

Journal
of Philology, History,
Social and Media Communication,
Political Science,
and
Cultural Studies

Branch of Ukrainian Studies
of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

SPHERES OF CULTURE

Volume XV



Lublin 2016

Editor-in-Chief:
Prof. *Ihor Nabytovych*
(Maria Curie-Skłodowska University, Poland),

Editorial Board:
Prof. *Leonid Rudnytzky* (La Salle University in Philadelphia, USA)
Prof. *Arnold McMillan* (University of London, Great Britain),
Prof. *Siarhey Kavalou* (Maria Curie-Skłodowska University, Poland),
Prof. *Witold Kowalczyk* (Maria Curie-Skłodowska University, Poland),
Prof. *Volodymyr Antofiychuk* (Chernivtsi National University, Ukraine)
Prof. *Vyacheslav Rahoysha* (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),
Prof. *Mihlas' Tychyna* (Belarusian National Academy of Science, Belarus'),
Prof. *Ivan Monolatiy* (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)
Prof. *Ihor Sribnyak* (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),
Prof. *Teresa Chynczewska-Hennel* (University of Białystok, Poland),
Prof. *Agnieszka Korniejenko* (Jagellonian University, Poland),
Prof. *Valentyna Sobol* (University of Warsaw, Poland),
Prof. *Yuriy Peleshenko* (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)
Head, Editorial Office *Iryna Nabytovych*

Scientific Reviewers of Volume XV:
History and Cultural Studies
Prof., Dr hab. *Maryna Paliyenko*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Serhiy Seheda*, Poland
Prof., Dr hab. *Vitalii Telvak*, Ukraine

Political Science
Prof., Dr hab. *Ivan Monolatiy*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Arkadyush Adamczyk*, Poland

Philology, Social and Media Communication
Prof., Dr hab. *Oleksandr Aleksandrov*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Stefan Kozak*, Poland
Prof., Dr hab. *Yaroslav Polishchuk*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Petro Mats'kiv*, Ukraine
Prof., Dr hab. *Oleh Tyshchenko*, Poland

Language Editing: English (*Iryna Nabytovych*), Polish (*Lubomyr Puszak*), Ukrainian (*Dzvenyslava Nabytovych*), Belarusian (*Siarhey Kavalou*), German (*Tetiana Monolatiy*)

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor-in-Chief. The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors.

ISSN 2300-1062 (print)
ISSN 2353-7841 (online)

Copyright © 2016 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl
All rights reserved
Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

NON-FICTION LITERATURE OF UKRAINIAN SIXTIERS AS PURPOSE GENRE

Oleh Rarytskyi, *Sheets music of text and spirit (Artistic and Documentary Prose of Ukrainian Sixtiers)* [In Ukrainian], Kyiv: Smoloskyp 2016, 488 pp.

ЛІТЕРАТУРА NON-FICTION УКРАЇНСЬКОГО ШІСТДЕСЯТНИЦТВА ЯК МЕТАЖАНР

Олег Рарицький, *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*, Київ: Смолоскип 2016, 488 с.

Abstract: The goal of Oleh Rarytskyi monography *Sheets Music of Text and Spirit (Artistic and Documentary Prose of Ukrainian Sixtiers)* is systematic and analytical study of Purpose Genre Artistic and documentary prose of Ukrainian Sixtiers. This creativity is reviewed as an integral segment of the literary process of the second half of the 20th century until today.

Інструментарій сучасного літературознавства все більше втрачає чіткість дефініювання. Низка усталених понять, якими оперують дослідники, не зазнає додаткових уточнень і втрачає процедурну ефективність для опису чи інтерпретації новітніх літературних фактів. Тому кожна спроба побудови теоретичного конструкту чи увиразнення класичних понять через методологічну ревізію й верифікацію до конкретного історико-літературного матеріалу засвідчує не лише амбіційність автора, але й готовність до серйозної наукової полеміки.

Саме такою спробою і є монографія Олега Рарицького. Поставивши

перед собою завдання проаналізувати художньо-документальну прозу українських шістдесятників, дослідник вдався до побудови теоретичної моделі, в якій би вдалося умістити різноманітні жанрово-художні феномени й проаналізувати їх, застосувавши єдиний інструментарій і критерії.

Структуротвірною матрицею такої теоретичної моделі виступає метажанр. Рарицький включає до нього твори з «невизначеною генологією», які більшість науковців зараховували до проміжних жанрів «особливо при цьому не заглиблюючись у їхню художню своєрідність і не пояснюючи її». Тому аналізуючи різні підходи, що склались у літературознавстві, дослідник пропонує визначити метажанр як «особливу новочасну образну модель світу або частин його, структурною особливістю якої є жанровий синкретизм, ускладнена архітектоніка, основана на авторській здатності до освоєння мистецького, буттєво-літературного зокрема, досвіду» [29]. Як бачимо таке визна-

чення ґрунтоване на світоглядних і, власне, структурно-функціональних параметрах. Подібна структура може вміщувати різні жанрові утворення. Однак дослідникові йдеться про можливість крізь призму метажанру проаналізувати саме художньо-документальну прозу конкретної доби.

Розуміння художньо-документальної прози як метажанру зумовлене різножанровістю її складників, що утворюють певний тип центральної організації. Така організація закладає власну систему жанрів, що діють лише в межах конкретного метажанру. Дослідник чітко означає ці жанри, даючи їм відповідну характеристику й не лише теоретичне, але й історико-літературне обґрунтування. Йдеться про «епістолярій, мемуари, щоденники, записки, автобіографію, некролог, усну оповідь», квалітативною особливістю яких є «міжжанровий синтез» [31]. Усі зазначені жанрові різновиди нефікційної прози, на думку дослідника, «створяться за принципом генологічної дифузії, постійно зазнаючи художніх трансформацій, модифікацій і водночас тяжіючи до внормованого співіснування у площині єдиного метажанрового мистецького цілого» [с. 389].

Текстам такого рівня властиві «мовні ігри» (Жан-Франсуа Ліотар). Варіативність «свого», авторського, та «чужого» голосів у межах однієї текстової площинності провадить до «міксування різногалузевих текстів». Чужий текст працює як художній прийом, відповідаючи наміру автора, а відповідно набуває тих функцій, що підлягають структурі оповіді, адже завдання автора не просто створити документ, а витворити наратив, який би вповні відповідав

принципові художнього моделювання світу.

Дослідник доволі ретельно фіксує сліди «чужого тексту» в художньо-документальній прозі, вказуючи на те, що виявити співмірність його застосування важко. Відповідно, для визначення жанру важлива лише констатація наявності чужого тексту, а не його кількісна представленість.

Метажанрова структура поліморфна, відкрита і підлягає постійному перекомбінуванню. Її основними атрибутами, на думку дослідника, є «суб'єктивність, ретроспекція, основанийість на факті, хронотопічний чинник, концептуальність» [34]. Таке теоретичне увиразнення потрібне дослідникові для того, щоб виробити критерії й інструментарій для вивчення жанрової парадигми художньо-документальної прози українського шістдесятництва.

Розвиток цієї літератури опосередкований позалітературними чинниками – тотальним ідеологічним тиском, і все ж найпродуктивнішими формами 1960-х дослідник вважає епістолярій, щоденники й мемуари. Автор послідовно вдається до філологічного аналізу цих жанрових різновидів, акцентуючи на тематичних, наративних, структурних та інших особливостях цих текстів. Скажімо, епістолярій він осмислює як «генологічний різновид художньо-документального метажанру», що дає можливість виявити «епістолярний образ мистця», виокремлюючи в ньому такі жанрові утворення як «епістолярний семінарій», «епістолярний діалог», «епістолярна критика й самокритика».

Мемуари Олег Рарицький визначає як «наймолодший» жанр, од-

нак не вказує на те, що вони займають іншу хронологічну нішу і мають приналежність не так до 1960-х, як мінімум до другої половини 1980-х років. Спростовуючи різні класифікаційні підходи, він пропонує власне розуміння жанрового поділу мемуарної прози, в основі якого виокремлює «епічну домінуючу і генологічну множинність тексту». Тож мемуарну літературу розподіляє за такими жанрами: «мемуарно-документальні романи-хроніки, мемуарні автобіографічні й біографічні повісті, мемуарні збірники, есеї та нариси з їхніми численними видовими й тематичними варіантами (як-то: подорожні нотатки, мемуарні літературні портрети)» [67]. Так само він розрізняє письменницькі мемуари й мемуари про письменників. Останні мають ознаки «мемуарної повісти», бо їм властиві «розгорнутий сюжет, акцентована однолінійність авторської оповіді, обмежений у часі зображуваний період та визначене коло охоплених авторською увагою проблем» [71]. Також до цієї групи дослідник зараховує і «колективні мемуарні збірники», що, на його думку, вповні відповідають ознакам мемуарної літератури. На його думку, таким збірникам властива висока міра фрагментарності, що підлягає певному «мозаїчному принципу», з якого й постає цілісність тематичного образу. Однак варто було би додати до цієї характеристики мимохідь згадані, але не актуалізовані як жанрові ознаки, такі риси: не один автор, а багато, різночасовість дописів, які синхронізовані в межах одного збірника: зміна їхнього контекстуального розташування провадить до їхньої пересемантизації тексту.

Як цілком новаторський жанр мемуарної прози О. Рарицький розглядає квазімемуари. За визначенням автора – це «твори, в основу яких закладено умовне фактографічне тло, тісно переплетене з художньою уявою письменника, що дає змогу в цій наративній структурі впізнавати власне автора, його оточення, епоху, а водночас і домислювати дії та вчинки зображених постатей» [75]. До цієї групи він зараховує власне художні утворення, такі як *Записки українського самашедшого* Ліни Костенко чи щоденникові модифікації Тимофія Гаврилів, Марії Матіос, Галини Пагутяк та інших, де художній вимисел «превалює над достовірним фактажем і вказує на те, що це речі не документальні, а власне художні» [75].

Чи не варто в такому випадку було б ввести розрізнення між художньо-документальною і документально-художньою прозою, що відразу вказало б на перевагу художнього або документального начала у творі? Відсутність такого розрізнення дається взнаки у твердженні, що поодинокі мемуари письменників-соцреалістів «не мали під собою правдивої фактографічної основи, а тому сприймаються сьогодні швидше як явище кітчєвої псевдокультури» [385], а це свідчить про те, що сам дослідник в оцінці мемуарної літератури керується не так естетичним, як історичним принципом, надаючи перевагу фактографічному елементу перед художнім.

Момент фікціональності загальом у Рарицького прописаний лише на рівні констатування, але не проаналізований на конкретних прикладах, тому важко зрозуміти, на чому

ґрунтована його довіра до документальності свідчень, якщо документу цій літературі має не лише історико-фактологічну функцію, а й зведений до статусу художнього прийому. А відповідно, його завдання – викликати в читача певну умовну ілюзію присутності того, що конструється у тексті. Самого питання конструювання художньої реальності автор не торкається, тоді як специфіка мемуарної літератури замикає оповідача в низку часових структур, де ретроспективне осмислення накладає різні типи оцінок, що не збігаються в часі синхронно з подією. Тому мемуари це й фікційна література попри те, що дослідник це заперечує, бо в їхній основі реальність, яку конструює автор.

Варто додати, що мемуари – жанр літературний, що має власні закони співдії із реальністю. Він зазвичай екстрапольований назовні й покликаний творити образ дійсності загальноприйнятної, виходячи із поєднання документалістики та художності. Спогад, на рівні тексту, перетворює особистий досвід на загальний, заміщує ті фрагменти реальності, які непідвладні одній свідомості, й претендує на історичність зображення. Тому все, що наявне в мемуарному тексті і розуміється нами як виражальність, – співвіднесенне з нашим уявленням про ту реальність, якій би мусив відповідати твір. Такої реальності не існує, вона як і текст, який ми прочитуємо, є фікцією. Адже реальність, віддалена від нашого буттєвого досвіду, є просто наративним комплексом, опосередкованим структурами суспільного бачення. Таким чином, і наше ставлення до тексту не може бути вери-

фікованим, бо цей текст повстає перед нами як цілісно-замкнений світ.

Серед інших жанрових різновидів автор монографії виокремлює автобіографію, автокоментар, некролог, а також записки, нотатки, записні книжки, які пропонує вважати синонімами, не бачачи між ними суттєвих жанрових розрізень. Однак, найцікавішою є спроба введення в літературознавство жанру «усна оповідь». (Цей термін належить власне авторів монографії).

На основі «методу усної історії» О. Рарицький визнає цінність інтерв'ю, фіксує в ньому «виразне мемуарне тло, підкріплене суб'єктивним баченням подій, що вже стали надбанням історії», а тому пропонує їх розглядати як метажанрове утворення, що за своєю художньою природою «повністю відповідають цьому формату та вписуються в парадигму художньо-документального метажанру» [102]. Автор пропонує означити інтерв'ю терміном «усна оповідь» і впровадити в літературознавство на рівні літературного факту.

Однак вписування інтерв'ю як «усної оповіді» в літературний ряд не впливає на зміну його функцій, адже основна функція – фактологічна – так і лишається наріжною, бо як твердить Рарицький «через інтерв'ю та отримані усні свідчення дослідник набуває можливості більш реалістично та об'єктивно реконструювати факти минулого» [102]. Як бачимо, інтерв'ю розглядається як джерело інформації, а не самоцільний художній феномен, тоді яке місце в цьому відведене художності? Чи не варто було б означити усну оповідь не просто як літературний, а як інтермедійний жанр?

Наводячи цитату історика Алли Киридон, яка в підході до усної історії пропонує брати до уваги «особливості характеристик респондента; роль особи інтерв'юера; композиційну схему опитування / розповіді; локально-темпоральні характеристики, компоненти впливу (стереотипи сприйняття певної ситуації, соціокультурні коди) тощо» [115], сам Олег Рарицький їх не бере до уваги. Тому осмислення усної оповіді як літературного факту ще потребує поглиблення на рівні прикладання літературознавчого, а ширше – інтермедійного аналізу до конкретного матеріалу, який доходить до дослідника або у вигляді письма, або у вигляді аудіо- чи відеозапису, що насправді може вносити потребу розрізнення, бо задіює різні типи реципієнтів – читач, слухач, глядач і різні форми представлення. У цьому річці було би добре осмислити й фотографію, яку дослідник розглядає як структурний компонент нефікційної прози, зводячи його роль на рівень допоміжного засобу для увиразнення вербального наративу, а не розглядає як осібний медійний жанр із усіма властивими йому інтермедіальними функціями.

Інтерв'юера О. Рарицький означає як співрозмовника-скриптора. Таке сполучення потребує певного розрізнення: співрозмовник – суб'єктивована позиція – той, хто бере участь у розмові й певним чином на неї впливає, скриптор – об'єктивована позиція – той, хто фіксує письмо. Співрозмовник впливає на зміст, скриптор – на форму, хоча здатність до фіксування межі тексту також може виконувати змістотвірну функцію. Дослідник, зводячи у

одне співрозмовника й скриптора, не поглиблює відмінності між цими позиціями, хоча таке поглиблення може мати несповіданий вихід в осмислення інтерактивної природи інтерв'ю, його колективного творення. Для нього головним у тексті є автор, а не інтерв'юер, якого він зводить таки до позиції скриптора, вказуючи, що той «мусить точно передавати думки опитаного, не допускати зовнішніх вербальних втручань у його висловлювання». Цінність такої дії – отримати «якісний і правдивий матеріал усної оповіді з урахуванням індивідуальних ресурсів особистості мистця, особливостей її самовияву, відкритий для глибшого пізнання дослідниками» [с. 114].

Попри ці дискусійні моменти, дослідник доволі вдало оперує матеріалами «усної оповіді», поділяючи їх на політематичні й однотематичні, як так зване «фокусоване» інтерв'ю, що в шістдесятників закручене доквуж «змістових ядер», якими є ключові для цієї епохи події, такі як «смерть Сталіна, участь творчої інтелігенції у діяльності Клубу творчої молоді, протести проти арештів на презентації фільму С. Параджанова *Тіні забутих предків*, ув'язнення 1965 і 1972 рр.» [111]).

Дослідник доволі детально реконструює культурно-історичне тло, починаючи від «епохи раннього шістдесятництва», осередками якого були літературні студії при університетах і видавництвах, а також Клуби творчої молоді в Києві «Сучасник» (1960) і у Львові – «Пролісок», говорить про культових для початку 1960-х років поетів Василя Симоненка, Бориса Нечерду, Володимира Під-

палого, аналізує епістолярій «в'язнів сумління».

Науковець уважно прослідковує діялогічність епістолярію в'язнів сумління. У таборах, які означували як «малу зону», дисидент почував себе вільніше, ніж у «великій зоні». В'язень міг собі дозволити вільнодумство навіть на рівні листа, коли того не зауважували цензори. Листування свідчить, що більшість ув'язнених активно цікавились літературним процесом, реагували на різні видавничі новинки й перекладали для себе цілу українську літературу, бачення якої за советських умов підлягало ідеологічним корективам. У рецепції шістдесятниками Т. Шевченка О. Рарицький зауважує, що «творчість цього покоління і є взірцем глибоко органічного перебування в Шевченковій традиції, свідченням невинного зв'язання себе з його ідеалом» [172]. Оцьому «зв'язанню себе з ідеалом» підлягала й «неоромантична площина буття героїв драм Лесі Українки» [182] і увага до творчості спаленого живцем російськими енкаведистами поета «Розстріляного відродження» Володимира Свідзинського.

Рецепцію сучасного для шістдесятників літературного процесу зумовлювали «побіжні враження від щойно прочитаного» [208]. Реконструючи цілий пляст рецептивних вражень і оцінок, дослідник зауважує: «звісно, маємо зважати на питання особистого смаку реципієнтів й умови вироблення оцінного погляду, однак здебільшого міркування й аргументи критиків цілком слушні» [207].

Насамперед це стосується літератури соціалістичного реалізму і

його представників. На жаль, соцреалізм автор трактує однозначно як художню псевдоестетику, попри те, що це явище потребує більш неупередженого ставлення й перенесення оцінок з ідеологічних на естетичні. Так само, досліджуючи змістові компоненти художньо-документальної прози, узалежнює творчу діяльність мистця від його ціннісно-світоглядних орієнтирів.

Однією з наріжних проблем усієї художньо-документальної прози, на думку дослідника, є проблема «мистець та влада». І в цьому випадку він вдається до однозначних оцінок: «як засвідчує історія літератури, твори, позначені ідеологічним впливом, утрачають художню вартість і з плином часу витісняються з пам'яті нащадків» [224]. Однак, та ж таки історія літератури засвідчує, що ідеологічність багатьох творів у діяхронії поступається місцем перед їхньою художністю (твори Данієля Дефо, Джонатана Свіфта чи ближчі до нас у часі фільми Олександра Довженка та Лені Ріфеншталь), тому більш переконливо звучало б твердження, що лише ті ідеологічні твори забуваються, які від початку не мали художності.

З цього погляду, дискусійним також є твердження дослідника, що вартісною є лише творчість тих, хто лишився «взірцем непорушної самототожності, моральної досконалості, духової цільності» [224]. Такий етичний крин в оцінці художності характерний для більшості дослідників 1960-х, а може, й української літератури загалом. Ця тенденція властива й для тих культур (вужче літератур), які пережили тоталітаризм. Як оцінювати творчість мист-

ця, який став коляборантом? Чи особиста позиція мистця впливає на естетичну вартість його творів? Певно, через брак відповіді на ці питання, постає різке й однозначне, що тяжіє до схематизму, бачення мистця-шістдесятника як опозиціонера до чинної влади, що дбає про своє «неповторне мистецьке я».

Однак, чи існують механізми розотожнення етичних і естетичних оцінок у прикладанні до конкретної культурної ситуації, де етико-естетичні цінності й особистісний стоїцизм домінують? У цьому випадку О. Рарицький пробує описати епоху «з-середини», не накладаючи на її розуміння новітніх методологічних деконструктивних схем. Саме стоїцизм він найбільше пов'язує із феноменом «тихої лірики», явища в українській літературі малодослідженого. У «тихій ліриці», на думку дослідника, «виформовуються сковородинські мотиви самозосередження, спокою, самоти – такого стану, коли людина затишно і комфортно у створеній власноруч моделі внутрішнього світу, а відтак вона має наснагу до творчості» [231], а це і становить різновид спротиву «асимілятивній агресії тоталітаризму». Недаремно літературознавець ставить в один ряд творчість і долю Володимира Підпалого, як одного з зачинателів «тихої

лірики», й Василя Симоненка – поета-трибуна, чим констатує, що обидва типи творчості, інтровертивна й екстравертивна, медитативна й публіцистична, в своїх різновидах були неприйнятними для тоталітарної системи, адже обох мистців советська російська окупаційна влада фізично знищила.

Дослідження О. Рарицького має теоретичне спрямування, а тому історико-літературні вкраплення в монографії мають прикладний характер, що й зумовлює певні «нарративні розриви» й неоднорідність представлення учасників мистецько-літературного процесу 1960-х років. Охопивши доволі широкий пляст літератури, увівши в науковий обіг численні документи, дослідник уміло застосував власну розроблену теоретичну схему історико-літературного аналізу. Його спроба розглянути художньо-документальну прозу шістдесятників крізь призму метанаративу спрацювала не лише на рівні робочої гіпотези, але й засвідчила потребу повернення до розробки літературознавчого інструментарію й вироблення новітніх критеріїв опису літературних фактів.

Oleksiy Sinchenko,

Borys Hrinchenko Kyiv University,
Ukraine