антоненко-Давидович намагався бути достовірним у оцінках і „в своїй правді був нещадний до певних історичних подій, діячів, ба навіть до самого себе, бо понад усе поставив правду” [18,

с. 212]. Намагаючись відтворити минуле, мемуарист сприймав його як необхідну складову національного і людського буття.

Третю частину автобіографічної тетралогії (чи другу книгу трилогії) автор планував присвятити національно-культурному відродженню і його загибелі у тридцятих роках, зокрема діяльності літературного угруповання „Ланка”. Проте переслідування з боку кадебістів не сприяли стабільній роботі. Як відзначають сучасні дослідники, всі рукописи його спогадів зберігалися в сейфах КДБ. Із вищезгаданої частини мемуарів вціліли лише кілька розділів, з яких два („СВУ”, „Нове в політиці і медицині”) є цілісними і закінченими творами. У цих спогадах автор зафіксував перші симптоми великого терору. Таким чином стає очевидним, що тематика мемуарних творів Б. Антоненка-Давидовича пов’язана з „давніми типами ціннісних ситуацій”, які реалізувалися у часопросторових образах: „ідилічний час” – у батьківському домі („Удосвіта”), „авантюрний час” випробувань („На шляхах і роздоріжжях”), „містерійний час” – сходження у пекло („СВУ”, „Нове в політиці і медицині”) [141, ст. 1174].

Документально-історичні нариси „СВУ”, „Нове в політиці і медицині” відтворювали реальні факти, події, людські характери, відзначалися достовірністю і багатим фактажем. Цим творам притаманні епізодичність, фрагментарність, що пояснюється бажанням стисло розповісти про багатьох видатних діячів, невідомих широкому загалу в радянський час. Жанровою особливістю мемуарної прози є документальність, яка досягається цитуванням думок, суджень конкретних осіб.

У спогадах „СВУ” і „Нове в політиці і медицині” зіставляються погляди: автора і героя. Автор був очевидцем трагічних подій сталінської доби й оцінював її через багато років, крізь призму набутого досвіду. Для художньо-біографічної прози характерна наявність оповідача як медіума між автором і читачем. Для них характерно, щоб оповідач „входив до твору як біографічний герой, або ж прагнув до збігу, ідентифікації з автором–носієм форми” [35, с. 141].

У нарисі „СВУ” молодий письменник Б. Антоненко-Давидович є сучасником зображуваних подій, і від нього автор дистанціюється за допомогою таких критичних характеристик: „письменник-початківець”, „самовпевнений молодик”, „жовторотий марксист” [26, с. 430]. Проте авторська увага зосереджена не на особистих перипетіях життя, як, наприклад, у першій частині спогадів „Удосвіта”, а на долі проскрибованих

діячів української культури: С. Єфремова, В. Дурдуківського, Л. Старицької-Черняхівської та ін. Ці оповіді можна назвати літературними портретами, оскільки автор „намагається через одну або кілька зустрічей із героєм показати цілісність, складність і багатогранність особистості” [67, с. 337]. О. Галич відзначав, що літературні портрети іноді постають компонентами складнішої жанрової структури, у даному випадку – мемуарних нарисів.

У нарисі „СВУ” молодий письменник Б. Антоненко-Давидович постає другорядним персонажем. Проте епізоди з участю цього автобіографічного героя надають оповіді динамізму і більшої достовірності зображеному. Так, діяльність літературного угруповання „Ланка” висвітлюється через сприйняття одного з його представників – Б. Антоненка-Давидовича. Автор намагався підкреслити високу моральність, духовну єдність „ланківців”. Зближувало їх не лише неприйняття епохи, коли „людське серце до краю обідніло”, а й людей, яких підлий страх перетворив у заляканих рабів.

Ставлення до переслідуваних і репресованих стає тим моральним критерієм, за яким оповідач оцінює своїх героїв. Інколи він здається суворим суддею: „В умовах масового морального розтління й загального страху не тільки боягуз, але й звичайний обиватель знайде спосіб для самовиправдання перед власним сумлінням” [26, с. 436]. Проте він не приховує почуттів, коли співчуває людському горю. Це виявляється, наприклад, у характеристиці заарештованого П. Єфремова, відомого критика, „кабінетного вченого і самовідданого сім’янина” [26, с. 433].

Мемуарний жанр дозволяє авторові висловити свої думки про минуле і майбутнє. Саме тому оповідь неодноразово переривається філософськими роздумами про історичний поступ українського народу, про значення особистості в історії, масову свідомість людей. Оповідач називає сталінську епоху „періодом занепаду, коли суспільство перетворюється на аморфну масу так званого „народонаселення” [26, с. 437]. Особливо гостро засуджуються ті, хто був зразком для нації. „Ланківцям” не довелося ризикувати собою, адже вони не побачили опору колишніх провідників українського народу. На судовому процесі були морально надломлені люди, які визнали себе винними у всіх злочинах, приписуваних каральними органами. Щоб показати негативний резонанс цієї справи, автор не обмежується зображенням подій 1929 року, а вдається до прийому антиципації. Від імені оповідача він подає

інформацію, що стосується подальшої долі персонажів і майбутнього перебігу подій. Як відзначають дослідники, „подібні пересування в просторі й часі є досить природними, бо йдеться про текст художньо-біографічної прози, де головне – це всеохоплююча істина” [28, с. 124].

Якщо нарис „СВУ” відтворював події 1929 року, коли було розпочато винищення старшого покоління інтелектуальної еліти України, в спогадах „Нове в політиці і медицині” відбилися репресії над молодого генерацією українських письменників у 1932–1933 роках, що безпосередньо торкнулися й Б. Антоненка-Давидовича. Стосунки автора і героя змінюються: автобіографічний герой позбавлений автономності, визначальною стає позиція відаваторського оповідача. У самому творі зазначається, що автор оцінює події тридцятих років із відстані в сорок років, тобто фабульно-сюжетний і нараційний часи значною мірою дистанційовані. Ця часова дистанція дозволяє неупереджено характеризувати події, виявляти певні закономірності в їхньому перебігу, з’ясувати їхнє відлуння у майбутньому. Оповідач максимально наближений до біографічного автора й у заключному слові прямо вказує на свою присутність: „Геть сивий і зовсім кволий, я й досі живу...” [26, с. 503]. У спогадах „Нове в політиці і медицині” розкрита тема митця в тоталітарній країні. У мемуарах відбилися умови життя письменників–„попутників”: творча несвобода, психологічний тиск, залякування і позбавлення роботи.

Автор писав без розрахунку на публікацію, тому не відчував „внутрішнього цензора”. Це йому дозволило висловитися чесно і відверто про літературно-мистецьке життя тридцятих років. Безпосередня причетність до зображуваних подій позначилася і на тональності спогадів, що часто перериваються емоційними вигуками, іронічними, сатиричними чи ліричними відступами. Експресивність, іронія і навіть сарказм надають мемуарам гострої публіцистичності і водночас привертають увагу читача. Автор беззастережно і саркастично викрив „куликів, микитенків, кириленків, коваленків та Івана Ле”, які дбали про кар’єри, слизькі від крові інших” [26, с. 495].

Зворушливо змальоване прощання двох друзів – В. Підмогильного і Б. Антоненка-Давидовича – на Казанському вокзалі в Москві, коли останній виїжджав до Алмати, щоб не стати „піддослідним кролем” [26, с. 496]. В. Підмогильний тоді подарував дві книжки своїх перекладів із Дідро з написом, який став заповітом для

автора: „Живи, Борисе, і будь у майбутньому, в прекрасному майбутньому” [26, с. 502]. Автор співвідносить власну „хімерну” долю з долею свого винищеного покоління й усвідомлює, що краща його частина була приречена радянською владою. У тоталітарній державі панували закони, за якими „вищі інстанції <...> розпоряджалися нашими душами” [26, с. 496], а людина знецінювалася.

У нарисах відбився не лише соціально-історичний час, а й образ автора. Принциповий і чесний у мистецькому середовищі, Б. Антоненко-Давидович не змінився і після арешту. Промовистим є епізод його зустрічі в арештантській машині з Йосипом Гірчаком, який у своїй навчальній програмі з української літератури назвав його представником фашистської літератури. При зустрічі голодний письменник відмовився від запропонованих Гірчаком яблук і тістечок, і „Гірчак глибоко зітхнув, мабуть, збагнувши, що я [тобто Б. Антоненко-Давидович. – О. Х.] від автора горезвісної програми нічого не візьму” [26, с. 489]. Проте ні ненависті, ні злорадства письменник не відчував, тільки жаль і співчуття: „жодного докору цій нещасній, морально розчавленій людині не зірвалося з моїх уст” [26, с. 489]. Його моральна чистота пояснюється насамперед вимогливістю до себе.

Отже, в художньо-документальних творах авторська свідомість виявилася на двох рівнях: відавторського оповідача, який оцінює пережите з певних аксіологічних позицій, і автобіографічного героя – безпосереднього учасника подій, об’єкта авторської рефлексії. Це дозволило авторові воскресити найбільш значні періоди свого минулого, переконливо відтворити життєвий і духовний досвід свого покоління і донести основні ідеї до своїх читачів.

2.3. Наратор як медіум між автором і читачем

Проблеми комунікативності художньої творчості, функціонування і сприйняття літератури привернули найбільшу увагу філософів і літературознавців ХХ століття. Герменевтика, як мистецтво і теорія тлумачення текстів, вивчала діяльність інтерпретатора. На думку, Г.-Г. Гадамера, інтерпретатор перекладає висловлювання на іншу мову, перекодує його, таким чином змінює, перетворює його. „Інтерпретація –

це вибіркоче і водночас творче оволодіння висловлюванням (текстом, твором)” [204, с. 129].

Проблему міжособистісної комунікації досліджував і М. Бахтін, який розробив поняття діалогічності. На думку вченого, діалогічність – це відкритість свідомості і поведінки людини світу, її готовність до спілкування, відгуку на позиції, думки інших людей, а також здатність викликати відгук на власні висловлювання і вчинки. Діалогом, „духовною зустріччю” він називав і контакт автора з читачем.

Цілісну теорію читача–адресата розробили представники школи рецептивної естетики: Х. Р. Яусс, В. Ізер. Дослідники наголошували, що структура літературних творів – це послання читачеві, у тексті захована програма впливу на читача, т. зв. „потенціал впливу” [204, с. 137]. І. Франко ще задовго до німецьких літературознавців писав про сприйняття художніх образів читачами. Він підкреслював, що художній твір має пробуджувати „в душі читача певні суголосні тони... і тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанні твору” [201, с. 103]

Авторські стратегії впливу на читачів вивчали західноєвропейські і російські наратологи. Переконливими здаються ідеї І. Ільїна, який вважає, що наратологія „посідає проміжне місце між структуралізмом, з одного боку, рецептивною естетикою <...> – з іншого” [77, с. 297]. Як відзначив Р. Гром’як, Кеї Фрідеман у праці „Роль оповідача в епосі. Причини до нової історії мови і літератури” (1910) обґрунтувала „активну присутність оповідача в епічних творах” [77, с. 301] і визначила його як медіума між відтвореною письменником дійсністю і читачами. Структуралісти протиставляли автора і наратора. Р. Барт, зокрема, твердив: „Той, хто говорить у викладі, не є тим, хто пише (у житті)” [114, с. 7]. Ж. Женетт взагалі категорично стверджував: „Тільки рівень повістувального дискурсу піддається безпосередньому текстуальному аналізу” [204, с. 313]. На відміну від позиції структуралістів, Д. Лихачов називав наратора „ретранслятором художнього задуму автора” [137, с. 6]. В. Халізов визначив оповідача („повествователя”) як специфічну форму художньої репрезентації людини і підкреслив його функцію як посередника між зображуваним у творі і читачем.

В Україні питання наратології досліджував І. Денисюк, який започаткував аналіз викладових форм у прозі І. Франка. О.Ткачук ввів зарубіжну термінологію теорії оповіді в українське літературознавство. Сучасні дослідники також вивчають

суб'єктів наративу, специфіку викладових форм, авторські стратегії впливу на читача тощо. Так, М. Легкий називає наратора „посередником між „зовнішнім автором та художнім світом”, своєрідним медіумом щодо читача [137, с. 6]. В. Качмар також вважає, що наратор „формує уявлення читачів про представлений фіктивний світ” [114, с. 6]. Отже, переважна більшість дослідників визнає провідну роль наратора у зв'язках автора і читача.

Проблема автора і читача осмислювалася Б. Антоненком-Давидовичем у літературно-критичній статті „Сучасність, письменник і читач”. У ній автор наголосив, що вважає читача не „механічним приймачем художніх образів”, а певною мірою творцем, який „по-своєму сприймає цей образ, часто поглиблюючи й доповнюючи його матеріалом власних спостережень і свого життєвого досвіду” [22, с. 20]. Письменник, отже, висловив свою думку щодо авторської стратегії у тексті: „Всяке моралізування автора псує художню сторону твору, який цілим комплексом повинен дати відчуття читачеві, на чиєму боці стоїть автор” [підкреслення наше – О. Х.]. На нашу думку, дослідження тріади *автор – наратор – читач* у творчості Б. Антоненка-Давидовича, зокрема у його „табірній” прозі, допоможе зрозуміти глибини естетичної системи митця.

Друзі, однодумці письменника згадували, що він часто розповідав про багаторічні поневіряння у таборах. Я. Голуб, скажімо, переконувала батька художньо відтворити ці спогади і пропонувала назвати їх „Сибірськими новелами”. Автор почав працювати над циклом оповідань у сімдесяті роки, коли вже не було надії на їх опублікування. Примірники щойно написаних оповідань він передавав Я. Голуб для збереження. У листах до дочки часто вдавався до езопової мови і повідомляв, що „у нього боліла голова і він просить привезти ліки” [19, с. 349]. Це означало, що написана нова новела і Я. Голуб слід забрати її на збереження.

„Сибірські новели” були опубліковані вже після смерті автора, тобто на початку дев'яностих років, і відразу привернули увагу багатьох літературознавців: Л. Бойка, Б. Тимошенка, М. Стрельбицького, Л. Кимака, Н. Колошук та ін. Дослідників насамперед цікавили тематика, проблематика, композиційно-сюжетна структура і жанрова специфіка циклу. Проте проблема нарації залишається недостатньо вивченою. На нашу думку, необхідно з'ясувати форми художнього викладу, з'ясувати позицію наратора, розкрити авторську стратегію викладу. Зазначимо, що

дотепер триває дискусія щодо композиційних меж циклу „Сибірські новели”. Ми приєднуємося до думки Л. Бойка про те, що до циклу входить одинадцять творів.

У „Сибірських новелах” виділяються дві основні нарративні моделі: першоособова („Що таке істина?”, „Протеже дяді Васі”, „Три чечени”, „Зустрілися”, „Усе може бути”) і третьоособова („Сізо”, „Хто такий Ісус Христос?”, „Кінний міліціонер”, „Де подівся Леваневський”, „Мертві не воскресають”, „Чи буде весна?”). Значну частину циклу складають оповідання з першоособовою формою викладу. Письменник відмовився від традиційної уснооповідності, розвинутої Марком Вовчком, Ю. Федьковичем, О. Стороженком, А. Тесленком та іншими авторами. Для художнього осмислення табірної досвіду він звернувся до першоособової форми, яка передбачала домінування власне авторської свідомості і дозволяла наголосити на достовірності зображеного. В оповіданнях „Що таке істина?”, „Три чечени”, „Зустрілися” суб’єкт викладу постає водночас героєм оповідання, проте він знаходиться на периферії подій. Такого наратора, який „функціонує в тексті як окрема постать”, називають гомодієгетичним (Ж. Женетт) [192, с. 5]. У двох останніх оповіданнях першоособовий наратор малопомітний, його оповідь нагадує безсторонню, об’єктивну позицію авторського „всезнання”. Характерною ознакою такого наративу є його нейтральність, він тяжіє більше до „показу”, ніж до „оповіді”. Проте наратор усе ж таки виявляється: він має ім’я, повідомляє про свою роботу. Так, в оповіданні „Три чечени” автор намагається таким чином передати зовнішність персонажів, розповісти історію їхнього засудження, визначити їхнє становище в таборі. Оповідь наратора-спостерігача непомітно змінюється більш заангажованим оповідачем-персонажем, який оцінює братів під час зустрічі з ними.

В оповіданні „Що таке істина?” першоособовий наратор також є другорядним персонажем. Оповідач – секретар таборової канцелярії – стає свідком морального двобою віруючого в’язня Светлова і таборового начальника Большакова. Наратор як сторонній спостерігач фіксує жести, міміку, пряму мову персонажів, проте його позицію не можна назвати „непомітною”, „тихою” [137, с. 6], адже дія неодноразово переривається його роздумами і спогадами. Оповідач пригадує картину художника М. Ге, де „годований, самовпевнений Пілат питає худого, змученого бичуванням Христа: „Що таке істина?” [26, с. 15]. Герої твори асоціюються з певними архетипами (Светлов – „драконоборець”, Большаков – дракон, зло, темрява), а конфлікт стає

символічним двобоєм добра і зла. Філософські узагальнення наратора, що виявилися у внутрішньому монологі, дозволяють авторові зайняти панхронічну щодо дії позицію.

В оповіданні „Протеже дяді Васі” панхронічна і синхронна позиції синтезуються, проте наратор знаходиться не на периферії, а в центрі подій. Він виявляє свою присутність уже на початку твору, коли уточнює рік своєї зустрічі зі Шкатовим – начальником таборового філіалу НКВС. Крім того, в експозиції твору оповідач оцінює вчинки, мовлення персонажа в експресивній формі („Далебі, й сам Соломон не розсудив би так мудро!” [26, с. 69]). Наратор застерігає, що його коментарі не можуть претендувати на об’єктивність і мають переважно характер здогадок чи припущень. Таким чином, читач має обрати одну із запропонованих версій, тобто стає співтворцем тексту. Наратор виявляється безпосереднім учасником подій. Його недовіра до нової робітниці у таборовій канцелярії і підозри щодо її співпраці з НКВС виявлені у внутрішніх монологіях. Саме спогади оповідача про голодомор тридцять третього року передають глибину трагедії, що пережила дівчина, і співвідносять її долю з долею всього українського народу.

Автор подає ретроспективний план у формі „потoku свідомості”, в якому внутрішні емоційно-сміслові зв’язки між епізодами виявляються важливішими від зовнішніх причинно-наслідкових: „На екрані пам’яті, як із притертої літами кінострічки, поставали призабуті вже кадри... Ось жива алегорія голоду... Ось чорний прапорець над сільрадою...” [26, с. 78]. Отже, в одному творі письменник поєднує різні манери першоособового наративу. Роздуми наратора про здатність людської душі до відродження мають філософсько-узагальнений характер і підтверджують близькість світоглядних позицій автора й оповідача. Такий тип наратора є репрезентантом свідомості автора і постає „синтетичною особистістю” (В. Гречнев), оскільки є водночас „оповідачем, героєм, і носієм авторського начала” [137, с. 10].

Подібний наратив має місце і в оповіданні „Усе може бути”. Тут суб’єкт викладу активний: він докладно характеризує кожного із засланих, часто посідаючи ретроспективну щодо дії позицію. Характеристики оповідачем інших персонажів найбільш промовисті, а значення діалогічного мовлення зведене до мінімуму. Автор майстерно складає із фрагментів оповіді цілісну картину життя радянської країни тридцятих років. Наратор реалізує авторський задум – довести невинність кожного із

засланців і абсурдність їхнього покарання. Засобом викриття сталінського „кривосуддя” стає тепер іронія. У цьому оповіданні авторська нарративна стратегія зводиться до спроб переконати реципієнта. Автор орієнтувався на читача, якому не була відома правда про сталінські репресії, тому наратор неодноразово актуалізував увагу читача, переконував його у достовірності зображеного.

У повістуванні вживається інколи граматична форма „ми”, проте це не означає появи „множинного” наратора (Н. Колошук). Цим автор хотів лише підкреслити спільність своєї долі з долею інших засланців. Таким чином, в оповіданні „Усе може бути” нарративна дистанція між автором і суб’єктом викладу незначна: погляди автора збігаються з позицією наратора.

Читач виявляє близькість світоглядних позицій автора і героя-оповідача в оповіданнях „Що таке істина?”, „Протеже дяді Васі”, оскільки соціокультурний статус в’язня (табірного канцеляриста) підкреслював його близькість до біографічного автора. Проте читачеві невідоме ім’я наратора, таким чином дистанція між ними зберігалася. Вона значно скорочується, коли відбувається самоідентифікація оповідача: його ім’я називають інші персонажі. В одному випадку до нього звертаються по батькові „Дмитровичу” („Зустрілися”), в іншому – його називають за прізвищем „Антоненко” („Три чечени”). Відавторський першоособовий наратор надавав більшої переконливості, документальності зображуваним подіям, адже йшлося про власний життєвий досвід автора.

Художній виклад від третьої особи у циклі також досить своєрідний. В оповіданнях „Мертві не воскресають”, „Де подівся Леваневський” розповідь максимально об’єктивна, наратор посідає нейтральну щодо дії позицію. Суб’єкт викладу вже відкрито не виявляє свого ставлення до зображуваних подій, його оцінка прочитується в підтексті. У цих творах розповідач вдається до частой зміни часопросторової позиції за допомогою хронологічної та асоціативної ретроспекції (мимовільні згадки, марення). М. Легкий називає такого наратора „динамічним”.

В оповіданні „Мертві не воскресають” ретроспекція введена за допомогою монтажу: „Усе даліше було як на кінострічці, в якій наспіх склеєно розрізнені переплутані кадри” [26, с. 166]. Автору відомі всі внутрішні порухи героя, він розкриває через невласне пряме мовлення всі його потаємні думки. Спогади героя про молоді роки в Києві подані фрагментарно, як довільно переплетені епізоди. Таким

чином автор всебічно характеризує героя, пояснює причину його життєвої катастрофи, глибоко вмотивовує вчинки. В оповіданні „Де подівся Леваневський” розповідь переривається роздумами головного героя, який намагається осмислити своє ув’язнення. Емоційні висловлювання, риторичні запитання, хаотичні думки характеризують пригнічений душевний стан героя, що потрапив під жорна репресивної машини. Специфіка обраної форми художнього викладу полягає у тому, що судження розповідача непомітно виливаються у внутрішні монологи головного героя. Водночас у творі збільшується питома вага діалогів і монологів персонажів, оповідання набуває епічно завершеної форми. Таким чином, в оповіданнях „Мертві не воскресають” і „Де подівся Леваневський” епічно-об’єктивна розповідь із позицією „всезнаючого автора” переплітається з фрагментами, де все зображене змальовується через сприйняття певного персонажа.

Проте у переважній більшості творів циклу розповідач – не лише незворушний свідок зображуваних подій. В оповіданні „Кінний міліціонер” він, скажімо, переймається життєвою трагедією в’язня-казаха. Селянин із далекого аулу не може ні вимовити, ні зрозуміти винесений йому судовий вирок: „Що таке „левосерый” – Беймбет і досі не розгадав – занадто-бо мудре російське слово, але чому слідчий закидав йому службу в міліції, та ще до того ж у кінній, – Беймбет не міг зійти з дива” [26, с. 104]. Суб’єкта викладу характеризує часте використання емоційних висловів, цим він намагається викликати співчуття в читача: „А скільки за цей час випало лиха на бідолашного Беймбета!” [26, с. 101]. Емоційно-наснажений, далекий від нейтральності тон наратора обмежує авторське всезнання і нагадує оповідь.

Більш об’єктивною здається розповідь від третьої особи в оповіданні „Хто такий Ісус Христос?”. Автор викриває сутність віруючого в’язня Митрича і кримінального злочинця Обезяни, подаючи їх діалог про Ісуса Христа. Діалог і монолог стають важливими засобами характеристики персонажів. Крім того, наратор займає синхронну щодо дії позицію і здатний проникати у душу персонажа. Так, через невласне пряме мовлення розкривається перебіг думок Митрича, який розмірковує над можливістю „просвітити” злочинця євангельською історією. Проте не можна сказати, що розповідь від третьої особи веде „власне автор”. Розповідач дистанціюється від нього тим, що оприлюднює свою позицію у творі. Суб’єкт викладу часто говорить „видати”, „може”, „хто зна”, „мабуть”, таким чином

демонструючи невпевненість в обізнаності. Його знання про події мають характер припущень, здогадок – і цим обмежується авторське всезнання. Крім того, інколи третьоособова нарація нагадує усноповідну структуру, адже розповідач використовує розмовні слова: „каже”, „почина”.

Розповідач у циклі новел „Сізо” виконує функцію „часово-просторового епіцентру” [137, с. 6]. „Сізо” складається з дев’яти окремих новел, які відзначаються ідейно-тематичною єдністю. У них письменник намагався показати життя табірної тюрми. Отже, тематичний задум відповідав композиційному втіленню: тюрму в тюрмі зобразити у формі циклу в циклі. Розповідач уводить читача у художній простір циклу, коли пропонує перетнути „пори́г смерті” [26, с. 27]. Крім того, розповідь є важливим засобом циклізації новел. Саме слова розповідача завершують першу новелу і готують читача до сприйняття наступної: „Ось у цю пору ми й познайомимося з цим цікавим закладом та його мешканцями” [26, с. 27]. Таким чином наратор синхронізує час дії та оповіді і робить читача спостерігачем, безпосереднім свідком життя в’язнів. Особовий займенник „ми” у цьому випадку позначає „я” (наратор) та „ти” (читач). Щоб виявити сутність цього закладу, оповідач обирає слова Данте: „Прихожий, облиш усякі надії” [26, с. 27]. Так виникає у творі поширений у міфології і літературі мотив про подорож людини до світу мертвих. Наратор виконує роль провідника для подорожнього, тобто читача, і стає своєрідною єднальною ланкою між ним і автором. „Кому адресоване висловлювання, – пише М.Бахтін, – як той, хто говорить, відчуває і уявляє собі своїх адресатів, яка сила їх впливу на висловлювання – від цього залежить і композиція, і особливий стиль висловлювання” [137, с. 5].

Дев’ять новел об’єднуються не тільки спільною темою, а й персонажами. Оцінки наратора-спостерігача є важливими для відтворення психологічної характеристики персонажа: „Перед ним шануються всі в’язні й побоюється начальство з вартою – такий то одчайдух” [26, с. 27]. Характери персонажів виявляються також і у монологіях-сповідях, що містять передісторію кожного з них. Проте саме наратор звертає читацьку увагу на конкретного персонажа і надає саме йому слово: „Але хай про це розповість сам Іван Іванович” [26, с. 40].

У циклі новел „Сізо” суб’єкт викладу окреслює свого „імпліцитного читача”: „Сізо – це не якесь французьке чи італійське слово, як то може видатись людині, не

обізнаній з таборовою термінологією” [26, с. 25] (підкреслено нами. – О. Х.). Отже, авторська стратегія викладу передбачала значний вплив на реципієнта, якому були невідомі табірні реалії сталінської доби. В оповіданні „Кінний міліціонер” і циклі новел „Сізо” дає про себе знати „наратор-резонер” [137, с.12], який часто характеризує героя, формує читацьку думку про зображувані події і персонажів, запрошує читачів до співтворчості. Тому в такому способі нарації відчутна “персональна присутність автора” [137, с. 11], який активно висловлює свою позицію і втручається в перебіг подій.

У „Сибірських новелах” наратор постає репрезентантом авторської свідомості, проте не лише його, а й інших персонажів. У циклі новел „Сізо” розповідається про в’язня – українського письменника Петренка-Черниша. Розповідач зазначає, що його, „як і багатьох українських письменників у тридцятих роках, засуджено з фантастичним обвинуваченням, ніби він належав до якоїсь УВО” [26, с. 50]. Він – чесна і мужня людина, справжній патріот України – бентежить начальника Сізо тим, що розмовляє українською, на допитах поводить незалежно і не приховує, що засуджений за Україну. Саме у спілкуванні з Петренком-Чернишом виявляють свої найкращі риси персонажі. Подвійне прізвище персонажа, статус письменника, судовий вирок – все підтверджує, що він – alter ego автора. Не можемо погодитися з думкою Н. Колошук, що у цій новелі оповідач „законспірований під „псевдонімом” Петренко-Черниш” [124, с. 254]. Як зазначалося вище, у творі наявний неназваний наратор, тому не варто ототожнювати його з автобіографічним героєм.

Отже, взаємини автора і наратора, позиція останнього щодо твореного ним світу визначає характер повісткування у „Сибірських новелах”. Позиція наратора – це „насамперед його погляд на персонажів і події, що відбуваються” [137, с. 602]. Своєрідність позиції цього *оповідача/розповідача* виявляється також і в емоційній тональності тексту. Прикметною ознакою твореного наративу “Сибірських новел” є його іронічний характер. Оповідач вдається до емоційно забарвленого тону, дошкульних коментарів, іронічного пафосу. Такий тип оповідача можна назвати „іронічним” (М. Легкий) адже він „власну персону матеріалізує завдяки іронічному тонові” [137, с. 12]. Дослідниця табірної прози В. Шаламова О. Волкова [63] стверджує, що парадоксальність та іронія тексту долають абсурдність зображуваного.

В оповіданні „Усе може бути” змальовується життя засланців, їхнє парадоксальне розуміння щастя: „Подумати тільки: ходи, куди хочеш, селом, <...> пиши, кому хочеш листи й кидай у поштову скриньку, а не здавай таборовій адміністрації, навіть можеш, не криючись, одверто випити чарку-другу горілки – та це ж щастя!” [26, с. 135]. В одному з „Колимських оповідань” В. Шаламова один із арештантів вітає іншого з тим, що йому дали тільки п’ять років таборів: „Это слишком русское счастье – радоваться, что невинному дали пять лет” [63, с. 8]. С. К’єркегор, один із провісників екзистенціалізму, тлумачив іронію як ставлення особистості до світу. Іронія у табірній прозі Б. Антоненка-Давидовича і В. Шаламова підпорядковується викриттю безглуздої жорстокості репресивної системи. Іронічний наратив є засобом збереження здорового глузду і моралі у світі парадоксально перевернутих цінностей.

Цілком відрізняється за своєю тональністю від вищезгаданих творів новела „Чи буде весна?”. У цій прозовій мініатюрі розповідач розмірковує про швидкоплинність осені у Сибіру. На перший погляд здається, що це пейзажна замальовка, етюд, проте новела „Чи буде весна?” більш глибока, філософсько-символічна. Написана у 1952 році, напередодні смерті Сталіна і майбутньої „відлиги”, вона вражає провіденційністю і виразною публіцистичністю. Сибірські морози, зима, пурга постають алегоричними образами сталінської доби. Очікувана весна символізує майбутнє звільнення в’язнів і оновлення суспільства. За формою цей твір – монолог відавторського наратора. Його роздуми про неминучість змін у природі і суспільстві мають публіцистичний характер, тому йдеться, очевидно, про „публіцистичного наратора” [137, с. 12].

Отже, у циклі „Сибірські новели” автор вдавався до різноманітних повістувальних форм. Авторську стратегію викладу реалізують гомодієгетичний і гетеродієгетичний наратори. І в першій, і в другій наративних моделях присутній авторський голос, тому можна говорити про відавторського наратора. Без сумніву, прототипом першоособового оповідача був біографічний автор, проте не варто ототожнювати об’єктивну реальність і художню.

У першоособовій формі викладу ідеологічні позиції автора і наратора близькі або тотожні. Оповідач постає другорядним персонажем, частіше спостерігачем, ніж співучасником дії. Проте він незалежний у судженнях: висловлює власні оцінки

зображуваного, уповільнює дію своїми роздумами, часто звертається до читача чи персонажа („Усе може бути”, „Що таке істина?”). Активну позицію наратора, медіума між автором і читачем, підтверджують назви „Сибірських новел”. Вони інтригують читача, бо містять запитання чи загадку: „Що таке істина?”, „Хто такий Ісус Христос?”, „Де подівся Леваневський”, „Чи буде весна?”. Безперечно, діалогічним взаєминам автора і читача служать назви, що містять у собі амбівалентне твердження („Усе може бути”), і ті, в яких твердження заперечується самим змістом твору („Мертві не воскресають”). Отже, назви творів циклу не тільки репрезентують тексти, а й залучають реципієнта до активної співпраці, “передаючи йому естафету роздумів, переживань, тривог” [137, с. 64]. Таким чином, у них стає відчутною присутність автора.

У „Сибірських новелах” із третьоособовим наративом суб’єкт викладу досить об’єктивно подає матеріал. І хоча саме він є носієм авторської свідомості, у ньому важко віднайти риси біографічного автора. Його розповідь складається з певних фрагментів, в яких часто зображувані події подаються крізь призму сприйняття певного персонажа, при цьому широко використовуються невластива пряма мова, внутрішні монологи, діалоги („Мертві не воскресають”, „Хто такий Ісус Христос?”, „Де подівся Леваневський”). Проте розповідь від третьої особи не виглядає безсторонньою, авторський голос усе ж відчутний. У деяких оповіданнях із третьоособовою формою художнього викладу („Кінний міліціонер”, „Сізо”) наявний „наратор-резонер”, що активно втручається в події, висловлює співчуття, звертається із запитаннями тощо. Така форма викладу далека від епічно-об’єктивної і нагадує усну оповідь. Таким чином, автор „оприлюднює” свою присутність у творі і досягає значного впливу на читачів.

АДАПТАЦІЯ АВТОРА У ПОРЕАБІЛІТАЦІЙНИЙ ПЕРІОД

3.1. Роман „За ширмою”: рецидиви соцреалістичного канону

У 1952 році Б. Антоненко-Давидович, перебуваючи на засланні, написав новелу „Чи буде весна?“, яка пізніше увійшла до циклу „Сибірські новели”. У ній автор відгукнувся на суспільно-політичну реакцію – „зиму” і висловив сподівання на краще майбутнє – „весну”. На той час підстав для таких сподівань у Б. Антоненка-Давидовича, засудженого на довічне заслання у Красноярську область, не було. Проте письменник-в'язень інтуїтивно відчув і художньо провістив майбутню “відлигу”.

В автобіографії „Про самого себе” письменник згадував: „У березні 1953 року я зненацька відчув потяг до творчої роботи” [26, с. 597]. Таким чином, автор промовисто натякнув вдумливого читачеві на справжню причину творчого піднесення – смерть тирана. У письменника, як і в багатьох в'язнів, з'явилися надії на звільнення, повернення до нормального життя і літературної праці. На засланні він розпочав роботу над романом „За ширмою”, який став йому „за другий мандат у літературу” [26, с. 598]. У 1956 році письменник отримує довідку про реабілітацію, а в наступному повертається до Києва. Виснажений фізично, проте не зломлений морально, він продовжив творчу діяльність.

Роман „За ширмою” був надрукований уперше у 1961 році і викликав неоднозначну реакцію як у радянських, так і закордонних критиків і читачів. Так, П. Загребельний досить зневажливо відгукнувся про цей твір. Офіційна критика (в особі Л. Дмитерка) видала „замовну” негативну рецензію, яка була вміщена поряд зі схвальними читацькими відгуками у журналі „Дніпро”. Молоді митці–„шістдесятники” теж не були одностайними в оцінках нового роману. В. Симоненко, І. Світличний, І. Дзюба високо оцінили цей твір; І. Жиленко, навпаки, вразили в цьому романі „періодично-силувані сплески пафосу, демонстрація лояльності”, „каламутний соцреалістичний розчин” [124, с. 272]. Новий роман зацікавив закордонних критиків. Д. Чуб (Нитченко), зокрема, доклав чимало зусиль, щоб його

було перекладено англійською мовою і видано в Австралії. Як повідомлялося у листі до Б. Антоненка-Давидовича, заокеанські читачі докоряли йому за нібито „пропагандистський”, „комуністичний” роман [81, с. 739]. У літературній організації „Слово”, що виникла за кордоном, обговорювалася творчість Б. Антоненка-Давидовича, зокрема його роман „За ширмою”. У. Самчук стверджував, що цей роман підтвердив виразну тенденцію української радянської літератури: підпорядковувати патріотичні почуття комуністичній ідеології („Всі ті поети і письменники (т. зв. радянські) роздвоєні ідеологічно”) [40, с. 387]. Отже, дискусії, які точилися навколо роману, зводилися до питання про те, який це твір: соцреалістичний („пропагандистський”, „комуністичний” тощо) чи ні. Відповідь на це питання потребує докладного аналізу мотивно-образного рівня, проблематики, авторської позиції у творі.

Критична рецепція у незалежній Україні виявляє відчутну тенденцію: літературознавці цікавляться більше ранньою творчістю письменника, зокрема повістю „Смерть”, а із пореабілітаційного періоду творчості звертають увагу насамперед на недруковані раніше „Сибірські новели”. Проте саме роман „За ширмою” повернув письменника до літературного кола із табірної небуття. На нашу думку, твори, які вільно функціонували у радянському літературному дискурсі, не можна викреслювати з творчої біографії митця, вони потребують неупередженого аналізу й осмислення.

У романі „За ширмою” зображується родина лікаря Постоловського. Автор не випадково показав головного героя медичним працівником, адже сам змушений був оволодіти професією фельдшера ще в таборі. Після звільнення у 1947 році, він із першою дружиною – лікарем Вірою Баглій – близько року працювали за медичним фахом у Наманганській області Узбекистану, де письменник і зібрав основний матеріал для роману. Власний досвід медичної праці в узбецькій провінції допоміг йому правдиво відтворити це в романі. Найкращі риси лікаря Постоловського виявляються у щоденній роботі: він відбудовує амбулаторію, успішно бореться з малярією, веде профілактичну діяльність серед узбецьких селян тощо. Його захоплення творчістю Чехова, лікаря і письменника, здається вмотивованим. На нашу думку, наявність ремінісценцій, згадок назв його творів і персонажів пояснюється насамперед зацікавленням самого автора творчістю А. Чехова.

Проте непереконливе твердження розповідача про те, що поезія В. Маяковського, незрозуміла герою, несподівано відкривається йому після рядків про “<...> построенный в боях социализм” [25, с. 444]. Невмотивована згадка про Маяковського здається вимушеним кроком автора, який намагався наблизити свого героя до соцреалістичного образу позитивного героя.

Лікар Постоловський наділений рисами „борця, воїна, здатного до самопожертви” [214, с. 301], який культивувався в радянській літературі. Він свідомо обирає місцем роботи узбецький кишлак, щоб „підіймати цілину”, „нести радянську медичну культуру туди, де ще так її бракує” [25, с. 463]. Постоловський дивує місцевих мешканців своєю принциповістю і непідкупністю, самовідданістю у роботі. Проте не він є типовим позитивним героєм соцреалістичного канону. Образ лікаря Постоловського позбавлений схематизму, проте досить неоднозначний і суперечливий. Лікар послідовно бореться проти забобонів селян і бюрократії місцевого керівництва, однак авторська увага сфокусована не на зображенні його дій, а на внутрішньому світі героя. Саме тому письменник не змальовує портрету Постоловського, а кілька штрихів до його зовнішності підкреслюють його внутрішні якості: „серйозне, завжди зосереджене на якійсь думці обличчя” [25, с. 469]. У романі виявляються визначальними дві позиції: автора, представником якого постає відавторський наратор, і головного героя. Для розкриття його внутрішнього стану автор обирає третьоособовий наратив. Розповідь, як відзначають дослідники, і „творений нею уявний світ у просторі і часі, є головними структурними елементами роману” [139, с. 604].

У романі „За ширмою” розповідач знаходиться на абсолютній дистанції від персонажів, тому володіє даром „всезнання”. Наратив відзначається точним спостереженням і максимальною об’єктивністю. Автор наголошує, що герой свідомо не помічає багатьох родинних проблем: несправедливого ставлення дружини до матері, неправильного виховання сина тощо. Рішучий і енергійний на роботі, він стає слабким і безхарактерним у родині. Лікарська праця була для нього виправданням власної байдужості. Авторові вдалося розкрити найпотаємніші думки і почуття героя, які передаються внутрішніми монологами і через невласне пряме мовлення. Підсвідомі думки героя виявляють його справжні почуття до дружини, чужої, по суті, для нього людини. Внутрішня сутність Ніни Олександрівни виявляється у ставленні

до рідних. Вона зневажає свекруху за її нібито „старомодність”, „міщанство”, зверхньо ставиться і до чоловіка, адже „непримітний, звичайнісінький собі лікар” – не пара їй, „здібній малярці” [25, с. 472]. Образ дружини лікаря Димова, „чеховської вітрогонки”, що мимоволі з’являється у підсвідомості лікаря, якнайкраще домальовує образ самої Ніни Олександрівни.

Внутрішня порожнеча художниці виявляється в картині „Старе й нове”. Зображені нею напівзруйнована мечеть і нові дитячі ясла мали символізувати дореволюційне минуле і радянське теперішнє Узбекистану. Її картина була втіленням однієї з концепцій радянської міфології, згідно якої „через загострення бінарних опозицій новий світ протиставляється інокультурному хаосу” [214, с. 300]. Ніна Олександрівна дотримується всіх приписів соцреалізму, який вимагав видавати бажане за дійсне. Вона змальовує щасливу узбецьку малечу „занадто пухкою й червоною”, узбечку-кухарку – „помпезною і декоративною” [25, с. 471]. Ніна Олександрівна ще хотіла домалювати „старого муллу, який би ненависно, стискуючи кулаки, дивився на те нове” [25, с. 470], оскільки ворог, наділений демонічними рисами, є одним із канонічних образів радянської міфотворчості. Малюнок подається крізь призму сприйняття лікаря Постоловського, який відчував у ньому щось „примітивне” і „пристосовницьке” [25, с. 471]. У цьому випадку його оцінка збігається з авторською позицією.

Показово, що автор спочатку зробив дружину Постоловського росіянкою, проте цензори домоглися, щоб у кінцевому варіанті вона все ж була українкою, хоч і зрусифікованою. У романі викривається не тільки бездарність Ніни Олександрівни, але й пародіюються „витвори” радянського мистецтва: тенденційні картини, панно, мозаїки, які зображували „переможну ходу соціалізму”. Серед них пригадується відомий килим „Т. Г. Шевченко” (його зображено у „Шевченківському словнику”), на якому обабіч Кобзаря зображено двох українських жінок: одна українка „дожовтнева”, боса, обв’язана сірою хусткою, сумно похилена; інша – „радянська”, у вінку з червоними стрічками, в сап’янцях, гордо випростана, в руках тримає квіти. „Віялом довкола жінок змальовані сценки з українського життя відповідної епохи експліцитно паралелізовані, так що кожній сценці дожовтневій відповідає (за тематикою та за композицією) радянська” [76, с. 156]. Таким чином, автор у романі „За ширмою” підкреслив типовість подібних творів. Замість того, щоб „поширити

марксистський погляд на мистецтво, він насправді робив протилежне – висміював і підривав його” [159, с. 176].

Дружині Постолювського протиставляється Маруся, яку він колись кохав. Образ Марусі з’являється у спогадах і снах – як нагадування про друге нереалізоване „Я” героя. Дослідники відзначали, що в романах ХХ століття часто сюжет порушується причинно-часовою послідовністю, бо автори змішують хронологічний і логічний перебіги подій. У романі „За ширмою” авторські ретроспекції розмикають часопростір. Простір сягає Узбекистану й України, а часові межі охоплюють теперішнє і минуле героїв.

Переяслав, рідне місто героя та його матері, часто зринає у спогадах. У сприйнятті Постолювського місто втрачає реальні обриси і поступово міфологізується. З відстані часу земля його дитинства здається йому ідеальною тому, що там він відчував себе щасливим. Певні епізоди дитинства та юності часто зринають у підсвідомості героя і виявляють себе у снах. Сновидні компоненти є наскрізь символічними, а тому потребують розкодування, віднайдення їхнього первинного змісту. Постолювський бачить себе маленьким на світанку у Переяславі, він простягає до сонця руки. У міфологічній традиції світанок символізує дитинство людини, дитячу незайманість душі, а сонце – „знання, справедливість, милосердя, переможця неправди і зла” [185, с. 38]. Малий Сашко був сповнений любові і бажання творити добро. Він верхи на баскім коні перетинає річку Трубіж, мчить назустріч невідомому, бо внутрішній голос йому наказує: „Вперед, тільки вперед!” [25, с. 533]. Кінь у слов’янській міфології асоціювався з сонцем і навіть вважався посередником між живими і померлими. У сні він стає перевізником Сашка зі світу дитинства (ідеального) до світу зрілості (реального), а ріка виявляється межею цих світів. Водночас коня називають „носієм архетипної ідеї волі” [182, с. 39]. Для здійснення своєї мрії лікар кинув Переяслав, в якому „дитинство, юнацтво і Маруся”. Образ його рідного міста перегукується з новозавітним образом раю. Євангельський образ раю – це місто, „Небесний Єрусалим”, який позначає простір „звідусіль захищений, впорядкований, гармонійний, дружній людині” [151, с. 364], на противагу зовнішній темряві, хаосу, що знаходиться за його стінами.

У рідному місті Постолювський був люблячим і уважним сином, там же пізнав своє перше і найсильніше кохання. Портрет дівчини („чорнява”, „кароока”) та ім’я –

Маруся – вказують на фольклорні джерела цього образу. Вмонтований в авторську розповідь монолог-сповідь героїні, що має форму листа, виявляє її найпривабливіші риси: скромність, шляхетність, естетичну чутливість. Автор підкреслив, що образ Марусі у свідомості героя був невіддільний від Переяслава, розрив із нею означав втрату глибинного зв'язку з рідною землею.

Проблема батьків і дітей осмислюється у творі через непрості взаємини лікаря Постоловського з матір'ю. Автор заглиблюється у психологію персонажів, розкриває їхній внутрішній стан. Важливою жанровою характеристикою роману М. Бахтін називав наявність у ньому основних „внутрішніх” тем, однією з яких є „неадекватність героя його долі і його становищу”, людина у ній може зображуватися „або більше своєї долі, або менше своєї людяності” [204, с. 339]. У взаєминах із матір'ю для Постоловського актуальне останнє твердження. Мати боляче відчуває відсутність душевної теплоти у ставленні до неї сина. Куточок за ширмою, відведений для неї у кабінеті сина, підкреслює її становище служниці у родині.

Найяскравіше характер матері виявляється у її діях, вчинках, взаєминах із людьми. Вона щедра і безкорислива: все своє життя віддала сину, важко працювала заради його навчання, покинула для нього рідний Переяслав. Образ Жучки відтіняє взаємини матері із сином: вона викликає докори сумління у лікаря, нагадуючи про занедбану матір. Тварина наділена здатністю відчувати настрої старої, співпереживати з нею, навіть передчувати її смерть. Сам письменник вважав, що „Жучка та стара мати лікаря Постоловського – то найкращі герої мого роману” [25, с. 35]. Хвора і стара тварина стає єдиним другом матері. Недаремно, коли лікар чує розмову матері з Жучкою, в його уяві зринає оповідання Чехова „Туга” і слова з його епіграфу „Кому повім печаль мою?” [25, с. 483]. Один із епізодів оповідання А. Чехова (розмова візника з конем про смерть сина) перегукується із відповідним (сповідь матері про життя у родині сина) у романі „За ширмою”. Ремінісценцією підкреслюється самотність матері в родині її сина.

Образ матері наскрізний у творчості Б. Антоненка-Давидовича. У ранніх творах, у романі „Нащадки прадідів”, зокрема, мати головного героя не розуміє переконань сина, проте любить його таким, яким він є. Цей образ не надто яскравий, його роль у ранніх творах другорядна. У пореабілітаційний період творчості образ матері стає одним із найбільш виразних, зрілий письменник осмислює її роль у формуванні

світоглядних орієнтирів своїх героїв. Автор зображує її носієм родової пам'яті та традиційної моралі..

Відомо, що образ матері Постолювського інтерпретувався деякими читачами як образ України, забутої своїми дітьми, і автор погоджувався з такою думкою. Як відзначила В. Просалова, „творча діяльність активізує в пам'яті митця праобрази, які при всіх можливих трансформаціях утримують і підтверджують цілісність культурного розвитку” [165, с. 7]. Праобраз Великої Матері (за К. Г. Юнгом) у творчості Б. Антоненка-Давидовича реалізувався в образах матері, образі-символі Батьківщини, описах української природи. У романі також підкреслюється, що для матері і самого лікаря Постолювського рідна земля – це Україна, а радянський Узбекистан – це все ж чужина.

У романі „За ширмою” простежується спроба співвіднести образ матері із Богородицею. Узбецька сім'я (брат і дві сестри), яка виявляє до старої любов і турботу, нагадує біблійного Лазаря і його сестер – Марту та Марію. Епізод із лікуванням Постолювським перегукується із зображенням у Євангелії воскресінням померлого Лазаря. Відповідно, автор проектує образ матері Постолювського на образ Богородиці – страдниці, святої, спасительки. Автор орієнтувався на високодуховного й інтелектуального читача, обізнаного з біблійною притчею про воскресіння Лазаря, хоч атеїзм залишався важливою складовою соціалістичної пропаганди, відсилання читачів до євангельських текстів навряд чи було б можливим у „пропагандистському” романі. Отже, образ матері у романі „За ширмою” багатогранний, полісемантичний.

І. Світличний помітив вміння письменника відтворювати характери у всій повноті і суперечливості. Одним із перших критик відзначив амбівалентне сприйняття образу головного героя, якого „ми любимо, але разом з тим і ненавидимо” [175, с. 88]. Справді моральне переродження, „воскресіння” героя відбувається лише перед фактом неминучої смерті матері. Він переосмислює своє життя і, нарешті, усвідомлює повною мірою свою провину перед нею. Про роман „За ширмою” можна сказати словами угорського філософа і літературознавця Д. Лукача: твір зображує „людську душу, яка заблукала у порожній дійсності” [204, с. 340].

Образ лікаря Постолювського підтвердив ту тенденцію, яку відзначив Г. Костюк: з падінням культу Сталіна „людина в усій своїй складній живій подобі знову почала вертатися в літературу” [127, с. 256]. Проте на певні поступки цензури автор усе ж

пішов: у творі наявні соцреалістичні образи і мотиви. Начальник облздороввідділу, член обкому, Ходжаєв наділений багатьма чеснотами: він принциповий, вимогливий, водночас справедливий і уважний до підлеглих. Вже сама його зовнішність (вольове і суворе обличчя) викликає захоплення у Постоловського, який бачить у ньому „справжню постать більшовика” [25, с. 580]. Важливо, що саме він відкриває очі лікареві, який не помічає, що відбувається з матір'ю. У журнальному варіанті роман завершувався пафосними словами Ходжаєва про борг кожного громадянина перед Батьківщиною і народом. Проте пізніше автор дописав останній розділ, в якому герой доправляє труну матері до Переяслава і відчуває себе щасливим на рідній землі. Таке закінчення було більш природним і вмотивованим, що відзначив і В. Симоненко у своєму листі до автора.

У шістдесяті роки І. Світличний проаналізував тогочасну романістику (стаття „Людина приїздить на село”) і звернув увагу на шаблонність образу керівних функціонерів, секретарів партосередків, надісланих із міста: „Особливо неприродним і штучним здається такий культ героя сільського чи районного масштабу, якщо зміни, які він приносить із собою, нагадують казкові перетворення каменю на хліб і води на вино” [127, с. 257]. Ходжаєв репрезентує один із численних варіантів міфологічного образу радянської культури: „величну постать правителя, харизматичного вождя-жерця, що втілює „діловий конструктивний підхід” [214, с. 301]. Подібні образи активно насаджувалися у масову свідомість.

На нашу думку, тенденційний також образ голови сільради Назіри Бабаджанової, яка втілює тип нової радянської жінки Сходу. Вона протиставляється покірним і забобонним узбечкам, які живуть традиційно. Назіра як комуністка повністю віддається роботі, вона чесна і принципова навіть у родинному житті: вигнала чоловіка за те, що дотримувався мусульманських звичаїв і крав колгоспне майно. Її несподіване втручання у справи лікарні допомагає реалізувати давню мрію лікаря про будівництво будинку для породіль. Звичайно, такі сюжетні ходи були невмотивованими і неправдоподібними.

Проте життя в глибокій провінції Узбекистану показано достовірно. У романі узбецькі селяни зображуються не деперсоналізованими, що характерно для соцреалістичного мистецтва, а індивідуалізованими персонажами (слухняний сторож Ісмаїл, хитруватий голова колгоспу тощо). Автор не обминав гострих проблем: він

показав убогість багатьох лікарень, забобонність селян, бюрократизм колгоспної верхівки. Дійсність, що оточує лікаря, не дає підстав для пафосних роздумів про те, що радянська медицина „вступила в свій золотий вік” [25, с. 495].

Трафаретні образи другорядних персонажів, пропагандистська риторика, що зустрічаються у романі, – наслідок автоцензури. Такої ж думки дотримувався Л. Бойко, який відзначив, що епізоди з хвалебним словом на честь радянської медицини з’явилися не внаслідок тиску на автора з боку рецензентів чи цензорів, а були в рукописі від самого початку. Можна зрозуміти письменника, який після двадцятип’ятирічного вимушеного мовчання хотів знову заявити про себе в літературі. За словами Є. Сверстюка, це було „тимчасовим компромісом, який забезпечував йому доступ до преси за наших каторжних умов” [40, с. 382].

С. Павличко називала „двозначними” ті радянські твори, в яких „текст заховував підтекст, що не збігався з офіційно декларованими намірами автора” [159, с. 174]. У невеликому слові „від автора” до першої публікації роману Б. Антоненко-Давидович наголосив, що у романі торкнувся деяких родинних проблем. Вважаємо, що письменник свідомо обмежив коло проблематики твору задля того, щоб офіційна критика не побачила іншої, глибшої проблеми – взаємозв’язків людини і нації. Ймовірно, підтекст відчув і Л. Дмитерко, який відшукав у романі „таємниче дно” [209, с. 157].

Письменник гостро ставить проблему вибору між колективними інтересами та індивідуальними. І. Світличний вважав, що у романі засуджується “породжена культом особи байдужість до простих „гвинтиків”, коли загальна доброчесність і порядність, а то й відданість справі могли поєднуватися з тим, що об’єктивно було жорстоким і підлим” [175, с. 89]. Автор заперечує соціалістичну шкалу цінностей, за якою людина повинна принести себе в жертву „колективістським”, „виробничим” інтересам. Тому не можна назвати роман конформістським, що відтворює пропагандистські установки. На нашу думку, твір був розрахований насамперед на здатність радянського читача до вибіркового читання, коли сприймається основна авторська ідея і лишається поза увагою пропагандистська риторика. Дослідники читацької рецепції підтверджують наше припущення.

Сприймання художніх творів „індивідуально-суб’єктивне, неповторне, варіативне”, проте в ньому виділяється „інваріантне ядро, яке співвідноситься

насамперед із фабулою твору, зображеним у ньому предметним світом, а відтак через них – з авторським задумом, т. зв. естетичною ідеєю” [204, с. 129]. Таким інваріантним ядром для читачів роману стали взаємини матері і сина Постоловських. Причому листи зафіксували кілька етапів читацького сприйняття. Першою реакцією на твір став живий, емоційний відгук на нього, „реагування душею і серцем”: „зворушив мене до сліз”, „він доходить до самого серця”, „я підносив носовик до вологих очей”, „ваша нова річ знайшла стежку до читацького серця” тощо.¹

Наступний етап читацької рецепції – це інтерпретація твору, коли читачі намагалися з’ясувати причини своїх відчуттів і вражень, роздумували над прочитаним, замислювалися над образом автора. Переважна їх частина відзначила актуальність проблеми батьків і дітей, інші відчули, що у творі звучить мотив любові до рідного краю, рідного слова. Всі читачі збагнули основну думку твору: „неувага до батька-матері і водночас показна уважність до колег по роботі, друзів – злочин” [209, с. 159], і замислилися про своє ставлення до батьків. Про автора читачі говорили, що він розповідає про тих людей і події, які душевно відчув, пережив, які добре знає. Вони були переконані, що письменник – „людина з дуже доброю душею, що й сама чимало гіркою напою хильнула з келиха життя” [209, с. 158]. Читацькі відгуки підтвердили, що авторська концепція людинолюбства стала запереченням декларативного гуманізму соцреалістичної літератури.

3.2. Життєвий досвід автора як основа художнього синтезу

У пореабілітаційній творчості Б. Антоненка-Давидовича чільне місце посідає проза малих форм. Довгий час більша частина оповідань і новел була недоступна широкому читацькому загалу, оскільки свідомо писалася не для друку. Поодинокі оповідання, які виходили за часів „хрущовської відлиги”, привертали увагу критиків значно меншою мірою, ніж наприклад, його роман „За ширмою”.

¹ В. Прозоров цей етап читацького сприйняття називав „рівнем співучасті”, адже автор намагається викликати у читачів певну „реакцію, відгук, співчуття”, тобто залучити до співучасті [142, с. 6].

Упродовж 1972–1989 років творчість Б.Антоненка-Давидовича замовчувалася. За часів незалежної України увагу дослідників привертає цикл „Сибірських новел”, а значна частина оповідань, які потребують неупередженого аналізу, є за межами літературознавчого дискурсу.

У шістдесяті роки письменник, осмислюючи революційні події, переходить від великих епічних форм до малої прози. Щодо жанрової характеристики своєї творчості зазначеного періоду, то у листі до літературознавця В. Півтораки (від 17 жовтня 1957 р.) Б. Антоненко-Давидович зазначав, що у ранній період його творчої діяльності були популярні жанри „мініатюри, фрагменту”. „Коли в другій половині 20-х років зайшла змога оглянутись назад на повоєнні роки, коли життя, розбурхане революцією, дещо усталилось і можна було підбити підсумки дечому й дещо узагальнити, – тоді прийшов час <...> для повісті й роману. Тепер я, здається, знову навчився вміщатись у мініатюру” [19, с. 454]. Психологія людей, що потрапили у вир революційних подій, майстерно відтворена в оповіданнях „Так воно показує”, „Так вийшло”, „Гроза”, „Спокуса”. В оповіданнях „Так вийшло”, „Так воно показує” у центрі уваги письменника – селянська маса, розбурхана революційними подіями.

Оповідання „Так воно показує” і „Так вийшло” об’єднані спільним головним героєм – Миколою Петровичем Лебединським. У першому з названих оповідань йдеться про революційні заворушення у маєтку поміщика. Друге оповідання продовжує сюжетну лінію першого і зображує подальшу долю родини Лебединських. Це два самостійні твори, проте вони складають органічну цілісність, діалогію, об’єднану спільним ідейним задумом – розкрити психологію людської маси у період революційних потрясінь.

В оповіданні „Так воно показує” події подаються крізь призму сприйняття родини Лебединських і третьоособового наратора. Це дає можливість авторові переконливо відтворювати перипетії, адже суб’єктивізм персонажів урівноважується відстороненим поглядом розповідача-спостерігача. Сусідні маєтки давно пограбовані і підпалені, і лише Лебединські залишаються у своїй економії. Внутрішню сутність головного героя – поміщика Миколи Петровича – розкривають його внутрішні роздуми, які передаються через улюблений засіб „психологічного письма”: невласне пряме мовлення. Лебединський вважає себе „homo sapiens”, а селянина – „homo primitivus” [23, с. 524]. Він багато в чому

споріднений з образом поміщика Коростенка з оповідання В. Винниченка „Малорос-європеець”. Коростенко, як і Лебединський, вважає себе прогресивним діячем, декларує свою відданість ідеалам рівності і братерства, хоча боїться своїх селян. Проте творчі задуми митців принципово різняться: в оповіданні „Малорос-європеець” виявляється внутрішня сутність поміщика Коростенка, а в оповіданні „Так воно показує” – психологія селянської маси крізь призму сприйняття поміщика.

Ставлення об’єктивного наратора до панської родини виявляється у відвертій іронії, з якою він характеризує дружину Лебединського. Вона намагається наслідувати образ „ентузіастки-народниці”: „перемагаючи відразу до запаху людського поту, житнього хліба, сириці”, Софія Аркадіївна читає наймитам на кухні українські книжечки з серії „народне читання” і дає санітарно-гігієнічні поради покоївці та куховарці. Проте саме її автор наділяє спостережливістю, Лебединська інтуїтивно передчуває катастрофу і помічає дивні зміни у поведінці селян. Вона твердить, що не боїться селян, однак її лякає „фатальна сила, що опановує людей” [23, с. 524]. Лебединська відчула ту темну енергію, яка накопичується у глибинах людської підсвідомості. „Нема такого безумства, жертвою якого не ставали б люди під владою архетипу”, – твердить К. Г. Юнг [223, с. 76]. Лебединський спостерігає вражаючі зміни у поведінці давно знайомих йому людей: колись вони допомагали йому, старанно працювали у нього, тепер же вони зухвалі і сміливі, охоплені невідомою йому силою. Ця фатальна сила, що змінює життя родини Лебединських за лічені хвилини, в А. Шопенгауера тлумачиться як Світова Воля, яка „породжує всі речі і процеси, але в ній міститься і щось негативне, занепадницьке” [219, с. 20]. У людині вона виявляється „як сліпий потяг, темний і глухий поклик, непідвладний безпосередньому пізнанню” [219, с. 20]. Різними формами реалізації Світової Волі в людині є прагнення життя, боротьба за існування у суспільстві, життєві потяги, а також афекти людей – мстивість, любов до влади.

Отже, автор на схилі років прийшов до висновку, що анархія, хаос революційного часу дозволяють виринути на поверхню багатьом порухам несвідомого, і цю думку втілив в оповіданні. У творі, безперечно, вагомими є соціальні акценти, адже конфлікт селян і панської родини насамперед породжений класовим антагонізмом. Проте автора більшою мірою цікавили внутрішні імпульси поведінки героїв. У творі підкреслюється стихійність і несвідомість селян, які наслідують приклад інших.

Розкриттю несвідомих потягів людської маси присвячене й оповідання „Так вийшло”. Це оповідання структурно складніше від попереднього. Воно складається з виразно окреслених двох частин: у першій продовжується сюжетна лінія, пов’язана з родиною Лебединських, в іншій – розкривається історія загибелі сільського крамаря Берка.

У цьому оповіданні, на відміну від оповідання „Так воно показує”, відтворено чимало автобіографічних епізодів. Так, Лебединський, колишній поміщик, виявляється завзятим мисливцем, як і автор. Особисті спогади дозволили письменникові переконливо відтворити почуття, емоції, настрої героя. Для Лебединського, як і для біографічного автора, було важливим не саме по собі полювання, а єднання з природою. Якщо в попередньому творі оцінки відавторського розповідача були іронічними, подеколи саркастичними, то у цьому творі тональність змінюється. Розповідач намагається бути відстороненим спостерігачем, доволі об’єктивним, проте інколи співчутливим.

Полювання дає герою відчуття щастя і свободи, які він втратив за нової влади. У місті він змушений приховувати своє соціальне походження, постійно брехати. Лебединський важко переживав втрату високого становища у суспільстві, маєтку, звичного способу життя. Йому здавалося, ніби він „підміняв самого себе” [23, с. 529], граючи чужу, невластиву роль. Нав’язана соціальна роль (*persona* за К.Г. Юнгом) пригнічувала його. Проте сюжетна лінія, пов’язана з Лебединськими, все ж другорядна: їхня історія важлива для того, щоб читач міг співвіднести несвідомі вчинки юрби (підпал маєтку і вбивство крамаря). В оповіданні „Так вийшло” змінюється авторський фокус: Лебединський стає пасивним учасником, слухачем трагічної історії про загибель Берка. Центральною постаттю виявляється селянин Москалик, прототипом якого був, безперечно, сільський дивак Семен Пальоха, товариш письменника по полюванню, якого він увічнив у однойменній „мисливській поемі”.

Авторська стратегія передбачала зміну наративних форм для більшого емоційного впливу на читача. Першоособова форма викладу надавала історії Москалика більшої вірогідності і дозволяла читачеві поглянути на події очима безпосереднього співучасника злочину. Реалістично передається уснорозмовна інтонація, яка посилює емоційну напругу у творі, передчуття неминучої трагічної

розв'язки. Усноповідна форма передбачає ширий і довірливий тон, сповідальну тональність. Проте епічно-спокійний монолог Москалика різко контрастує з трагічними подіями, про які він оповідає. Він не пояснює жорстокість юрби, не аналізує її причини, не розкаюється. Самим виразом („так вийшло”) селянин знімає відповідальність зі своїх односельців і з самого себе і звинувачує у тому, що сталося, якусь фатальну силу. Промовистим є іронічно-зневажливе прізвище Москалик, яким наділив його автор і цим самим підкреслив, що людина, яка не має твердих ідейних переконань, часто стає сліпим виконавцем чужої волі.

Звернення письменника до „селянської” теми пояснюється двома чинниками: життєвим досвідом автора періоду військового комунізму і творчими зв'язками із „ланківцями”. По-перше, Б. Антоненко-Давидович працював в охтирській парторганізації і мав досвід боротьби із повстанцями. По-друге, поділяємо думку В. Дмитренко про наявність “єдиного художнього простору письменників „Ланки” – МАРСу”, який підтверджує, зокрема, співзвучність їхніх мотивів творчості [87, 270]. Тема селянського протистояння новій владі, піднята Б. Антоненком-Давидовичем, виявляється магістральною темою творчості Г. Косинки. В. Мельник відзначив, що Г. Косинка „дав загальну картину селянської війни („бандитизму” – за радянською термінологією) з її драматичною непоступливістю будь-якому завойовникові, але й не менш драматичною анархічністю” [149, с. 45]. К. Г. Юнг потоки внутрішньої енергії поділяв на прогресивні і регресивні. Регресивні порухи психічної енергії виникають тоді, коли неможливе призвичаєння й адаптація до певних умов.

Б. Антоненко-Давидович в оповіданні „Так вийшло” показав, як „несвідоме, отримавши занадто великий енергетичний заряд, виривається на поверхню” [23, с. 395]. Розмова громади з Берком була абсурдною, адже всі визнавали, що Берко – порядний і чесний крамар, розумна людина. І при цьому селяни вимагали, щоб він добровільно пішов топитися з родиною. Паралельно з оповіддю Москалика третьособовий відавторський наратор старанно фіксує емоції, думки, враження Лебединського від почутого. Поміщик відчуває розпач жертви, приреченої до загибелі; йому близькі почуття безвихідності перед архаїчною силою юрби, яка „не розмірковує, ...самою своєю масовістю торжествує” [222, с. 286]. Селяни топлять Берка і його дружину, при цьому навіть не усвідомлюють несправедливості і жорстокості цього вчинку. Недаремно К. Г. Юнг зазначав, що з посиленням

колективного несвідомого послаблюється керівна влада розуму. Народна маса, як показав Б. Антоненко-Давидович, часто стає сліпим виконавцем чужої волі, діє несвідомо і стихійно. Отже, автор у пізніх оповіданнях позбувся ідеалізації народу, поглянув на нього більш зважено і критично, переконливо відтворив колективне підсвідоме.

Б. Антоненка-Давидовича цікавила не тільки психологія маси. У центрі уваги оповідань „Гроза”, „Спокуса” – внутрішній світ людини, яка потрапила у вир революції. Оповідання „Гроза” (1965) призначалося для друку, проте було заборонено цензурою. Цензорів, напевно, занепокоїло те, що революція подається через сприйняття людей, які були її ідейними опонентами. Автор намагався повнокровно відтворити революційні події, що зненацька захопили купецьку родину Краснокутських. В оповіданні наголошується, що для переважної частини повітового містечка революція стала символом анархії, хаосу і беззаконня. Життя мешканців провінційної Охтирки було добре відомим авторові, тому так переконливо розкриваються у творі почуття пересічної людини у вирі революції. Письменника цікавлять різноманітні зрушення у внутрішньому житті людини, глибинні шари її психіки. Так, ненависть і презирство купця Краснокутського до більшовицької влади виявляється в найбільш екстремальний момент, у передсмертний час. У тих же умовах відчувається сила духу його доньки Лизавети Михайлівни, здатної на самопожертву заради хворого батька. Розлогі авторські характеристики того, що відбувається в душі персонажа, переплітаються з невластивим прямим мовленням, в якому голоси героя і розповідача нерозривно поєднуються.

Цензори дорікали авторові за те, що „революція показана якось стихійно, без провідної ролі партії...” [40, с. 343]. Образ матроса Хорошуна як представника більшовицької влади в містечку цілком антипатичний. Він викликає страх у всього міста, адже жорстоко розправляється над заможними мешканцями. Його неприваблива зовнішність („роздратовані жорстокі очі”, „короткі зуби”) виявляє внутрішню сутність героя. Проте авторське слово не є визначальним у його характеристиці. Герой постає через сприйняття інших персонажів: дружина купця вважає його наділеним диявольською силою, донька Краснокутського – „чорним янголом смерті” [23, с. 502]. Тривожні передчуття героїні передаються нагнітанням чорного кольору в одязі матроса: *чорний* бушлат, *чорна* стрічка, *чорна* брила.

Світогляд цього персонажа визначається більшовицькою доктриною, згідно з якою люди поділяються на „пролетарів” і „буржуїв”. Його мова стає важливим засобом характеротворення, виявляючи презирливе ставлення до класових ворогів.

В оповіданні „Спокуса” більшовик Гуревич також прагне лише влади над людьми. Ці образи стали втіленням художнього типу більшовика, який сформувався ще у ранній творчості Б. Антоненка-Давидовича. У багатьох творах – „Печатка”, „Смерть” – більшовик зображується або чужинцем, або денаціоналізованим українцем. Таким чином Б. Антоненко-Давидович у ранній і пізній творчості послідовно обстоював думку про неприйнятність більшовизму для українства.

В оповіданні „Спокуса” (1967) проблема революційних перетворень розглядається у філософській площині. Священик, Йосип Федоровський, замислюється над природою людської гріховності і першопричинами зла. Наскрізним у творі постає образ лермонтовського демона, який і спонукає отця Йосипа до роздумів. „Божий антипод” в інтерпретації Лермонтова здається принадним, адже дає людям свободу і пізнання. Отець Йосип не може узгодити цей образ із церковним поглядом на нього як „сіяча зла”. Основним виявляється внутрішній конфлікт героя, який вагається: хто перемагає у людському світі – Бог чи сатана. З цього приводу Б. Антоненко-Давидович висловлював у листі до Д. Нитченка побоювання, що його не сприймуть „клерикали”, проте його не цікавили догматичні питання. Він хотів, щоб читачі збагнули філософську суть твору, і наголошував, що оповідання слід сприймати як психологічне.

Внутрішні суперечності роздирають отця Йосипа, коли він осмислює двоїсту людську природу. У творчості В. Підмогильного, одного з „ланківців”, наскрізним мотивом постає також боротьба в людині двох „я”: тілесного і духовного. Ця ідея висловлювалася ще Г. Сковородою: існують „два сердца: ангелское и сатанское, борющаяся между собою. Сія два царства в каждом человеке дают вечную борьбу”¹ [180, с. 245]. Героїв творчості Б. Антоненка-Давидовича („Смерть”, „Нащадки прадідів”) також роздирають подібні конфлікти. Таким чином, автор у пізній творчості продовжив розробляти тему, традиційну для української літератури двадцятих років.

¹ мову оригіналу збережено

Проте героя оповідання „Спокуса” непокоять не тільки внутрішні суперечності, він співвідносить їх із тим, що відбувається у суспільстві. Внутрішні монологи дають можливість зрозуміти героя, який напружено шукає пояснення революційним змінам. Отець Йосип намагається осмислити нову релігію – більшовизм, що „сіє в кожному народі непримиренну класову ворожнечу” [23, с. 317]. Недаремно цензору не сподобалося, що автор не заперечив твердження головного героя про диявольську сутність революції.

Розповідач як сторонній спостерігач фіксує жести, міміку, емоції персонажа. Розповідь від третьої особи, яку веде „власне автор”, здається безсторонньою й об’єктивною. Позиція „всезнаючого автора” дозволяє письменникові вільно пересуватися у часі і просторі, ретроспективно висвітлювати минуле героя. Автор іронізує над запальним священиком, якого замолоду мучили „демони” ревностів і жаги. Авторська розповідь поєднується із фрагментами, в яких події зображуються через сприйняття отця Йосипа.

Основне композиційне навантаження у творі відіграють монологи героя. Позиції автора та його героя – священика – зближуються, коли вустами персонажа автор засуджує братовбивчу громадянську війну, яка безпосередньо торкнулася і родини отця Йосипа: „Старший тягне за Денікіна й Росію, середульший – за Україну з Петлюрою, а молодший – за комуну з Леніним” [23, с. 311]. Відзначимо, що мотиви розбрату, ворожнечі у родині за часів громадянської війни побутували в українській літературі двадятих років (пригадаємо, зокрема, „Вершники” Ю. Яновського). Б. Антоненко-Давидович, напевно, зобразив цей епізод для того, щоб підкреслити типовість подібної ситуації. Проте свідоме (чи несвідоме) використання мотиву братовбивчої війни підтверджувало ідейно-світоглядну близькість Б. Антоненка-Давидовича до митців „Розстріляного Відродження”.

Інколи герой прямо висловлює думки автора, які він неодноразово озвучував у близькому товаристві. Такими є роздуми отця Йосипа про те, що „людина найкращі ідеї обертає в їхню протилежність”, наприклад, гасла про свободу і рівність французької революції з часом перетворилися на політику терору. Ця історична ремінісценція не випадково введена до твору, оскільки викликає у читачів аналогії з більшовицькою революцією та її наслідками.

Герой сприймає розбрат і ворожнечу у родині як підступний сатанинський план. Внутрішній конфлікт загострюється через непрості взаємини з молодшим сином Яковом, який став комсомольцем. Отець Йосип усвідомлює що сучасний світ сповнений зла, а людина змушена служити „виплоду тьми й зла” [23, с. 283]. Автор переконливо вмотивував несвідомі вчинки героя. Внутрішнє напруження доводить отця до афективного стану – і він виголошує у церкві: „Миром править сатана!” [23, с.322]. На думку Л. Гінзбург, „літературний психологізм починається <...> з непередбачуваності поведінки героя” [204, с. 197]. Слід відзначити, що поштовхом до написання цього оповідання став спогад про подібний випадок зі священником в Охтирці 1919 року, про який молодому Б. Антоненку-Давидовичу розповіла мати. Через кілька десятиліть письменник до „голоного факту” подав „психологічне мотивування” [26, с. 638]. Проте „охтирськими” ремінісценціями автобіографізм твору не вичерпується. Середній син отця Йосипа, Симон, наділений багатьма автобіографічними рисами. Він, як і автор, у старших класах гімназії захоплюється національною ідеєю і бере участь у національно-визвольних змаганнях у складі запорізької дивізії отамана Болбочана. Ім'я персонажа (Симон) відбило особисті симпатії автора. Воно не випадково збігається з ім'ям Петлюри, Головного отамана українського війська, якого Б. Антоненко-Давидович вважав чільним діячем УНР, одним із „лицарів абсурду”. Автор повертався до пережитого в юності, поспішав відтворити, занотувати цікаві фрагменти свого життя, враження і спогади, які раніше були обійдені увагою.

У пізніх оповіданнях письменник по-новому осмислив революційні події початку двадцятого століття. У ранніх творах („Лицарі „абсурду”, „Нащадки прадідів”) відбилися свіжі враження від революційних потрясінь. Герої цих творів, романтики-патріоти, були значною мірою автобіографічними. Письменникові був близький пафос національно-визвольної боротьби, тому його твори не були позбавлені публіцистичної риторики. Б. Антоненко-Давидович гостро відчував свою причетність до духовного відродження країни, тому його ранні твори виявлялися тенденційними. В оповіданнях пореабілітаційного періоду він більш розважливо аналізує революційні події, його цікавить психологія народу, розбурханого революцією. Суттєво змінюється і погляд на революцію. Якщо у ранньому творі „Нащадки прадідів” революція – це „вродлива, чарівна жінка”, „богиня”, то у пізніх

оповіданнях автор показав, що революція часто є анархічним бунтом, який актуалізує підсвідомі інстинкти в людини. Проте незмінним лишається погляд письменника на „диявольську” природу більшовизму.

У ранніх творах увага зосереджувалася на постаті світоглядно близького авторові героя; у пізніх – письменник намагається уже відтворити різні погляди на події, що репрезентують герої – представники антагоністичних сил. Авторська розповідь у цих оповіданнях переплітається із фрагментами, що відтворюють точку зору іншого персонажа (point of view). Отже, письменник багатоаспектно відтворив трагедію народу, розколотого ідеологічними суперечностями. Твори, написані зрілим письменником, відзначаються переконливим зображенням найпотаємніших порухів душі героя. Автор змальовував людину неоднозначною, суперечливою: вона переживає внутрішню боротьбу із підсвідомим і часто зазнає поразки.

На схилі років Б. Антоненко-Давидович відчув потребу заново відтворити пережите і побачене за часів „червоного терору”. Тема сталінських репресій ретельно осмислювалася в художній прозі, зокрема в оповіданнях „Чистка” та „Іван Євграфович більше не належить собі”. Ці твори, як і цикл „Сибірських новел”, написані вже після короткого періоду хрущовської „відлиги”, тому переслідуваний письменник не міг їх опублікувати. Оповідання з такою тематикою автор був змушений переховувати у теці, яку називав „Як умру, то почитайте...”. Залишається відкритим питання про приналежність цих оповідань до „Сибірських новел”. У листі до Я. Голуб письменник перераховує твори з цього циклу, які він уже написав і називає серед них оповідання „Чистка”, тому деякі дослідники до „Сибірських новел” зараховують ці твори. Проте думка Л. Бойка про те, що ці оповідання не належать до циклу, оскільки „вони не мають ніякого відношення до Сибіру – ні за тематикою, ні за місцем та часом зображених подій” [26, с. 636] – здається більш переконливою.

Оповідання „Чистка”, за свідченням Я. Голуб, було написане у 1977 році і присвячене викриттю „ворожих елементів” в установах і підприємствах. У творі такій „чистці” підлягає київське видавництво. Події подаються двовимірно: крізь призму сприйняття розповідача, відстороненого свідка зображуваних подій, і головного героя – бухгалтера Миколу Степановича Семенця. Розповідач занурений у час зображуваних подій, і це підкреслюється такими словами: „обставини, що склались

останнім часом”, „два тижні тому”, „недавній процес СВУ” [26, с. 342]. Він виявляє своє іронічне ставлення до „чистки”, коли вживає характерну для того часу політичну лексику: „недобитки розтросчених класів”, „каральна десниця революції” [26, с. 342]. Для тоталітарних культур характерний неоміфологізм: у масовій свідомості відновлюються міфологічні архетипи, зокрема образ ворога, що наділений демонічними рисами. Автор помітив і відтворив реконструкцію міфологічних структур у свідомості людей.

Як підтверджує лист Б. Антоненка-Давидовича до Я. Голуб, головний герой мав реального прототипа, а основою сюжету став справжній факт у видавництві, про який розповіли письменнику В. Підмогильний і Є. Плужник. Автор зробив їх персонажами свого твору, і це надає зображуванім подіям більшої достовірності.

Минуле життя головного героя розкриває третьоособовий наратор: Семенець був сином конторника і самотужки оволодів бухгалтерською справою, був чесним і сумлінним працівником. Важливим штрихом до його портрету є те, що до революції він працював в українському видавництві “Криниця” за мізерну платню, бо вважав поширення української книги “святою справою”. Під впливом українських книжок Микола Степанович став свідомим українцем. Він щиро вітав народження УНР, яку вважав демократичною державою, а „більшовиків не любив і боявся” [26, с. 356]. В оповіданні з’являється мотив національно-визвольної боротьби, характерний для всієї творчості Б. Антоненка-Давидовича. У багатьох творах письменника національна революція 1917 року і виникнення УНР стає сакральним часом для персонажів, бо саме тоді відбувається їхнє ідейне змушнення.

Завдяки українізації Семенець став прихильним до більшовиків, проте його надзвичайно вразив судовий процес над так званою „СВУ”. Тема судової розправи над українською інтелігенцією була особливо хвилюючою для письменника і реалізувалася не лише у його спогадах, а й у художній прозі. Змінювалися влади та історичні обставини, незмінним залишалось життєве кредо головного героя: „правда тільки одна”. Цей принцип був визначальним і для самого автора, саме його неодноразово проголошував Б. Антоненко-Давидович у житті й у власній творчості.

Глом для зображуваних подій послужило мистецьке життя Києва тридцятих років. Так, представники літературних угруповань „Плуг” і „Гарт” зображені через сприйняття старого бухгалтера, котрий зневажливо називає їх „молодими

шмендриками, що лізуть до видавництва з своїми незугарними віршами й оповіданнями” [26, с. 344]. Так автор викриває негативні тенденції у мистецтві того часу, зокрема „масовізм”, коли влада всіляко заохочувала малоосвічених авторів пролетарського походження до творчості.

Головний герой розкривається багатогранно: у власних вчинках, внутрішніх роздумах, діалогах. Його чесність переконливо виявляється тоді, коли він зважується заперечити висновки комісії з “чистки”. Бухгалтер Семенець тепер протистоїть голові комісії – безіменному персонажеві, що постає узагальненням подібних йому. Портрет голови наочно демонструє його внутрішню сутність: жорстокість і підозрілість. У нього були: „металево-холодні сірі очі, котрі, дивлячись на когось, підозріло прищулювались” [26, с. 347]. Недаремно Л. Кимак називав Б.Антоненка-Давидовича „майстром психологічного портрета” [118, с. 52].

Автор змальовує типову ситуацію того часу, коли після звинувачень на свою адресу працівники видавництва гучно аплодують „трафаретним” гаслам голови: „Хай живе наш любимий вождь, мудрий керівник і непохитний вірний лєнінець, товариш Сталін!” [26, с. 349]. А. Скрипник зазначав, що у тоталітарних країнах „у масовій свідомості відбулася реанімація культурних стереотипів, характерних для стародавніх теократичних держав. Склався комплекс уявлень квазірелігійного характеру. Сюди включалися обожнення вождя, віра в його всевідання і моральну бездоганність. Сакралізація вождя вимагала від пропаганди використовувати засоби боговиправдання: перекладання провини на „офірних цапів” (на шкідників, шпигунів, опозиціонерів)” [214, с. 326]. Семенець (єдиний із присутніх) у своєму виступі намагався виправдати заарештованих керівників видавництва. Показовим у цьому плані є персонаж, який виступає його антиподом. Це близький товариш бухгалтера, колишній активний діяч „Просвіти”, його колега Мірошніченко, з яким вони разом працювали у видавництві „Криниця”. Під часу виступу Семенця він ховається за спинами інших і пізніше залишається пасивним спостерігачем розправи над колишнім товаришем. Цей образ репрезентує тип „просвітянина”, „малороса”, створеного автором ще у ранній прозі. „Малорос” проголошує любов до України, навіть зовнішньо підкреслює своє „українство” („козацькі вуса” у Мірошніченка), проте не здатний до активної боротьби за свої ідеали і стає вірним прислужником будь-якого режиму. Авторським звинуваченням “просвітянину” є гнівний вигук

Є.Плужника у кінці твору: „Як я ненавиджу цих гнилих добродіїв з козацькими вусами й заячою душею!” [26, с. 367].

У цьому творі, як і в художньо-документальній прозі, письменника цікавлять зміни в масовій психології людей. Він спостеріг, що десять років більшовицької влади вже привчили людей бути нещирими у спілкуванні навіть із найближчими друзями і рідними, підтримувати будь-які рішення влади. Постійні переслідування, масштабні репресії породжували страх, тому мати будь-які зв'язки з неблагонадійними вважалося небезпечним. Б. Антоненко-Давидович вважає цей загальний занепад духу „пошестю, що заражає людські маси, подібно до холери й чуми, й робить із нормальної людини безхребетного слимака!” [26, с. 496]. У творі наголошується, що сталінська система розмежовувала людей невидимим бар'єром, поширювала ворожнечу і недовіру, бо суспільством, що перетворилось на „народнонаселение”, легко керувати.

Конфлікт у творі двоплановий. Зовнішнім виявом цього конфлікту є протистояння бухгалтера Семенця голові комісії. Герой також протистоїть усьому колективу, який намагається відмежуватися від нього. Микола Степанович вважає працівників „страхополохами” і залишається в цілковитій ізоляції. Та найбільш психологічно напруженим є внутрішній конфлікт героя. Кілька днів до останнього засідання комісії в ньому змагаються дві сили: одна наказує йому скоритися, визнати свої попередні слова помилковими і засудити заарештованих керівників видавництва, а сумління зобов'язує його не втрачати честі та гідності, ціною брехні не купувати собі право на роботу у видавництві. Доведений до напівбожевільного стану очікуванням звільнення з роботи, на останньому засіданні він у стані афекту називає себе контрреволюціонером, обмовляє себе, проте виправдовує заарештованих, до кінця відстоює честь керівників видавництва. Таким чином, він долає внутрішні вагання і відчуває полегшення, бо зміг зберегти чисте сумління.

Промовистою є реакція голови комісії на поведінку Семенця: „Можливо, бухгалтер Семенець і божевільний, але він класово божевільний!” [26, с. 363]. Автор колись почув такий „діагноз” від критика Кулика, який так відгукнувся про хворого Тодося Осьмачку. Цей біографічний епізод запам'ятався йому, він зафіксував його у спогадах („Нове в політиці і медицині”) і згодом повторив у оповіданні для характеристики тієї доби.

В оповіданні пейзаж стає засобом психологічної характеристики героя, що не поступився своїми принципами і тому був звільнений із роботи. Ніч загострює його почуття: він відчуває себе самотнім і безпорадним у ворожому світі. Пейзаж контрастує з настроєм героя: вереснева ніч спокійна і лагідна, а герой переживає душевну катастрофу. Пейзаж лаконічний, проте емоційно наснажений. Він підкреслює протиприродність світу, в якому людина, що зберегла чисте сумління, приречена на самотність і загибель.

Лише молоді письменники – В. Підмогильний і Є. Плужник – наважилися відвідати самотнього бухгалтера, що до речі, не суперечить поведінці їх прототипів, щирих, вразливих, співчутливих до чужого горя. Кожна деталь, кожний штрих увиразнюють їх у творі. Плужника автор, зокрема, порівнює з Байроном і цим наголошує не лише на зовнішній подібності героя, а й на його емоційній і романтичній вдачі. Підмогильний у творі виявляє свою розважливість, скромність, ерудицію. Автор уводить у текст окремі деталі з життя і творчості „ланківців” (герої згадують про публікації своїх творів), цим досягається більша достовірність зображуваного і значний емоційний вплив на читача. Підмогильний, наприклад, попереджає Семенця про можливий арешт, бо, за теорією О. Шпенглера, „Україна вступає у свій чорний цикл” [26, с. 368]. Семенця арешт не лякає, адже життя на волі не відрізняється від ув’язнення. Слова героя співзвучні висловлюванням М. Хвильового, який характеризував тридцять років як „модернізовану тюрму”. Герой пошепки зізнається відвідувачам, що переховує сало в буфеті, яке купив заздалегідь, щоб їсти його в тюрмі. Молоді митці розуміють, що Семенець „одбіг нормального глузду” [26, с. 369]. Цією художньою деталлю підкреслюється трагізм ситуації.

У листі до Я. Голуб автор так визначив ідею цього оповідання: „Не має значення, чи він, бухгалтер, остаточно збожеволіє, що мені здається з деяких його дивних вчинків, чи він накладе на себе руки, дійшовши до цілковитої душевної прострації, чи його, як то звичайно тоді бувало, заберуть, посадять і заженуть туди, куди Макар телят не ганяв. Важливо те, що людина, яка не вступила в конфлікт з власним сумлінням, приречена на загибель, на знищення” [26, с. 639].

Проблема морального вибору людини осмислюється також в оповіданні „Іван Євграфович більше не належить собі” (1980), що зображує процес поступового вербування в таємного агента НКВС. Недаремно увага зосереджується на шкільному

вчителів, таким чином автор порушує гостру проблему взаємовідносин школи і влади в умовах тоталітарної дійсності. Школа у сталінську добу, як наголошує автор, є засобом поширення „пролетарської” ідеології, навчальний процес у ній надто заідеологізований. Деякі вчителі співпрацюють з органами безпеки, тому в шкільному колективі панує недовіра і страх. Під особливим ідеологічним пресом перебувають гуманітарні науки, бо в історії та літературі „стільки небезпек збачити від генеральної лінії партії” [26, с. 371]. Тому вчитель математики Капустян відчуває себе в безпеці, адже тлумачення математики не залежить від влади. Репресії придушували прояви будь-якої вільної і творчої думки в освітніх закладах. Проте ідеологічному тиску народ протиставляв власну творчість. Скептичне сприйняття тогочасної дійсності підтверджується пародіюванням поеми О.Пушкіна “Руслан і Людмила”, що цитується у творі: „У лукомор'я дуб срубили,/ Златую цепь в торгсин снесли,/ Русалку паспорта лишили,/ А лешего сослани в Соловки” [26, с. 386]. Народ намагався врятуватися сміхом і, таким чином, зберігав здорову мораль.

Вчитель історії обурюється тим, що вони мусять вихвалити вчинок Павлика Морозова. Задовго до того, як стало можливим об'єктивне дослідження радянської культури, автор підкреслював, що Павлика „канонізували”, „записали в червоні святці” [26, с. 373] саме для того, щоб заохотити дітей до наклепництва і зрадництва. Школа виховує молоде покоління, яке не має поваги до родини, не має коріння, історичної пам'яті. Вона виховує „безбатченків”, слухняних слуг режиму. Сам Іван Євграфович починає підозрювати свого сина у тому, що той доніс у відповідні органи про його розмову з учителем історії. Навіть подібність імені вражає, адже його сина теж звать Павликом. Отже, влада досягає своєї мети, сіючи серед людей підозру та недовіру.

Виклик до НКВС породжує тривогу і страх у Івана Євграфовича. Зростання психологічного напруження героя переконливо показано у творі. НКВС наділена у творі демонічною, темною силою. Лиховісні символи виявляються уже у письмовому виклику Капустяна до НКВС: героя викликають до 13 кабінету в понеділок, тобто у важкий день. Коли Іван Євграфович думає про це, то в уяві виникають образи „темних підвалів” [26, с. 381]. Це означення лише підкреслює подібність будинку до світу мертвих. Перебування героя у будинку НКВС асоціюється з казковим мотивом сходження у потойбічний світ. Довгий коридор,

яким прямує Іван Євграфович, нагадує міфологічну дорогу, яка розмежовує два світи: земний, людський і потойбічний. У творі таким чином нагнітаються тривожні передчуття того, що з цього шляху не буде вороття, „дорога завжди спрямована в один бік” [185, с. 123]. Недобрі віщування підтверджуються: слідчий Парфутін пропонує Капустяну стати таємним агентом, писати правдиві характеристики і цим допомагати рятувати багатьох людей від арештів. Капустян погоджується співпрацювати з органами, тому втрачає своє сумління, самого себе. Виникає мотив, характерний для народних демонологічних легенд про продаж душі чортові або дияволу. Він особливо відчутний у пропозиції слідчого написати розписку про згоду вчителя стати таємним агентом НКВС. Капустян пише, „мов у трансі... замороженою рукою чужі слова” [26, с. 381].

Самою назвою твору вказується на те, що Іван Євграфович уже належить не собі, він втратив своє „Я” і виконує чужу волю. Новий агент має взяти собі „кличку”, нове ім'я, що особливо його вражає. Цим підкреслюється моральна смерть вчителя Капустяна і початок нового життя агента Гороховського. Всі спроби повернутися до колишнього життя приречені на невдачу, адже тепер учитель Капустян напружено очікує нових завдань своїх господарів. Спершу він має твердий намір рятувати своїх друзів і колег від арештів, пише про них позитивні характеристики. Та незабаром усвідомлює, що його правдиві свідчення нікому не потрібні, від нього вимагають зводити наклепи на людей. Психологічний конфлікт зогострюється у той момент, коли герой вагається: писати чи не писати доручене. Кілька днів він бореться із власним сумлінням, та, врешті, переступає цю межу. Подальший шлях героя – це моральна деградація людини. Він сам шукає об'єкти для своїх спостережень, у своїх характеристиках дає волю фантазії, висуває абсурдні звинувачення людям. Моральну смерть вчителя Капустяна підтверджує і те, що він відмовляється від колишнього способу життя: не готується до занять у школі, не займається вихованням сина, оскільки „усі його думки забирають характеристики й пошуки нових об'єктів для спостережень” [26, с. 392].

Отже, автор в оповіданнях „Чистка” й „Іван Євграфович” розкрив тему „маленької людини” в тоталітарній дійсності, показав два можливі шляхи розв'язання проблеми „людина і влада”. В оповіданні „Чистка” герой зважується на протистояння репресивній системі: залишившись морально незаплямованою

людиною, але приреченою на знищення. Для героя залишається єдиний вихід – божевілля. В іншому оповіданні Іван Євграфович обирає шлях „сексота”, а брехня призводить його до моральної смерті. Незважаючи на різний вибір персонажів, доля кожного з них трагічна по-своєму.

Опозиція *правда* – *брехня*, через яку набувають особливої гостроти внутрішні конфлікти героїв, є визначальною для цих творів. Більшовицька влада викривила ці поняття: говорити правду стало небезпечним, а зводити наклепи – нормою життя. Тоталітарна дійсність – це світ абсурду, де викривлені етичні поняття і знівельовані моральні цінності. Автор стверджує вустами свого персонажа, що життя в такому суспільстві не відрізняється від тюремного ув'язнення, а саме свобода постає необхідною умовою життя людини. Психологічно глибокими і переконливими є характеристики головних героїв оповідань. Засобами характеротворення виявляються в них слово розповідача, монологи і діалоги героїв, пейзаж, художня деталь. Внутрішній стан героя переконливо розкривається у роздумах, які передаються через невласне пряме мовлення, потік свідомості. Письменник простежив і узагальнив, втілив у художніх образах типові постаті сталінської доби.

В оповіданнях Б. Антоненко-Давидович розкрив характерні риси культури в умовах тоталітаризму, ті міфологічні структури, які відновлювалися у масовій свідомості людей за допомогою більшовицької ідеології: сакралізація вождя, пошуки ворогів тощо. Художня модель тоталітарної дійсності тридцятих років набула достовірності завдяки використанню пропагандистської риторики того часу, відтворенню життєвих реалій доби й осмисленню біографічних деталей.

Часопросторові координати творів виявляють одну з особливостей ідейно-естетичної свідомості Б. Антоненка-Давидовича: він переважно зображував людину у вирі бурхливих подій минулого (революція, „червоний” терор). Письменник відтворював свідомі і підсвідомі прояви психіки людини, яка діє в екстремальних умовах. Проте автора цікавило і те, якою є людина в буденних умовах свого існування.

Оповідання „Слово матері” відзначається своєрідною наративною організацією. Головний герой сповідається перед читачем, тому обрано відповідну цьому форму: усну оповідь. Медіатизований наратор (М. Легкий) постає головним героєм твору і повідомляє про своє дитинство та юність. Проте у творі діє ще один оповідач, який

репрезентує авторську свідомість. Як пасивний учасник подій, він виконує функцію слухача і спостерігача. Його коментарі обрамлюють оповідь головного героя, а також фіксують його жести, міміку, рухи. На самому початку твору відаваторський наратор вказує на джерело здобутої інформації: „це оповідання я почув від одного пенсіонера” [26, с. 190]. Таке оповідання М. Легкий називає „верстатним”, оскільки у ньому письменник немовби „відслонює перед читачем завісу свого творчого процесу” [137, с. 10]. У творі конкретизується хронотоп зустрічі автора-оповідача й оповідача-героя. Підкреслено, що обидва зустрілися у гостях у спільного знайомого. Це зауваження істотне для розуміння характеру викладу, адже щира оповідь героя передбачала атмосферу довірливості і вузьке коло слухачів-приятелів.

В основі оповідання – монолог героя, його сповідь про себе, своє формування як людини. Переконливо відтворені переживання дитини, сина сільського коваля, який вчився у гімназії і змушений був пристосуватися до нового оточення. В оповіданні розкривається внутрішній конфлікт молодого гімназиста Івана Сметани, який має обирати між світом панів і простих людей. Проте конфлікт твору класовим антагонізмом не вичерпується. Значно глибшими є проблеми національні, які автор намагався замаскувати соціальною риторикою. Не стільки за соціальною, як за національною ознакою протиставляються українське село і русифіковане місто. Мати героя вважає місто „проклятим місцем”, де „повнісінько усяких пройдисвітів та злодіїв” [26, с. 193]. Неможливість порозуміння двох протилежних світів очевидна.

Письменник у тогочасних умовах не міг відверто говорити про менталітети двох народів, проте ця проблема хвилювала його. Деякі спостереження він зафіксував у памфлеті „Хохли” й „кацапи”, в якому йдеться про взаємини росіян і українців у дореволюційній Охтирці. В оповіданні „Слово матері” місто і панство асоціативно пов’язуються з російським, чужим світом, а село і прості люди – із рідним, українським. Мова стає показником вибору героя між цими світами. Проблема відсутності національної освіти на основі рідної мови гостро поставлена у творі. Драматичним виявляється епізод, коли мати болісно реагує на звертання сина чужою мовою: „Бонжур, мамаша!” [26, с. 195]. Зневага російського панства до народу, серед якого живуть, виявляється саме у мовній дискримінації. У конфліктній ситуації юнак зрозумів, що він зрадив свою родину і не виконав заповіту матері: „горнутися до

простих людей”. Підтекст цієї материнської настанови читачі виразно відчувають: шанувати рідний народ, його мову, служити йому.

Зрозуміло, що автора більше хвилювали проблеми національного самовизначення, тому штучними, вимушеними здаються соціальні акценти, розставлені у творі. В оповіданні відчувається негативний вплив соцреалістичних настанов, що виявилися, зокрема, в коментарях слухачів оповіді про помсту „класовому” ворогу, „американських блазнів” тощо.

Образ оповідача, головного героя, хоча й відмежований від автора, проте дистанція між ними – мовна і психологічна – не помітна. Оповідь нагадує безсторонню авторську розповідь і майже позбавлена уснорозмовних інтонацій. Формою оповіді підкреслюється, що за своїм світовідчуттям оповідач-персонаж близький авторові. Письменник наділив героя своїми уподобаннями, захопленнями, зокрема пристрастю до полювання. Літературні смаки автора і його героя також збігаються: обидва люблять Тургенєва, особливо їм імпонує образ Інсарова, болгарина, що мріяв про визволення рідного народу.

Автобіографічним мотивом є нещасливе перше кохання головного героя. Образ Мері не випадково викликає у юнака асоціації з польською панночкою-шляхтянкою з „Тараса Бульби” М. Гоголя. Ця ремінісценція увиразнює подібність образу Андрія, молодшого сина Тараса Бульби, до головного героя оповідання. Засліплений коханням до дівчини з панської родини, гімназист Іван Сметана зізнається у тому, що був згодний „піти й далі Андрієвою стежкою” [26, с. 204]. Таким чином поєднуються мотиви кохання і національної зради.

Мотив розчарування у коханій дівчині, зрусифікованій українці, звучить у багатьох творах письменника: „Нащадки прадідів”, „Справжній чоловік”, „Шурабуря”. Проте конфлікт між коханням і почуттям національної гідності особливо гострий саме в оповіданні „Слово матері”. Герой сповідається перед читачем, його душевна драма розкрита глибоко і переконливо. Автор змалював дівчину зовсім протилежною героєві за соціальним і національним походженням, вихованням, уподобаннями тощо. Мері – яскравий образ чужинки. Акцент зроблений на її нетипових для української місцевості зовнішності („зеленаві очі”, „русяві коси”) і вимові („хачу халоднай вады”), тобто підкреслено її причетність до чужого світу. Кохання до Мері, приятелювання з її родиною позбавляє героя сили для

внутрішнього опору новому привабливому світу. Він соромиться своєї родини і віддаляється від неї. В оповіданні національна зрада пов'язується із моральним падінням героя.

До рідного народу юнак повертається поступово. На нього помітно вплинуло загальне піднесення глядачів на виставі українського театру „корифеїв”. Він розриває остаточно взаємини з панським оточенням, „чужим” світом, коли пригадує слова матері. Слова простої селянки („от як ти образувалася”), матері служниці Зіни, ображеної донькою, нагадують йому про власну провину. Важливим для розуміння концепції твору виявляється діалог, який відбувається між матір'ю служниці і панами: вони розмовляють різними мовами (російською й українською), тому не можуть порозумітися. Це призводить до конфлікту, в якому хлопець стає на бік скривдженої селянки. На думку автора, мови означають різні національні і культурні коди, тому вибір мови для його героїв завжди стає принциповим питанням.

Важливим також для остаточного вибору героя був глибинний духовний зв'язок із матір'ю, який допомагав йому (за В.Сухомлинським) „стверджувати прекрасне в самому собі”. В образі матері автор майстерно передає духовну красу та людську гідність. Підкреслено, що юнак духовно ближчий до матері, ніж до батька. Показовий у цьому плані конфлікт між батьком і матір'ю, які сперечаються про подальшу долю сина. Мати воліє бачити сина біля себе, вона інтуїтивно відчуває, що він може віддалитися від родини. Батько ж виходить із прагматичних міркувань: він хоче „синові світ розкрити” і довести, що „мужицький син може не тільки хвостом волам крутити” [26, с. 208]. Таким чином втілюється конфліктна ситуація, окреслена Ж. Лаканом як конфлікт між свідомим, що символізує „Дух-Отець”, і несвідомим – „Дивою-Матір'ю” [103, с.182]. На підсвідомому рівні син пов'язує матір із предківським корінням. Недаремно навіть мати служниці Зіни не тільки нагадала героєві його власну, а й викликала асоціації із рідним народом.

Образ матері особливо приваблював уже зрілого письменника. К.Г. Юнг наголошував, що у творчої людини домінує архетип Матері. Творчість українських митців, що постала на протигагу „імперському, смертельному для України, культурному канону” [103, с. 182], Н. Зборовська вважає одним із виявів архетипного світу Великої Матері. У часи „хрущовської відлиги” Б. Антоненко-Давидович активно включився у громадське життя: неодноразово публічно висловлювався про

принизливе становище України, її культури і мови. У творах цього періоду („За ширмою”, „Слово матері”) переконання письменника художньо реалізувалися в образі матері (України), зневаженої своїми дітьми, які відцурались її „слова”. Саме цей образ стає ключем до розуміння оповідання, яке, на перший погляд, здається цілком відповідним соцреалістичним вимогам. Автор звернув увагу на актуальні проблеми українства, замаскувавши їх відповідною пропагандистською риторикою. Оповідання було написане майже одночасно з романом „За ширмою”, тому помітна подібність ідейного змісту цих творів. Глибоко вмотивовується думка, характерна і для ранньої творчості Б. Антоненка-Давидовича, про те, що зневага до своєї родини, національне ренегатство призводять до морального занепаду людини.

Переважна більшість оповідань пореабілітаційного періоду – „Гроза”, „Спокуса”, „Слово матері” та інші – зображують часи передреволюційні чи революційні, тому зрозуміло, що конфлікти у згаданих творах соціально-психологічні, соціальна складова у них досить важлива. Навіть активізація підсвідомого у героїв багатьох його оповідань („Так воно показує”, „Так вийшло”) спричинена класовими суперечностями. Проте у Б. Антоненка-Давидовича є твори, в яких він уникає соціальних тем і мотивів. Такі оповідання, як „Мама більше не любитиме Каті”, дослідники обходять увагою, вважають їх певним „відхиленням” від норми. У цьому оповіданні автор майстерно передав незвичайний внутрішній світ чотирирічної дівчинки, схвильованої появою молодших братів-близнят. Автор досягає художньої цілісності через двовимірність сприйняття події: очима матері та її чотирирічної дочки. Таким чином зіставляються думки дорослого і дитини, породжені відповідно свідомою і несвідомою сферами психіки. Автор переконливо передає настрої, відчуття жінки, яка очікує народження другої дитини. Проте увага акцентується насамперед на дитячому сприйнятті. Невипадково обраний вік дитини – чотири роки. За З. Фройдом [199] від трьох до п’яти років сягає апогею Едіпів комплекс, який особливо загострюється з появою в сім’ї інших дітей. Чотирирічна Катя завжди була оточена материнською увагою і турботою.

В оповіданні також підкреслюється, що батько Каті і новонароджених близнят несподівано помер, тому вона особливо прив’язана до матері. К. Г. Юнг вважав материнську любов „початком і кінцем усього суцього”, „найтаємнішою причиною розвитку та змін” [222, с. 42] людини. Тому справжнім випробуванням для дівчинки

стає окреме життя від матері під час її перебування у пологовому будинку. Внутрішні монологи розкривають своєрідність дитячого мислення, її збентеженість, зумовлену тим, що у мами з'явилися дві „лялі” [23, с. 544]. Перед дитиною постає низка запитань про несподівані зміни у її житті: „Лялі? Хлопчики?.. Але ж мама досі любила тільки Катю і їй байдуже було до всяких ляль” [23, с. 545]. Фрагментарністю, уривчастістю внутрішніх роздумів передається пригнічений стан дитини. Третьоособовий наратор влучно характеризує її відчуття: „незрозуміла образа отрутою заповзала в її маленьке серце”, „в душу їй запала тяжка, незрозуміла кривда” [23, с. 545]. Жартівливі слова сусідки про те, що “мама більше не любитиме Каті”, дитина сприймає цілком серйозно. Ревнощі до новонароджених провокують дівчинку на дивні вчинки: вона не радіє поверненню мами з лікарні, ні з ким не спілкується, тримається відчужено. Мама їй здається незвичайною, а новонароджені брати – відразливими. Важливим засобом розкриття дитячої психології стає мовлення маленької героїні. Автор спостеріг здатність дітей до творення нових слів, вироблення своєї, особливої мови. Так, гарну дівчинку, з якою вона зустрілася в універмазі, Катя із захопленням називає „хацькою”, а близнят, які здалися їй відразливими, – „поганими фіксами” [23, 550].

Б. Антоненко-Давидович передав вразливу душу маленької дитини. За З. Фройдом, вона перебуває у стані неврозу, якщо порушений принцип насолоди, визначальний у її житті до народження братів. Вона мріє про те, щоб піти з мамою гуляти в парк, і розуміє, що головною перешкодою до цього стали „прикрі лялі”. Несвідоме намагається позбутися дискомфорту, вимагає задоволення інстинктивних бажань, тому дівчинка збирається повикидати новонароджених із балкону. Вона діє інстинктивно, нею керує потяг до руйнування, який інакше називають „інстинктом смерті, мортідо” [103, с. 32]. Тому Катя не розкаюється у своїх намірах, а навпаки, шкодує, що не встигла повикидати їх із балкона, адже тепер вона переконана, що мама її не любитиме. Автор художньо реалізував психоаналітичну тезу, що дитина у ранньому віці ще не має сформованої психічної сфери „Над-Я”, морального цензора. У творі підкреслюється, що дівчинка діяла так під впливом несвідомого, яке „не визнає ніяких вартостей, не знає добра і зла, не має моралі...” [103, с. 31]. Розповідач лише повідомляє про наміри дівчинки, проте не коментує їх, даючи можливість читачеві зрозуміти особливості дитячого світосприйняття і самостійно оцінити

вчинки героїні. Автор зображував дитину не ідеалізованою, а суперечливою, з усіма притаманними їй бажаннями і прихованими думками.

Проте зацікавлення письменника несвідомою частиною психіки було реалізоване і на автобіографічному матеріалі в оповіданні „Хай спиниться чудова мить!” (1978). Оповідання написане у формі спогадів літньої людини про конкретну подію зі свого дитинства: загадкову смерть юнака, який знімав помешкання у його батьків. Відавторський наратор посідає ретроспективну щодо дії позицію: він спостерігає ніби „згори” за тим, що відбувається, критично оцінює і себе з відстані років, називаючи „жовторотим третьокласником” [23, с. 365]. Автор в оповіданні є водночас дійовою особою (гімназист-третьокласник) і спостерігачем, схильним до філософських узагальнень.

Головним героєм постає не оповідач-персонаж, який залишається на периферії подій, а випускник гімназії Федя, чиє самогубство збурило провінційне містечко. Сюжет твору має детективні риси: самогубство, безрезультатні пошуки передсмертної записки поліцією, несподівана розгадка таємниці смерті. Оповідач змушує замислитися над причинами цього нерозважливого кроку, неодноразово активізує увагу читачів, прямо звертаючись до них, тримає їхню увагу у напрузі до несподіваної розв’язки. Проте автора цікавили не так сюжетні колізії, як психологічне мотивування героя-самогубці. Цікаво, що внутрішній світ Феді Горбача розкривається виключно через посередництво оповідача. Варто порівняти цей твір з оповіданням В. Підмогильного „Гайдамака”, оскільки у ньому також зображується юнак, який серйозно думає про самогубство. Олесь розчарований у житті, вважає себе у ньому зайвим. Товариші по гімназії, батьки не цікавляться внутрішнім світом хлопця, тому він усвідомлює свою непотрібність. Наслідком цього конфлікту стає тяжка внутрішня криза, яку К. Г. Юнг пояснював „конфліктом між інстинктивними і власними прагненнями і вимогами суспільства, між колективними й індивідуальними обов’язками” [222, с. 143]. Образ потенційного самогубці постає через внутрішні монологи, які передають напружений пошук ним сенсу буття.

Образ Феді з оповідання Б. Антоненка-Давидовича подається через сприйняття оповідача, який добирає найбільш цікаві епізоди з життя гімназиста. Його оповідь формує у читачів уявлення про характер хлопця: він розумний, товариський, розважливий, тому його самогубство здається невмотивованим. Оповідач

прискіпливо аналізує останні дні, які були вдалими для Феді. Внутрішній конфлікт в оповіданні В. Підмогильного „Гайдамака” розв’язується у найбільш напружений момент із життя героя. Перед можливою смертю він усвідомлює своє призначення, відбувається повернення до вічних моральних настанов. В оповіданні Б. Антоненка-Давидовича Федя вирішує піти з життя, коли відчуває себе щасливим після побачення з коханою дівчиною. Вірш К. Бальмонта, написаний у переддень самогубства на віконній лутці Фединої кімнати, – важлива художня деталь, яка є ключем до таємниці смерті. Цитата з вірша пояснює оповідачеві, що юнак намагався таким чином затримати „чудову мить”, подолати час. Автор, напевно, згадав цей неординарний, абсурдний вчинок Феді, щоб ще раз сказати про непізнанність і таємничість душевних глибин людини, про її ірраціональну природу, і в цьому він був суголосний із В. Підмогильним.

Автобіографічність оповідання очевидна: дія відбувається в Охтирці, автор зображує свою гімназію, гімназійних вчителів і товаришів, пригадує свої перші літературні спроби. Оповідання не було призначене для друку, а писалося одночасно з „Сибірськими новелами”, тому письменник намагався максимально достовірно передати життя дореволюційної Охтирки. Твір не тільки автобіографічний, а й документальний, оскільки Б. Антоненко-Давидович фіксує дату і місце зображуваної події, називає вулиці Охтирки і т. ін. У канві художнього твору переплітаються епізоди, пов’язані із життям Феді Горбача й автобіографічного героя, відчутна авторська настанова: співвіднести філософський погляд на життя і смерть своїх героїв. Оповідання має підзаголовок – „Замість останнього слова”, який провіщає трагічну долю героя і натякає на життєвий підсумок самого автора. Відавторський наратор висловлює незгоду з Фединою позицією, хоча й визнає, що у моменти розпачу також думав про самогубство. В оповіданні „Хай спиниться чудова мить!” образ автора – це насамперед образ великого життєлюбця, який стверджує, що життя, “попри всі його злигодні й лиха, все ж лишається прекрасним!” [23, с. 370]. Думка Н. Колошук про те, що оптимістичний пафос цього твору не виправданий і свідчить про „тенденційність автентичного авторського задуму” [124, с. 253] здається сумнівною, адже подібна життєва філософія була художньо реалізована у багатьох творах письменника („Семен Іванович Пальоха. Мисливська поема”, „ За ширмою” та ін.), тому можна говорити, що вона стала джерелом його художнього світовідчуття.

Отже, у пореабілітаційний період Б. Антоненко-Давидович виявляє особливий інтерес до екстраординарних вчинків людини, нетипових ситуацій у житті („Хай спиниться чудова мить! (Замість останнього слова)”, „Мама більше не любитиме Каті” та ін.). На нашу думку, зацікавлення глибинними психічними процесами людини не були несподіваними для письменника, як здавалося критикам. Нагадаємо, що члени літературного угруповання „Ланка” розуміли людину як поле битви тіла і духу, тьми і світла. Твори В. Підмогильного („Місто”, „Невеличка драма” та ін.), Є. Плужника („Недуга”) розкривали інстинктивні прагнення людини, роль у її житті підсвідомого. Філософським підґрунтям їхньої творчості були модерністські вчення Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, З. Фрейда, вітчизняної „філософії серця”. У ранній творчості Б. Антоненка-Давидовича („Смерть”, „Нащадки прадідів”) також висвітлювалися проблеми підсвідомого. Таким чином, зацікавлення письменника впливали з модерністських віянь літературного покоління 1920–1930-х років, яке намагалося розширити тематичні обрії української літератури. Письменник, який відчував себе „одиноким деревом зі зрубаного лісу „Розстріляного Відродження” [124, с. 271], намагався відновити перервану традицію і своєю позацензурною творчістю урізноманітнити написану за догматичними нормами соцреалізму тогочасну літературу.

3.3. Сюжетні колізії у творах як трансформація пережитого

У листі до Д. Нитченка (від 10 вересня 1969 р.) Б. Антоненко-Давидович повідомляв, що „закінчив нове оповідання „Завищені оцінки”, яке пізніше називав „повістинкою”, тобто повістю. У пореабілітаційний період творчості критики дорікали авторові, що він цікавиться лише давноминулими подіями, зокрема, часто звертається до теми революції, зображує героїв, які діють в екстремальних умовах революційної дійсності. Б. Антоненко-Давидович своєю повістю „Завищені оцінки” спростував це твердження, адже у ній зображувалася сучасна авторові дійсність. Письменник показав буденну історію самотньої жінки з дитиною, піднявши актуальні морально-етичні проблеми виховання, стосунків батьків і дітей. За його життя повість так і не була видана і з’явилася лише у 1989 році. Невідомий широкому

загаломі твір мав би зацікавити літературознавців незалежної України. Та в сучасному літературознавстві спостерігається цікава закономірність: дослідники (за винятком Л. Бойка) розглядають насамперед резонансні твори письменника: „Смерть”, „Сибірські новели”. Проте повість „Завищені оцінки” є невід’ємною складовою творчості Б. Антоненка-Давидовича, і значення її не можна недооцінювати, особливо зважаючи на актуальність її проблематики.

Життя Галини Шелудько, самотньої матері, подається у синхронному і ретроспективному планах. У минулому героїня розлучилася з чоловіком через його зраду. Цей період її життя зображений статично, з невеликою кількістю зовнішніх подій, що компенсується внутрішньою напругою, зумовленою душевною драмою героїні, яку приголомшила звістка про зраду чоловіка. Л. Гінзбург під поняттям психологізму розуміла не просто відтворення індивідуального душевного життя, а спосіб його художнього аналізу. Відповідно виділяють два види такого аналізу: психологізм відкритий, „демонстративний” і прихований, „підтекстовий” [70, с. 44].

Внутрішній світ Галини Шелудько передається відкритим типом художнього аналізу: розповідач фіксує найменші душевні порухи героїні, яка відчуває гострий біль і образу за себе та дитину, покинуту батьком. У повісті взаємодіють внутрішня і зовнішня оцінна позиції щодо героїні. Розповідач виступає зовнішнім спостерігачем героїв і подій, при цьому то віддаляючись, то синхронізуючись із зображуваним часом. Так, ретроспективно він висвітлює, як героїня очікувала повернення чоловіка з війни, зображує її вірність, терплячість, доброту. Водночас характер героїні не такий однозначний, як здається на перший погляд. У повісті наголошується, що чоловік Галини у своєму листі чесно зізнався у зраді і написав „правду, хоч яка вона гірка” [23, с. 379]. Галина ж не хотіла визнати очевидного, не могла змиритися з думкою про втрату чоловіка і намагалася виправдати його „дивовижно-дикий” вчинок, всю вину поклавши на жінку-розлучницю. Вона приховувала гірку правду сама і створила легенду для сина про геройську смерть батька-пілота.

Одна з найбільш гострих проблем у творі – виховання дітей у неповній родині. Автор розглядає цю проблему на двох прикладах: Галини Шелудько й Андрія Степановича, які самі виховують дітей. Героїня розкривається у творі насамперед як любляча, чуйна мати. Вона відчуває глибокий внутрішній зв'язок із сином, їй зрозумілі його почуття і настрої. Проте син дорослішав і Галина відчувала, що він

віддаляється від неї, у нього з'являються свої зацікавлення. Женчик прагнув спілкування з батьком.

Син Андрія Степановича, навпаки, виріс без материнської ласки, без яких „дитина черствіє” [23, с. 396]. І Галина, і Андрій Степанович були переконані, що „Женчикові бракує батька, а Борисові – матері” [23, с. 397]. Роздуми Андрія Степановича про необхідність виховання дитини у повній родині були зумовлені, напевно, переконаннями самого автора. Це припущення підтверджує і його зізнання найближчим друзям у тому, що одружився з Ганною Антонівною насамперед тому, що відчував батьківський обов'язок перед її малолітнім сином.

Власне, спільні проблеми зблизили героїв, проте стосунки з Андрієм Степановичем спричинили і новий внутрішній конфлікт героїні, яка підсвідомо відчувала тривогу і дискомфорт, небажання сина порозумітися з вітчимом. Психологічний конфлікт, пов'язаний із її новим етапом життя, – „несвідомий”, адже „причини душевної боротьби раціонально персонажем не сприймаються, але він все одно відчуває свою залежність від них” [70, с. 44]. Автор підкреслив, що Галина Василівна зважилася на створення нової родини значною мірою через сина, оскільки відчувала, що хлопчик потребує спілкування з батьком. Андрій Степанович, мудрий педагог і порядна людина, відповідав цій функції. Цей образ мав чимало автобіографічних рис: Андрій Степанович (як і автор на час створення повісті) – вже літній чоловік, набагато старший від своєї обраниці. Він зображений здібним оратором, що промовляв доповіді, „не заглядаючи в шпаргалку, не шукаючи пишних фраз і не вдаючись до притертих, часто вживаних з багатьох уст висловів” [23, с. 375]. Друзі, однодумці відзначали, що Б.Антоненко-Давидович був талановитим красномовцем, який говорив „чітко, палко, мужньо, на рівні справжнього ораторського мистецтва, без жодної шпаргалки...” [29, с. 46].

Ці збіги не випадкові, оскільки автор наділив героя багатьма своїми рисами характеру і смаками. Так, улюбленим поетом Андрія Степановича, як і письменника, був О.Олесь. Герой повісті висловлює думки самого автора про значення рідної мови у вихованні дитини, адже для Б. Антоненка-Давидовича питання вибору мови завжди було принциповим. Андрій Степанович роздумує над тими питаннями, які хвилювали й автора: формування активної громадянської позиції, патріотизму в молоді. Він засуджує юнацькі захоплення космосом, всесвітніми проблемами і

водночас байдужість до долі рідного краю. Недаремно підкреслюється, що Андрій Степанович – працівник інституту педагогіки, колишній учитель української мови, а його син цікавиться фізикою. Таким чином проблема взаєморозуміння батьків і дітей пов'язується у творі з актуальною у шістдесяті роки дискусією „фізиків” і „ліриків”. Скромність і вимогливість до себе, водночас м'якість і поступливість у ставленні до рідних – визначальні риси характеру як автора, так і його героя.

Проте не тільки Андрій Степанович висловлює думки, суголосні позиції автора. Думка Галини про те, що „страждання, а не радість облагороджують людину”, була провідною ідеєю творчості письменника, яку він художньо втілював також у циклі „Тюремних віршів”. У поезії „Псалом стражданню” ліричний герой стверджує, що страждання допомагає людині пізнати себе, зробити змістовною кожну хвилину свого існування: „В пологах, в праці, у борні, / У муках творчості й шукання. / Вклоняюсь низько я тобі, / Людське одвічне страждання” [24, с. 282]. Ідея страдництва, жертвовності як закону буття пов'язана з наскрізним мотивом повісті „Завищені оцінки” про недосяжність особистого щастя. Автобіографічний компонент виявляється у різних формах. Спочатку він прочитується лише у підтексті, залишається „напівреалізованим” [204, с. 280], потім у художній деталі, словах із народної пісні, („Не всі ж тії та вінчаються, / Що любляться ще й кохаються...”), які згадуються мимоволі. Наприкінці твору цей прихований мотив стає достатньо відчутним у словах Галини Шелудько про свою нещасливу долю. В оповіданні „Щастя”, написаному через два роки після повісті „Завищені оцінки”, доля також зображується невідворотною сліпою силою, присуди якої фатальні для людини. Отже, цей мотив простежувався переважно у пізній творчості письменника, його поява пояснюється особистими життєвими перипетіями. Повість, слід відзначити, була написана у 1969 році, коли тяжко захворіла його дружина, вперше потрапивши до психіатричної лікарні. Та і до цього часу письменник не почувався щасливим у власній родині. Як згадував один із його найближчих друзів, Є. Михайлюк, він тяжко переживав сімейні конфлікти, які загострювалися, коли в Ганни Антонівни „виникав черговий рецидив невиліковної хвороби або коли син Євген травмував його негідною поведінкою” [29, с. 46].

Родинні проблеми спонукали письменника до фаталістичних роздумів, якими він ділився з найближчими друзями: „Сімейне життя можна вважати за нормальне, якщо в

ньому панують згода і взаєморозуміння, коли, зазнавши десь невдач і прикрощів, нетерпляче поспішаєш на домашній вогник, певно знаючи, що тебе вдома зрозуміють, поспівчують і заспокоють. Я цього не маю і вже довіку не матиму...” [29, с. 46]. Ці слова майже без змін вкладені в уста головної героїні повісті, яка відзначає, що для родинного щастя потрібні „злагода, взаєморозуміння й, головне, спокій. Щоб коли поза цим родинним вогнищем тебе й спіткають невдачі, прикрощі, образи, тут, удома, тебе розуміли й заспокоїли” [23, с. 407]. Родинне життя письменника влучно характеризував поет В. Сіренко (його приятель): „Щастя в Вашій хаті не ночує: Прийде, посміхнеться і піде...” [40, с. 471].

Ускладнювало життя Б. Антоненка-Давидовича і те, що з дитинства його молодший син мав тяжку вдачу, а Ганна Антонівна своєю „надмірною любов’ю й поблажливістю до Євгена дуже псувала його” [40, с. 470]. На нашу думку, Євген і став прототипом сина Галини Шелудько. На це вказує не тільки ім’я персонажа, а й риси характеру, виразно окреслені автором. Женчик примхливий і упертий, він не хоче ділити увагу матері із новими родичами. Щоб змалювати внутрішній світ дитини, автор відмовляється від позиції „всезнаючого” наратора, якому зрозумілі всі думки персонажа. У творі Женчик змальований досить потаємною дитиною. Розповідач-спостерігач лише фіксує зміни у настрої і поведінці хлопчика, коли при ньому згадують батька, легендарний образ якого посідав важливе місце у його душі. У розкритті психіки дитини автор неодноразово акцентує увагу на підсвідомому, зображує афективні стани героя. Підсвідомі думки Женчика виявляються під час хвороби, коли він марить і кличе батька. Його портрет відсутній, проте важливу роль відіграє зображення міміки, пози, рухів, які фіксують перебіг його переживань.

У творі розкривається проблема взаємовідносин батьків і дітей у новій родині. Андрій Степанович – немолода людина, яка зазнала каліцтва, далека від Женчикова уявлення про батька. Характер хлопчика насамперед виявляється у його поведінці, мовленні: він намагається маніпулювати матір’ю через демонстративне, відверте неприйняття Андрія Степановича. З одного боку, провину за таке виховання сина автор покладає на його матір, яка створила ідеалізований образ батька, з іншого – підкреслюється, що мати таким чином хотіла компенсувати відсутність батьківської турботи.

Критик В. Брюгген і деякі читачі нарікали, що розв'язка твору (відмова Галини від одруження з Андрієм Степановичем заради сина) є невмотивованою. Автор у листовній відповіді критику погодився з думкою, що Женчик невдовзі міг би змиритися із заміжжям матері, проте він просив зважати на особливості характеру своєї героїні. Розумна, але водночас імпульсивна жінка (суперечка з директором школи, подорож до Талінна) побачила, що Женчик не схотів прийняти вітчимом, тому нерозважливо відмовилася від особистого щастя. За словами самого автора, він більше дбав про художню правду, про те, щоб розв'язка твору була психологічно вмотивованою, а не нагадувала „хеппі-енд”, як того вимагали читачі.

Автор також відкрив критикові один із „секретів своєї творчості”: певний життєвий факт справляв на нього сильне враження і заради нього він вигадував „цілу низку колізій, щоб виправдати цей епізод психологічно” [19, с. 640]. До реальних фактів належав і фінал повісті. Життєво правдивою була історія, покладена в основу твору. Її розповіла авторові, який працював фельдшером на Вінниччині, сільська вчителька, сестра письменника В.Кучера. Вона і стала прототипом Галини Шелудько.

Характеристика героїні здійснюється через портретні деталі. У творі немає, до речі, її цілісного портрету, наявні лише окремі штрихи, які окреслюють її риси характеру. Так, проста зачіска, відсутність макіяжу підтверджують її скромність і вимогливість до себе. Таким чином підкреслюється, що Галина змиралася зі своїм самотнім життям і намагалася реалізувати себе виключно у функції матері. Передчасні зморшки на обличчі жінки підтверджують глибину пережитого нею страждання.

Внутрішній світ героїні розкривається завдяки самоаналізу: Галина намагається проаналізувати свої суперечливі почуття до Андрія Степановича, цитати з поезії О. Олеся („З журбою радість обнялась...”, „Сонце, чому ти раніш не зійшло?..”, „Ти не дивись, що буде там..”) підкреслюють її розгубленість перед новим етапом життя. Героїня твору еволюціонує, її внутрішній світ динамічно змінюється. Насамперед це виявляється у ставленні до Андрія Степановича: спочатку вона співчуває йому, потім відчуває у ньому близьку інтелектуально і духовно людину, і, нарешті, – закохується у нього.

Пейзаж також стає важливим засобом психологічного аналізу. Похмурі деталі Таллінна („сіявся дрібний дощ”, „листя дерев журно ряхтіло краплинами сліз”)

відповідають пригніченому настрою Галини Василівни і посилюють драматизм ситуації. Захід „скорботно-привітного” сонця на Дніпрі також відтінює переживання героїні, яка рефлексує над своїм ставленням до колишнього чоловіка.

Голос розповідача зливається з голосом героїні через невласне пряме мовлення. Водночас важливу роль відіграють внутрішні монологи Галини, які розкривають глибину її переживань про долю сина, покинутого батьком. Внутрішнім діалогізованим монологом особливо виразно відтворюється боротьба образи і любові в її душі.

Автор звертається до пам'яті героїні як до „внутрішнього простору для розгортання подій” [141, ст. 1178]. Сюжетний час спочатку рухається у зворотному напрямку: героїня згадує недавнє знайомство з Андрієм Степановичем, потім – своє розлучення, яке сталося значно раніше. Завершується твір тим, що автор знову повертається до зображеного і змальовує нетривалий період спільного життя Галини й Андрія Степановича. У творі хронологія подій порушена, сюжетний час то прискорюється, то зупиняється на певних драматичних епізодах. Так, розповідач докладно зображує душевний стан героїні, коли вона дізнається про зраду чоловіка.

Характер Галини найпереконливіше розкривається в найбільш напружені моменти буття, пов'язані з хронотопом дороги, зустрічі і порогу. Зустріч її чоловіка з іншою жінкою на „дорогах війни” змінює все її подальше життя. Нещасливу зустріч віщує і дорога до Таллінну – чужого міста, яке „непривітно зустріло її похмурим днем” [23, с. 385]. Хоча просторові координати у творі конкретизовані топографічно (Таллінн, Київ), проте вони є досить умовними і залежать від їх сприйняття персонажами. Для головної героїні Таллінн здається чужим і непривітним, „хімерним світом, населеним відьмами й перелесницями” [23, с. 386], оскільки асоціативно пов'язується зі зрадою чоловіка. Ця поїздка стає для неї найбільшим випробуванням: Галина приїхала, щоб побачити суперницю, вона сама вигадала „бридкий образ фронтовички-писаря” [23, с. 389] і глибоко в душі сподівалася на повернення чоловіка. Для відтворення гострої внутрішньої кризи, яку вона переживає, автор вдається до змалювання її підсвідомого. Підкреслюється її афективний стан, в якому вона знаходиться у Таллінні. Напруження досягло апогею при зустрічі із вродливою суперницею на порозі її квартири. Хоча правда виявилася занадто гіркою

для Галини, проте вона, нарешті, звільнилася від ілюзій і остаточно змирилася зі своїм самотнім життям.

У повісті поріг як „топос ритуального переходу” позначає ті кризові ситуації, коли героїні відкривається правда або вона здійснює вибір. На порозі квартири Андрія Степановича вона вирішує відмовитися від шлюбу. Драматизм цього прощання „на порозі” посилюється ще й тим, що Галина тільки тут усвідомила, що закохалася в Андрія Степановича. Кульмінація твору пов’язана також із таким просторовим орієнтиром, як „дім”, який позначає образ замкнутого простору. У творі хронотоп дому цілком конкретизований: це – невелика квартира Андрія Степановича. Конфліктна ситуація у відносинах між Женчиком, Галиною та Андрієм Степановичем виникає тоді, коли вони поселяються у його помешканні. Якщо на прогулянці Києвом Андрію Степановичу вдається налагодити контакт із хлопчиком, то співжиття під одним дахом загострює конфлікт, спричинює вибух дитячих ревнощів, образи.

Автор реалістично відтворив побут тогочасної родини, що не тільки сприяло художній достовірності зображеного, а й поглибило психологізм повісті. Побутові проблеми, зокрема невелика житлова площа, створюють додаткові труднощі для нової родини Галини й Андрія Степановича. Автор у листі до критика В. Брюггена підкреслив актуальність цієї проблеми: „багато сімей ще не розкошують у трикімнатних квартирах” [19, с. 639].

Отже, Б. Антоненко-Давидович відтворював зовнішній і внутрішній світ героїв у єдності часових і просторових аспектів. Крім того, просторово-часові образи позначали сюжетні вузли повісті, найбільш напружені епізоди, серед яких – фінальний епізод прощання Галини з Андрієм Степановичем. Героїня здійснює остаточний вибір, визнає, що помилилася, вигадавши історію про батька-героя („завищила собі оцінки”), проте це не розв’язує остаточно її основний внутрішній конфлікт. Чи наважиться Галина розповісти сину правду? Як поставиться до цього її син? – ці питання так і залишаються відкритими. Дослідники відзначають, що розв’язка у творах з основним внутрішнім конфліктом припиняє лише зовнішню боротьбу, тоді як вузли внутрішніх проблем залишаються нерозв’язаними. Проте автор і не передбачав „хеппі енду”, якого прагнули деякі читачі. Він передав естафету роздумів читачам, змусив їх самостійно замислитися над можливими наслідками нерозважливого кроку Галини.

Художнє втілення теми родини у повісті „Завищені оцінки” Б. Антоненка-Давидовича безпосередньо пов'язане з особистісно-біографічним контекстом. Власний досвід сімейного життя дозволив авторові дослідити моральні, психологічні і побутові проблеми тогочасної родини, розв'язуючи які герої внутрішньо змінюються. Одна з найбільш гострих проблем стосується статусу дитини в родині. Головна героїня змушена обирати між материнським обов'язком і особистим щастям. У її роздумах втілено чимало суб'єктивно-авторських переживань. Тому можна назвати автобіографічним мотив недосяжності особистого щастя, самопожертви заради певного ідеалу чи почуття обов'язку.

У повісті психологічний план цікавить автора більше, ніж подієвий. Б. Антоненко-Давидович зосереджує увагу на психології героїв, тому уникає зовнішнього їх портретування, обмежується лише кількома виразними штрихами до їх зовнішності. Засобами психологічного зображення також є монологи, діалоги, внутрішні монологи, невласне пряме мовлення, художня деталь, пейзаж. Автор у пізній творчості розкриває внутрішній світ дитини за допомогою зображення підсвідомого, афективних станів, тобто вдавався вже до засобів модерної поезики. Тому можна стверджувати, що в художньому пізнанні світу дитини Б. Антоненко-Давидович продовжував традиції М. Коцюбинського, В. Винниченка, В. Підмогильного, у творчості яких синтезувалися здобутки реалістичного і модерністського письма. Просторово-часові координати художнього світу організовують композицію твору і характеризують героїв. Хронотоп дороги, зустрічі, порогу, дому позначають кризові моменти буття персонажів. Події у творі подаються переважно через сприйняття Галини Шелудько, проте відчутно, що авторові особливо близький внутрішній світ Андрія Степановича. Автобіографічний матеріал дозволяв письменникові втілювати свій основний художній принцип: писати тільки про те, що добре знаєш.

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Художньому мисленню Б.Антоненка-Давидовича властивий автобіографізм, що виявляється у складній взаємодії *Я-людини* і *Я-творця*. Життєвий матеріал для творів письменник відбирав, обробляв і трансформовував відповідно до задуму. У художній і художньо-документальній творчості події життя біографічного автора типізувалися і збагачувалися вимислом.

Уже в ранній творчості виявлялися різні моделі взаємодії автора і героя. Прозаїк створив кілька типів автобіографічних персонажів: „лицаря абсурду” і „просвітянина”. Проте жоден із них не був його автопортретом: ці герої репрезентували характерні риси молодого покоління українців початку ХХ століття.

Наслідком критичного осмислення окремих етапів життєвого шляху стали антигерої: Федоренко з „Печатки”; Горобенко зі „Смерті”, наділені автобіографічними рисами. У ранніх творах ідеал „лицаря абсурду” (Євген Барабаш), як правило, протиставлявся образу більшовика (Кость Горобенко).

У пореабілітаційний період автор-творець осмислює пережите з інших аксіологічних позицій: романтичне сприйняття революційної дійсності еволюціонує до критичного, у творах уже немає публіцистичної риторики, змінюється емоційна тональність повісткування. Якщо в ранніх творах автобіографізм набував експліцитних форм, то у пізніх – біографічна подія служила лише імпульсом до реалізації задуму.

У пізніх творах („Завищені оцінки”, „Слово матері” та ін.) автор наділяє героїв деталями своєї біографії, проте підкреслено віддаляється від них. В оповіданнях („Щастя”, „Хай спиниться чудова мить!”) автобіографічний герой постає другорядним персонажем, а подробиці життя біографічного автора лише увиразнюють його характер, надають зображуваному достовірності, навіть документалізму.

Авторська свідомість у циклі „Сибірські новели” реалізується в гомодієгетичному та гетеродієгетичному нараторах і в автобіографічному героєві. В обох наративних моделях відчувається авторський голос, проте саме першоособовий оповідач

(названий іменем автора) й автобіографічний герой (ув'язнений письменник Петренко-Черниш) є іпостасями „Я” емпіричного.

Особистий досвід письменника (дитинство, участь у національно-визвольних змаганнях, суспільному і літературному житті 1920–1930-х років) виявився в його документальних творах пореабілітаційного періоду. У них спостерігалось розщеплення образу автора на героя та оповідача, причому кожен із них наділявся рисами біографічного автора. Авторецепція письменника, позбавленого можливості вільного спілкування з критиками і читачами, реалізувалася в рефлексії оповідача, який репрезентував авторську свідомість. Оповідач у мемуарах „На шляхах і роздоріжжях” поставав позасюжетною інстанцією, тому досить іронічно висловлювався про молодого автобіографічного героя, який перебував у епіцентрі подій. У повісті „Удосвіта” важливим є насамперед автобіографічний персонаж, який переживав процес становлення, хоча автор і не обмежувався лише його досвідом.

Характерними особливостями художньо-документальних творів є їх діалогізм, орієнтація на реципієнта, його активне сприйняття оповіді. Читач постає цілком конкретним адресатом, значно молодшою від автора людиною, яка сприйматиме прочитане як „одкровення”.

Парадигма *автор – читач* передбачає насамперед процес рецепції. Рецепція творчості Б.Антоненка-Давидовича була амбівалентною і двоколіійною: у межах двох дискурсів – радянського і зарубіжного – склалися полярні інтерпретації.

Для критичної рецепції творчості письменника визначальними були періоди відносної лібералізації суспільного життя: 20-ті, 60-ті, кінець 80-х років ХХ ст. У радянському критичному дискурсі спостерігалися дві тенденції: актуалізація естетичних засад (В.Василенко, І.Світличний та ін.) та ідеологічних (С.Щупак, Л.Дмитерко). Проте більшість реципієнтів (Л.Бойко, В.Півторадні, О.Ставицький та ін.) балансували між визнанням естетичної вартості творів і соцреалістичними шаблонами радянського літературознавства.

Західні україністи відновили перерваний процес критичної рецепції творчості Б.Антоненка-Давидовича, що замовчувалася радянським літературознавством у 1970 – 1980-ті рр. Зарубіжна рецептивна модель виникла на засадах об'єктивності, з орієнтацією на естетичну вартість творів. Певною мірою заангажованими виявилися

лише оцінки С.Николишина, Ю.Бойка-Блохина, зумовлені ідеологічними міркуваннями.

Замовчування творчості Б.Антоненка-Давидовича упродовж двадцяти років призвело до того, що радянським критикам кінця 1980-х років довелося відкривати ім'я письменника заново, тому студії цього періоду мали переважно ознайомчо-біографічний характер. Неупередженим стало дослідження його творчості лише в незалежній Україні.

Поліфонічний критичний (і читацький) дискурс зумовлювався знаковими для творчості письменника творами. Повість „Смерть” була першим визначним твором прозаїка, продемонструвала появу нового таланту; роман „За ширмою” підтвердив його творчі можливості після повернення з таборів, а цикл „Сибірські новели” відновив інтерес до творчості Б.Антоненка-Давидовича у незалежній Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Шк. яз. рус. культуры, 1996. – 448 с.
2. Автор і авторство у словесній творчості : Зб. наук. праць / [відп. ред. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Поліграф, 2007. – 412 с.
3. Авторитет. Література і критика в час перебудови : Статті, есе, інформація / [упоряд. Сивокінь Г. М.]. – К. : Рад.письменник, 1989. – 350 с.
4. Адельгейм Є. Антоненко-Давидович Б. Крила Артема Летючого. Літературний репортаж / Є. Адельгейм // Життя і революція. – 1933. – № 4 -5. – С. 109–111.
5. Аксенов А. В. Внезаходимость и диалог. Философско-эстетическое наследие М. М. Бахтина в свете проблем рецептивной эстетики / А. В. Аксенов // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1999. – № 1. – С. 1–36. Режим доступу до журн. :
<http://www.nevmenandr.net>.
6. Актуальні проблеми літературознавства : Зб. наук. праць. Т.10 / [наук. ред. Н. І. Заверталюк]. – Дніпропетровськ : Навчальна книга, 2001. – 196 с.
7. Андрусів С. М. Західноукраїнська література 30-х рр. ХХ ст. : проблема національної ідентичності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. н. спец. 10.01.01 „Українська література” / С. М. Андрусів. – К., 1996. – 25 с.
8. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс / [За ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – 831 с.
9. Антонюк М. А. Биографический метод К. И. Чуковского / М. А. Антонюк // Мова і культура. – К., 2004. – Вип. 7. – Т. VII. – Ч. 2. – С. 191–198.
10. Антология концептов / [Под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина]. – М. : Гнозис, 2007. – 512 с.
11. Антоненко-Давидович Б. Бабині казки: Оповідання, новели / Борис Антоненко-Давидович. – Львів : Каменярь, 1991. – 152 с.

12. Антоненко-Давидович Б. Борг / Б. Антоненко-Давидович // Життя й революція. – 1933. – № 2. – С. 5–30.
13. Антоненко-Давидович Б. Збруч. Літературний репортаж / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Радянський письменник, 1959. – 131 с.
14. Антоненко-Давидович Б. Д. Здалека й зблизька : Літературні силуети й критичні нариси / Антоненко-Давидович Б.Д. – К. : Рад. письменник, 1969. – 303 с.
15. Антоненко-Давидович Б. Лицарі „абсурду” / Б. Антоненко-Давидович // Червоний шлях. – 1923. – № 8. – С. 58–83
16. Антоненко-Давидович Б. Люди й вугілля (збірка нарисів) / Борис Антоненко-Давидович. – Харків : Український робітник, 1932. – 40 с.
17. Антоненко-Давидович Б. На довгій ниві. Вибрані твори / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Дніпро, 1967. – 456 с.
18. Антоненко-Давидович Б.Д. На шляхах і роздоріжжях / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Смолоскип, 1999. – 287 с.
19. Антоненко-Давидович Б. Нащадки прадідів / Борис Антоненко-Давидович; [упор., комент. Л.Бойко]. – К. : „КМ Academia”, 1998. – 696 с.
20. Антоненко-Давидович Б. Паротяг ч-273 / Борис Антоненко- Давидович. – Х.; О. : ДВОУ „Молодий більшовик”, 1933. – 88 с.
21. Антоненко-Давидович Б.Д. Печатка / Борис Антоненко-Давидович. – Мельбурн : Ластівка, 1979. – 85 с.
22. Антоненко-Давидович Б. Про що і як : В літературі й коло літератури / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Радянський письменник, 1962. – 157 с.
23. Антоненко-Давидович Б. Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Рад.письменник, 1989. – 495 с.
24. Антоненко-Давидович Б. Д. Сибірські новели. Тюремні вірші / Антоненко-Давидович Б. Д. – Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1990. – 310 с.
25. Антоненко-Давидович Б. Д. Твори : В 2 т. – К.: Наук.думка, 1999.
Т.1 : Повісті та романи. – 1999. – 742 с.
26. Антоненко-Давидович Б. Твори: В 2 т. – К.: Наук.думка, 1999.
Т.2 : Сибірські новели. Оповідання. Публіцистика. Спогади. Листування. – 1999. – 652 с.

27. Антоненко-Давидович Б. Удосвіта. Спогади з дитячих літ // Борис Антоненко-Давидович // Дніпро. – 2000. – № 1. – С. 8–43.
28. Бабенко Т. Ю. Автор і читач : зміна текстової стратегії (на прикладі текстів художньо-біографічної прози) / Т. Ю. Бабенко // Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Т.Шевченка. – 2004. – № 3 (71). – С. 122–128.
29. Багаття. Борис Антоненко-Давидович очима сучасників / [упор. Б.Тимошенко]. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. – 512 с.
30. Багрянний І. П. Публіцистика : Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе. – К. : Смолоскип, 1996. – 856 с.
31. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. / [пер. І.Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 491–497.
32. Бахтин М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / Бахтин М. М. – СПб : Азбука, 2000. – 333 с.
33. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
34. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1986. – 541 с.
35. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Бахтин М. М. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
36. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року / О. Білецький // Червоний шлях. – № 3. – 1926. – С. 133–163.
37. Бойко Л. „Без правди нема справжньої літератури” (До 100-ліття від дня народження Б. Антоненко-Давидович) / Л. Бойко // Дивослово. – №8. – 1999. – С. 51–57.
38. Бойко Л. Борис Антоненко-Давидович. Нарис життя і творчості // Українські радянські письменники. – Вип. VI. – К. : Рад.письменник, 1968. – С. 125–174.
39. Бойко Л. З когорти одержимих // Твори : в 2 т. / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Наук.думка, 1999. – Т.1. – С. 5–46.

- 40.Бойко Л. З когорти одержимих: Життя і творчість Бориса Антоненка-Давидовича в літературному процесі ХХ століття / Леонід Бойко. – К.: КМ Академія, 2003. – 580 с.
- 41.Бойко Л. Лицар правди і добра // Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Рад.письменник, 1989. – С. 5–32.
- 42.Бойко Л. Майстер психологічної прози. (Про повість Б. Антоненка-Давидовича „Смерть”) / Л. Бойко // Радянське літературознавство. – 1989. – № 11. – С. 23–30.
- 43.Бойко Л. Подвижник духу : Документи і факти з життя Бориса Антоненка-Давидовича / Леонід Бойко. – К. : Університетське видавництво „Пульсари”, 2003. – 392 с.
- 44.Бойко Л. То не просто листи, а крик душі // Нашадки прадідів / Борис Антоненко-Давидович. – К. : „КМ Academia”, 1998. – С. 689– 693.
- 45.Бойко Л. Ця книга вчить і виховує / Л. Бойко // Жовтень. – 1963. – № 12. – С. 146–148.
- 46.Бойко Л. Ярлик замість аргументів. Від редакції / Л. Бойко // Слово і Час. – 1990. – № 10. – С. 3–15.
47. Бойко Ю. Антоненко-Давидович // Вибране. Т.1. / Бойко Ю. –Мюнхен: Logos, 1971. – С. 162–173.
48. Брюгген В. Із листування з Б. Д. Антоненком-Давидовичем / В. Брюгген // Слово і Час. – 1990. – № 10. – С. 36–39.
- 49.Брюгген В. Слова и „словоловы” / В. Брюгген // Радуга. – 1963. – № 7. – С. 183–184.
50. Брюховецький В. Чесність перед собою // Сибірські новели. Тюремні вірші / Борис Антоненко-Давидович. – Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1990. – С. 14–15.
51. Бубняк Р. А. Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Р. А. Бубняк. – Тернопіль, 2001. – 20 с.
52. Вальнюк Б. І. Поетика історичної романістики Богдана Лепкого : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Б. І. Вальнюк. – Івано-Франківськ, 1998. – 18 с.

53. Василенко В. Б. Антоненко-Давидович. Запорошені силуети / В.Василенко // Червоний шлях.– 1925. – № 11-12. – С. 355–358.
54. Василенко В. „За життя розплата тільки кров'ю...” (Про Б. Антоненка-Давидовича повість „Смерть” та інші його твори. Критичний етюд) / В. Василенко // Критика. – 1928. – № 5 – С. 63–82.
55. Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Л. П. Вашків. – Львів, 1995. – 24 с.
56. Вашків Л. П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі / Вашків Л. П. – Тернопіль, 1998. – 135 с.
57. Винниченко В. Твори : в 2 т. – К. : Дніпро, 2000.
Т.1. – 2000. – 514 с.
58. Виноградов В. В. О теории художественной речи : Учеб. пособие / Виноградов В.В. – М. : Высшая школа, 2005. – 287 с.
59. Вірний Богдан. Нерозгадана таємниця тов. Бурдуна / Богдан Вірний // Нова громада. – 1924. – № 20-21. – С. 16–17.
60. Вірний Богдан. Пиріжки, пиріжки... (З минулого) / Богдан Вірний // Нова громада. – 1923. – № 5-6. – С. 19–21.
61. Вірний Богдан. Просвітяне / Богдан Вірний // Нова громада. – 1923. – № 10. – С. 13–17.
62. Волинський К. П. Виховання правдою і красою / К. П. Волинський // Радянське літературознавство. – 1962. – № 2. – С. 38–40.
63. Волкова Е. Варлам Шаламов: поєдинок слова с абсурдом / Е.Волкова // Вопросы литературы. – 1997. – № 6. – С. 3–36.
64. В'язовський Г. А. Від життя до художнього твору: Літературно-критичний нарис / В'язовський Г. А. – К. : Рад. письменник, 1979. – 237 с.
65. Гадамер Г. -Г. Поезія і філософія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 264–272.
66. Галич О. А. Історія літературознавства. Частина І: зарубіжне літературознавство : Підручник для філологічних спеціальностей / Галич О. А. – К.: Шлях, 2006. – 208 с.

67. Галич О. А. Теорія літератури: Підручник для студ. філол. спец. вищ. навч. закладів освіти / Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М – К.: Либідь, 2001. – 486 с.
68. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть : специфіка, генеза, перспективи / Галич О. А. – Луганськ : Знання, 2001. – 244 с.
69. Гасанова В. Г. Ідейно-естетична боротьба в українській літературі 20-х рр. ХХ ст.: на матеріалі літературних організацій: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література”. – К., 2001. – 20 с.
70. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Гинзбург Л. Я. – Л.: Худ. лит. ленинградский отдел, 1977. – 443 с.
71. Гнатюк М. М. Текстологічні проблеми творчості Юрія Яновського : теоретичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / М. М. Гнатюк. – К., 2006. – 36 с.
72. Голуб Я. Мій батько – Борис Антоненко-Давидович / Ярина Голуб. – Полтава: Криниця, 1995. – 290 с.
73. Голубева З. С. Новаторство українського советського роману 20-х годов (Проблематика. Характеры. Поиски формы) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол.н. : спец. 10.01.01 „Українська література” / З. С. Голубева. – К., 1967. – 42 с.
74. Грабович Г. Теорія та історія : „горизонт сподівань” і рання рецепція нової української літератури // До історії української літератури. Дослідження, есеї, полеміка / Григорій Грабович. – К. : Критика, 2003. – С.46-129.
75. Гребньова В. Апокаліпсис ХХ століття: повість Б.Антоненка-Давидовича „Смерть” / В.Гребньова, А.Гурбанська. – Кіровоград, 2000. – 50 с.
76. Гриценко О. Своя мудрість. Національні міфології та громадянські релігії в Україні / Олександр Гриценко. – К. : УЦКД, 1998. – 184 с.
77. Гром’як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007. / Роман Гром’як. – Тернопіль: Джура, 2007. – 368 с.

78. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
79. Данилюк І. В. Історія психології в Україні: західні регіони (кінець XIX – поч. XX ст). Проблеми періодизації та основні напрямки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук : спец. 19.00.01 „Загальна психологія, історія психології” / І. В. Данилюк. – К., 1998. – 19 с.
80. 20-і роки : Літературні дискусії, полеміки: літературно-критичні статті / [упоряд. В. Г. Дончик]. – К. : Дніпро, 1991. – 336 с.
81. Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича / [укл. Д. Чуб]. – Мельбурн : Ластівка, 1986. – 271 с.
82. Дімаров А. Прожити й розповісти / Анатолій Дімаров. – К. : Дніпро, 1998. Кн.2. – 1998. – С. 97–102
83. Дімаров А. Урок незламності / А. Дімаров // Вітчизна. – 1989. – №7. – С. 33
84. Дмитренко В. І. Б. Д. Антоненко-Давидович у літературному процесі 20-30-х років XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / В. І. Дмитренко. – К., 1997. – 22 с.
85. Дмитренко В. І. Б. Д. Антоненко-Давидович у літературному процесі 20-30-х років XX століття : дис. ...кандидата філол. наук : 10.01.01 / Дмитренко Вікторія Ігорівна – К., 1997. – 189 с.
86. Дмитренко В. Домінування мотиву самотності у творчості письменників літературної організації „Ланка” – МАРС / В. І. Дмитренко // Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця: В 3 т. – К., 2006. – Т.2. – С. 270–272.
87. Дмитренко В.І. Літературна організація київських митців „Ланка” – „МАРС” : історія створення, єдині тенденції творчості / В.І.Дмитренко // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка. – 2004. – липень. – № 7. – С. 69–76.
88. Дмитренко В. І. Рецепт Донбасу у творчості Б. Антоненка-Давидовича / В. І. Дмитренко // Слобожанщина : літературний вимір : збірник наукових праць. Вип. II. – Луганськ: Знання, 2004. – С. 20–25.

89. Дмитренко В. І. Руйнація української душі в повісті Б.Д.Антоненка-Давидовича „Смерть” / В. І. Дмитренко // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка. – 2004. – березень. – №3 (71) – С. 172–178.
90. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов. – Торонто, 1958. – 295 с
91. Донцов Д. Братство духу // Правда прадідів великих / Дмитро Донців. – Філадельфія, 1952. – С.3–8
92. Дуб К. Автобіографічний синерген / К. Дуб // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 15–23.
93. Дудкіна Л. А. Б. Антоненко-Давидович як модерніст / Л. А. Дудкіна // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка. – 2004. – липень. – № 7. – С. 77–80.
94. Дудкіна Л. А. Біблійні мотиви в новелах Б. Д. Антоненка-Давидовича / Л. А. Дудкіна // Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Тараса Шевченка. – 2004. – березень. – №3 (71). – С.178-187.
95. Дудюк Л.П. Проблема становлення особистості в російській автобіографічній прозі початку ХХ століття (В.Короленко і М.Горький): автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 „Російська література” / Л.П.Дудюк. – Херсон, 2005. – 18 с.
96. Еко У. Поміж автором і текстом // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 564-581.
97. Еко У. Роль читача : Дослідження з семіотики текстів / У. Еко: [пер. з англ. М. Гірняк; наук. ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2004. – 384 с.]
98. Еліот Т. С. Функція літературної критики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 86–95.
99. Енциклопедія Українознавства : В 10 т. / [ред. В.Кубійович]. – Львів: НТШ, 1993.
Т.1. – 1993. – 400 с.

100. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 688 с.
101. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / [сост., общ. ред. Г. К. Косиков]. – М. : Издательство Московского университета, 1987. – 511 с.
102. Зеров М. Українська література в 1923 р. / М.Зеров // Нова громада. – Ч.17. – 1923. – С. 29–30; Ч. 18. – С. 30–31.
103. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство / Зборовська Н.В. – К.: Академвидав, 2003. – 390 с.
104. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів: Літопис, 2004. – 352 с.
105. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Слово. Знак. Дискурс / [пер., заг. ред. М.Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 349–368.
106. Ільєнко І. О. У жорнах репресій: Оповіді про українських письменників. За архівами ДПУ-НКВС / Ільєнко І. О. – К.: Веселка, 1995. – 448 с.
107. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. Слово. Знак. Дискурс / [пер. Н. Римської, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 176–209.
108. Історія української літератури XX століття : підручник для студ. гуманіт. спец. вузів : У 2 кн. / [Агеєва В.П., Бойко Л.С., Брюховецький та ін.] ; за ред.В. П. Дончика. – К.: Либідь, 1994.
- Кн.1.: 1910 – 1930-ті роки. – 1994. – 770 с.
109. Історія української літератури XX століття: навч.посібник для студ. філол.фак. вищ.навч.закладів : У 2 т./ [Дончик В.Г., Агеєва В.П., Ковалів Ю.І. та ін.] ; за ред.В.П.Дончика. – К. : Либідь, 1994.
- Кн.2, ч.1. – 1994. – 367 с.
110. Історія української літератури XX століття: навч.посібник для студ. філол.фак. вищ.навч.закладів : У 2 кн./ [Агеєва В. П., Андрусів С. М., Л. С.Бойко та ін.] ; за ред. В. П.Дончика. – К.: Либідь, 1994.
- Кн. 2: Друга половина XX ст. – 1998. – 456 с.

111. Кавун Л. І. Літературне об'єднання ВАПЛІТЕ й художньо-естетичні шукання в українській прозі 20-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Л.І.Кавун. – К., 2007. – 35 с.
112. Калініченко О.В. Новели В. Підмогильного: жанрово-стильова своєрідність : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О.В. Калініченко. – Харків, 2001. – 20 с.
113. Касьянов Г. Теорії нації та націоналізму / Георгій Касьянов. – К. : Либідь, 1999. – 352 с.
114. Качмар В. П. Повістева творчість Богдана Лепкого. Типи на рації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / В. П. Качмар. – К., 2006. – 18 с.
115. Килимник О.В. Крізь роки. Літературно-критичні нариси / О.В. Килимник. – К.: Радянський письменник, 1968. – 228 с.
116. Кимак Л. Антигерой „Сибірських новел” / Л.Кимак // Березіль. – 1994. – № 9- 10. – С. 169–175.
117. Кимак Л. „Сибірські новели” Бориса Антоненка-Давидовича (Проблематика. Стиль. Поетика) / Леонід Кимак. – Вінниця: Південний Буг, 1999. – 95 с.
118. Кирильчук О.М. Рецептивні моделі творчості Богдана-Ігоря Антонича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О.М. Кирильчук. – Харків, 2007. – 18 с.
119. Кларк К. Роль социалистического реализма в советской культуре [Електронний ресурс] / Кларк Катарина // Кафедральная библиотека. Кафедра новейшей русской литературы. – 2008. – С. 1–22. – Режим доступу до журн.:
- <http://novruslit.ru/library/?p=14>
120. Ключья А. Антоненко-Давидович. Землею українською / А. Ключья // Молодняк. – Ч. 1. – 1930. – С. 129–141.
121. Коваленко В. Далекое вблизи / В.Коваленко // Вопросы литературы. – 1970. – № 9. – С. 235–236.

122. Коваль В. Донос / В.Коваль // Літературна Україна. – 1990. – 19 квітня. – С.2.
123. Колесник Г. Чи ж так ми говоримо? / Г.Колесник // Літературна Україна. – 1969. – 29 січня.
124. Колошук Н. Табірна проза в парадигмі постмодерну / Надія Колошук. – Луцьк: РВВ „Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2006. – 500 с.
125. Коляда І. А., Загребельна Н. І., Порало Н. Д. Історія України (1914-1939) в художньо-літературних образах : Методика. Навчальний посібник. – К.: Арістей, 2004. – 272 с.
126. Кононенко П.П. Торжество братерства: ідеї інтернаціоналізму і художнє новаторство літератури соціалістичного реалізму / Петро Петрович Кононенко . – К. : Дніпро, 1982. – 256 с.
127. Костюк Г. Літературно-мистецькі перехрестя (паралелі) / Костюк Григорій. – Вашингтон-Київ: УВАН, Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2002. – 416 с.
128. Костюк Г. ...що вгору йде... // У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930-1980 / Григорій Костюк. – Сучасність, 1983. – С. 236–246
129. Коцюбинська М. Зафіксоване і нетлінне. Роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К.: Дух і літера. – 300 с.
130. Коцюбинська М. Донос?! / М.Коцюбинська // Літературна Україна. – 1990. – 24 травня. – С.7.
131. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. / Володимир Кузьменко. – К., 1998. – 305 с.
132. Кузьменко В., Кодак М. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50 рр. ХХ ст. / В.Кузьменко., Кодак М. // Слово і Час. – 1999. – № 2. – С. 57–60.
133. Куриленко І. А. Екзистенціалістська модель українського інтелектуального роману 20-х років ХХ століття : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / І.А.Куриленко. – Харків, 2007. – 19 с.

134. Лакиза І. Про сучасність у сучасній літературі (з приводу „Смерті” Б.Антоненка-Давидовича) / І.Лакиза // Життя і революція. – 1928. – №11. – С. 111–118.
135. Ласло-Куцюк М. Ключ до белетристики / Магдалена Ласло-Куцюк. – Бухарест : Мустанг, 2000. – 202 с.
136. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч.посібник / Лариса Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224с.
137. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка : автореф. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / М.З. Легкий. – Львів, 1997. – 17 с.
138. Лицар неабсурдних ідей Борис Антоненко-Давидович: Збірка споминів, листів і малодоступних творів / [за ред. Лариси М.Л. Залеської-Онишкевич] – Б.м.: Б-ка журналу „ЧАС”, 1994. – 224 с.
139. Літературознавчий словник-довідник / [авт.-укл. Гром’як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін]. – К. : ВЦ „Академія”, 1997. – 752 с.
140. Литературные архетипы и универсалии / [под ред. Е.М.Мелетинского]. – М. : Российский государственный гуманитарный университета, 2001. – 433 с.
141. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [ред. и сост. А.Н.Николюкин]. – М.: НПК „Интелвак”, 2003. – 1600 стб.
142. Литературное произведение и читательское восприятие: сб.науч.трудов. – Калинин : КГУ, 1982. – 161 с.
143. Лосев А. Ф. „Жизнь” (Повести, рассказы, письма) / А.Ф. Лосев. – С.-Петербург: Комплект, 1993. – Режим доступу до кн.:
[http: /lib.ru / FILOSOF/ LOSEW/life.txt](http://lib.ru/FILOSOF/LOSEW/life.txt)
144. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Юрий Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПб, 2004. – 704 с.
145. Лоцинська Н. Літературні дискусії в 20-30-х рр. / Н. Лоцинська // Дивослово. – 2000 . – № 1. – С. 13–15
146. Луцій С. І. Художні моделі буття в романах В. Підмогильного: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.01 „Українська література” / С. І. Луцій. – К., 2000. – 19 с.

147. Мазоха Г. Про методологію досліджень епістолярної спадщини письменників / Г. Мазоха // Філологічні семінари. Літературознавчі методології: практика і теорія. Вип. 7. – К. : КВПЦУ, 2004.
148. Маслюченко Г.О. Художні мемуари та автобіографічна повість в українській літературі 90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / Г.О. Маслюченко. – Дніпропетровськ, 2004. – 24 с.
149. Мельник В. О. Суворий аналітик доби. Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. / В. О. Мельник – К., 1994. – 320 с.
150. Миронець Н. І. На тлі трагічної історії / Надія Миронець. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2003. – 159 с.
151. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / [гл. ред. С.А. Токарев]. – М. : Рос.энциклопедия, 1994. Т.2. – 1994. – 719 с.
152. Мовчан Р. Проза Валер’яна Підмогильного. Доля. Людина. Стиль / Р.Мовчан // Дивослово. – 2000. – № 1. – С. 52–56.
153. Нарівська В. Д. Національний характер в українській прозі 50-70-х років ХХ століття. Монографія / Нарівська В.Д. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1994. – 204 с.
154. Нежива Л.Л. Літературно-мистецькі та наукові пошуки Марії Загірної : автореф. дис. на здобуття канд.філол. наук : спец. 10.01.01 / Л. Л. Нежива. – Запоріжжя, 2001. – 20 с.
155. Николишин С. Культурна політика більшовиків і український культурний процес (публіцистичні рефлексії) / Степан Николишин. – На чужині, 1947. – 119 с.
156. Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическом аспекте / [пер. с нем. М.Науман; под ред. О.В.Егорова]. – М. : Прогресс, 1978. – 293 с.
157. Огієнко І. Історія української літературної мови / Іван Огієнко. – К. : Либідь, 1995. – 296 с.

158. Оліфіренко В. В., Пустова Ф. Д. Таємниця духовного скарбу. Із популярного народознавства / В. В. Оліфіренко, Ф. Д. Пустова. – Донецьк : „Донеччина”, 1994. – 191 с.
159. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 438 с.
160. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. – К. : Основи, 2002. – 679 с.
161. Півторадні В. Новина за Збручем / В. Півторадні // Дніпро. – 1960. – №3. – С. 158–159.
162. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Валер'ян Підмогильний. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.
163. Подолян М. В ролі жебрака / М. Подолян // Літературна Україна. – 1973. – 13 липня. – С. 2.
164. Поліщук О. Б. Художній діалог автора і персонажа в новітній українській прозі (90-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О. Б. Поліщук. – К., 2004. – 20 с.
165. Просалова В. А. Праобрази у художньому світі Празької поетичної школи / В. А. Просалова // Вісник Донецького університету. – Серія Б (гуманітарні науки). – Донецьк, 2004. – №1. – С. 7–15
166. Просалова В. Проза „спізненого покоління” // „Празька школа”: Хрестоматія прозових творів / [Упоряд., передм. і приміт. В. А. Просалової]. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. – 236 с.
167. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи / Віра Просалова. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
168. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 288–305.
169. Розстріляне відродження: Антологія 1917-1933 / [упор. Ю. Лавріненко]. – К. : Смолоскип, 2002. – 984 с.
170. Русанівський В. За чим тужити? / В. Русанівський // Літературна Україна. – 1969. – 28 листопада.

171. Савченко Я. Б. Антоненко-Давидович „Запорошені силуети” / Я. Савченко // Життя і революція. – 1925.– №8. – С. 86–87.
172. Самброс Ю. Листування з Б. Антоненком-Давидовичем // Твори : В 2-х т. – Т.2.; [упор. та комент. Л. Бойка] / – К. : Наук.думка, 1999. – С. 600–628.
173. Сверстюк Є. У боротьбі за істину // Блудні сини України / Євген Сверстюк. – К. : Т-во „Знання” України, 1993. – С. 161–167.
174. Сверстюк Є. Вірний до кінця // Блудні сини України / Євген Сверстюк. – К. : Т-во „Знання” України, 1993. – С. 220–225.
175. Світличний І. Все є і нічого зайвого / І. Світличний // Прапор. 1962. – №5. – С. 85–90.
176. Сивокінь Г.М. Одвічний діалог: українська література і її читач від давнини до сьогодні / Сивокінь Г. М. – К.: Дніпро, 1984. – 256 с.
177. Сиротина И. Л. Культурологический потенциал мемуарного источника: поиски новой парадигмы / И. Л. Сиротина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова : материалы межд. конф. (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.). – СПб : Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 1997. – Режим доступа до журн. : <http://antropology.ru/ru/texts/sirotina/confess>
178. Скирда Л. М. Євген Плужник : Нарис життя і творчості / Скирда Л. М. – К. : Дніпро, 1989. – 152 с.
179. Скаріна О. Ю. Постать Бориса Антоненка-Давидовича в мемуарній літературі кінця ХХ століття // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. – 2004. – липень. – С. 77–80.
180. Сковорода Г. Твори: В 2 т. / Григорій Сковорода; [пер. із староукр.і прим. М. Кошуби, В. Шевчука] – К. : Дніпро, 1973.
Т.1. – 1973. – 480 с.
181. Скорський М. А. Тодось Осьмачка : Життя і творчість / Микола Скорський. – К. : Укр.центр духовної культури, 2000. – 224 с.
182. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій / Оксана Сліпушко. –К. : Дніпро, 2001. – 144 с.
183. Солдатенко В.Ф. Українська революція. Історичний нарис / Солдатенко В.Ф. – К., 1999.

184. Ставицький О. Слово про рідну землю / О. Ставицький // Вітчизна. – 1960. – №5. – С. 192–193.
185. 100 найвідоміших образів української міфології / [За ред. О.Таланчук]. – К.: Орфей, 2002. – 448 с.
186. Стрельбицький М. Сізіф із СІЗО, або Посоромлення спрощувачів життя / М.Стрельбицький // Літературна Україна. – 1990. – 22 лютого. – С.5.
187. Тмарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: введение в курс: учеб. пособие для філол. фак-в ун-тов / Н.Д.Тмарченко. – М.: РГГУ, 2001. – 208 с.
188. Тмарченко Н.Д. Теория литературы : у 2 т. / Тмарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройман С.И. – М. : АCADEMIA, 2004. Т.1. – 2004. – 492 с.
189. Тимошенко Б. Борис Антоненко-Давидович // Сибірські новели. Тюремні вірші / Борис Антоненко-Давидович. – Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1990. – С. 11–13.
190. Тимошенко Б. З роздоріжжя на битий шлях // На шляхах і роздоріжжях. Спогади. Невідомі твори; [упор., авт. передмови та комент. Б. Тимошенко] / Борис Антоненко-Давидович – К. : Смолоскип, 1999. – С. 3–15.
191. Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства. / М.П. Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
192. Ткачук О.М. Наратологічний словник / О.М. Ткачук. – Тернопіль : Астон, 2002. – 173 с.
193. Україна Incognita / [за ред. Л.Івшиної]. – К. : Факт, 2002. – 400 с.
194. Українські символи / [Дмитренко М., Іванникова Л., Лозко Г. Та ін.]; за ред. М.К.Дмитренка. – К. : Редакція часопису „Народознавство”, 1994. – 140 с.
195. Фока М.В. Андрій Ніковський як інтерпретатор „синтезу мистецтв” у „Сонячних кларнетах” Павла Тичини / М.В. Фока // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). Збірник наук. праць. – Дніпропетровськ, 2007. – Вип.7. – С. 220–232.
196. Фрейд З. Психолоанализ / Зигмунд Фрейд; [пер. с нем. М.Вульфа, О.Фельцмана]. – Донецк : Сталкер, 2000. – 432 с.

197. Фрейд З. О сновиденнях / Зигмунд Фрейд – Харьков : Фолио, 2005. – 415 с.
198. Фройд З. Вступ до психоаналізу : Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками / Зигмунд Фройд; [пер. з нім. Н.Тарашук]. – К.: основи, 1998. – 709 с.
199. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 109–119.
200. Франко З. Донос як літературний жанр? / З.Франко // Слово і Час. – 1990. – № 10. – С. 12–13.
201. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія : У 3 кн. . – К. : Либідь, 1998.
Кн. 2. – 1998. – С. 102–110.
202. Франко І. Я. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження, листи / Іван Франко. – К. : Мистецтво, 1980. – 500 с.
203. Фуко М. Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 598–617.
204. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / Хализев В. Е. – М.: Высшая школа, 2005 – 405 с.
205. Хахулін О. Зустрічі з Антоненком-Давидовичем // Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича / [укл. Д. Чуб]. – Мельбурн : Ластівка, 1986. – 271 с.
206. Хмель О.С. Екзистенціалістські мотиви в „Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література” / О.С. Хмель. – Харків, 2007. – 19 с.
207. Хорунжий Ю. Шляхетні українки: Есеї-парсуни. / Юрій Хорунжий. – К. : Вид-во імені Олени Теліги, 2003. – 208 с.
208. Червінська О. В. Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади : Навч. посібник / Червінська О.В.. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.

209. Читачі про роман Б. Антоненка-Давидовича „За ширмою” // Дніпро. – 1962. – № 6. – С.157–159.
210. Чуб Д. Борис Антоненко-Давидович (80 років з дня народження) // Печатка / Антоненко-Давидович Б. Д. – Мельбурн : Ластівка, 1979. – С.7–30.
211. Чуб Д. Борис Антоненко-Давидович (життя і творчість) / Дмитро Чуб. – Мельбурн : Ластівка, 1979. – 32 с.
212. Чуб Д. Напасники й оборонці Б.Антоненка-Давидовича // У дзеркалі життя й літератури / Дмитро Чуб. – Мельбурн : Ластівка, 1982.
213. Шаламов В. Колымские рассказы / Варлам Шаламов. – Магадан: Магаданское книжное изд-во, 1989. – 366 с.
214. Шевнюк О.Л. Культурологія / Шевнюк О.Л. – К. : Знання-Прес, 2004. – 353 с.
215. Шевченко Г. Проблема читача в компаративних дослідженнях Олександра Білецького / Г.Шевченко // Слово і Час. – 2007. – № 11. – С. 81–83
216. Шерех Ю. Два стилі літературної критики / Ю.Шерех // Слово і Час.– 1992. – №2. – С.9–18.
217. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Мирослав Шкандрій: [пер. П.Таращук]. – К. : Факт, 2004. – 496 с.
218. Шляхова Н. М. Теорії автора в сучасному літературознавстві // Автор і авторство у словесній творчості : Зб.наук. праць / [відп. ред. Н. М. Шляхова]. – Одеса : Поліграф, 2007. – С. 57–77.
219. Шопенгауэр А. Избранные произведения / Артур Шопенгауэр; [сост., авт.вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский]. – Минск, 1998. – 353с.
220. Щербакова Т. О. Автор і герой у прозі Анатолія Дімарова: еволюція взаємодії (компаративний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол.наук : спец. 10.01.05 „Порівняльне літературознавство” / Т. О. Щербакова. – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.
221. Щупак С. На манівцях націоналізму і сталевого еkleктизму (Про творчість Б.Антоненка-Давидовича) / С.Щупак // Критика. – 1930. – № 4. – С. 41–63.

222. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное / Карл Густав Юнг [пер. и ред. А. А. Алексеева] – СПб.: Университетская книга, 1997. – 544 с.
223. Юнг К. Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Слово. Знак. Дискурс. / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 2001. – С. 119–142.
224. Юркевич П. Вибране / Памфіл Юркевич; [ред. В.Ф.Жмир]. – К. : Абрис, 1993. – 416 с.
225. Юрковський М. Б. Антоненко-Давидович. Як ми говоримо / М. Юрковський // *Slavia orientalis*. – Ч.1. – 1972. – С. 123–125
226. Якубовський Ф. Українська художня проза в Києві / Ф. Якубовський // Глобус. – 1927. – №4. – С.55–57.
227. Якубський Б. Боротьба за життя (З приводу повісті Б.Антоненка-Давидовича “Смерть”) / Б.Якубський // Пролетарська правда. – 1928. – 16 грудня. – С.5.
228. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [пер. І. Герасима, заг. ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 368–406.
229. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація / Г.Р.Яусс // Слово і Час. – 2007. – № 6. – С. 37–46.
230. *Encyclopedia of Ukraine* / edited by D.H. Struk. – Toronto : University of Toronto Press Incorporated, 1999. – Vol. III. – 1200 p.

